



**Universidad de Valladolid**



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL:**

**José Ardévol (1911-1981):  
biografía, inventario razonado y  
análisis de su obra musical**

**Presentada por Iliana Ross González**

**para optar al grado de  
Doctora por la Universidad de Valladolid**

**Dirigida por:**

**Dra. Victoria Cavia Naya  
Dr. Carlos Villar Taboada**

**2021**



**José Ardévol (1911-1981): biografía, inventario  
razonado y análisis de su obra musical**





---

**Universidad de Valladolid**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL:**

**José Ardévol (1911-1981):  
biografía, inventario razonado y  
análisis de su obra musical**

**Presentada por Iliana Ross González**

**para optar al grado de  
Doctora por la Universidad de Valladolid**

**Dirigida por:**

**Dra. Victoria Cavia Naya**

**Dr. Carlos Villar-Taboada**

**2021**



*La mayor parte de las connotaciones que origina la música se basan en las similitudes que existen entre nuestra experiencia de los materiales musicales y su organización por un lado, y nuestra experiencia del mundo no musical de los conceptos, las imágenes, los objetos, las características y los estados de ánimo, por otro.*

***Leonard B. Meyer***

***La emoción y el significado en la música***



# **ÍNDICE DE CONTENIDOS**



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

Índice de contenidos.....	iii
Índice de figuras.....	vii
Índice de ejemplos musicales.....	xiii
Resumen.....	xv
Agradecimientos.....	xvii
Abreviaturas.....	xix
Prólogo.....	xxv
<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
Estado de la cuestión.....	8
Hipótesis y objetivos.....	26
Marco teórico.....	27
Fuentes y problemática de la investigación.....	32
Metodología.....	37
Estructura de la tesis.....	41
<b>Capítulo 1. Estudio biográfico de José Ardévol.....</b>	<b>45</b>
1.1. Primera etapa (1922-1930).....	47
1.1.1. Fernando Ardévol Millares.....	50
1.1.2. Educación académica en Barcelona.....	59
1.1.3. Actividad compositiva: primeras obras.....	66
1.2. Segunda etapa (1930-1936).....	76
1.2.1. Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.....	80
1.2.2. Actividad compositiva: primer acercamiento a la música cubana.....	88
1.2.3. Actividad interpretativa: la Orquesta de Cámara de la Habana.....	94
1.3. Tercera etapa (1936-1945).....	100
1.3.1. Actividad compositiva: neoclasicismo.....	101
1.3.2. Actividad docente y gestora: el Grupo de Renovación Musical.....	106
1.4. Cuarta etapa (1946-1957).....	115
1.4.1. Actividad compositiva: el neonacionalismo.....	116
1.4.2. Actividad interpretativa: la disolución de la Orquesta de Cámara de La Habana.....	128
1.5. Quinta etapa (1958-1979).....	131
1.5.1. Actividad compositiva.....	145

1.5.2. Última década.....	154
<b>Capítulo 2. Inventario razonado de obras musicales de José Ardévol.....</b>	<b>159</b>
2.1. Confección del inventario razonado de la obra musical.....	159
2.2. Estudio de conjunto de las obras del inventario razonado.....	166
2.3. Inventario razonado de las obras de José Ardévol.....	181
2.3.1. Obras escénicas.....	181
2.3.2. Obras orquestales.....	181
2.3.2.1 Orquesta sola.....	181
2.3.2.2. Instrumento solista y orquesta/ pequeña orquesta.....	186
2.3.3. Obras para voces solistas, (con o sin) coro y orquesta ó conjunto instrumental.....	188
2.3.3.1. Voz solista y conjunto instrumental.....	190
2.3.4. Obras para conjuntos vocales.....	191
2.3.4.1. Coro <i>a capella</i> .....	191
2.3.4.2. Coro con orquesta ó conjunto instrumental.....	194
2.3.5. Obras para voz solista.....	195
2.3.6. Obras para instrumentos a solo.....	196
2.3.6.1. Obras para piano.....	196
2.3.6.2. Obras para guitarra.....	202
2.3.6.3. Obras para clarinete.....	202
2.3.7. Obras para conjunto instrumental.....	203
2.3.7.1. Dos instrumentos.....	203
2.3.7.2. Tres instrumentos.....	206
2.3.7.3. Cuatro instrumentos.....	209
2.3.7.4. Cinco instrumentos.....	210
2.3.7.5. Seis instrumentos.....	210
2.3.7.6. Otros conjuntos instrumentales.....	212
2.3.8. Obras fuera del inventario razonado.....	218
2.3.9. Listado cronológico de composiciones con datación contrastada.....	218
2.3.9.1. Editores y Administradores Musicales.....	225
<b>Capítulo 3. Estrategias compositivas y tópicos musicales en la obra de José Ardévol.....</b>	<b>229</b>
3.1. La mirada al pasado musical histórico.....	229

3.1.1. Música española antigua (siglos XIII a XVI).....	230
3.1.2. Modos de construcción del Barroco.....	245
3.1.3. Elementos del Clasicismo.....	255
3.1.4. Romanticismo.....	266
3.2. Elaboración de elementos de la música cubana.....	274
3.2.1. Danzón.....	275
3.2.2. Rumba.....	280
3.2.3. Son.....	284
3.3. Diálogos con la heterogénea diversidad estilística del siglo.....	288
3.3.1. Impresionismo.....	288
3.3.2. Expresionismo.....	292
<b>Conclusiones.....</b>	<b>311</b>
<b>Fuentes y Bibliografía.....</b>	<b>323</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>353</b>
1. Documentos inéditos.....	357
1.1. José Ardévol “Sobre mi música.” (inédito, ca 1980).....	359
1.2. José Ardévol “Algunos datos sobre la Orquesta de Cámara de la Habana” (inédito, ca 1980).....	367
2. Críticas de conciertos y otros documentos publicados en prensa.....	375
2.1. Reseña de concierto de la Academia Ardévol, donde participa José Ardévol. En <i>Revista Musical Catalana</i> , n.º 287-288, Noviembre-Diciembre, 1927, p.350.....	377
2.2. Reseña de concierto ofrecido por la Academia Ardévol, donde participa José Ardévol. En <i>Revista Musical Catalana</i> , n.º 308, Agosto, 1929, p.338.....	381
2.3. Crítica de Charles Friedman «Lottery for art» publicado en <i>The New York Times</i> , 19 de octubre de 1952.....	385
2.4. Crítica de Ross Parmenter «Cuba’s de la Torre performs on guitar» publicado en <i>The New York Times</i> , 16 de Marzo de 1953.....	389
2.5. Crítica de Aaron Copland «Festival in Caracas. Recent Venezuelan event was devoted to composers of Latin America» publicado en <i>The New York Times</i> , 26 de diciembre de 1954.....	393
2.6. Crítica de Howard Taubman «Music: by Hector Tosar» en <i>The New York Times</i> , 6 de abril de 1957.....	397
2.7. Crítica de Charles Friedman «How music fares under Castro» publicado en <i>The New York Times</i> , 11 de diciembre de 1960.....	401

2.8. Copia de correo electrónico enviado por el Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona a la autora de la tesis, en relación a solicitud de información sobre titulación de José Ardévol en dicha universidad.....	405
2.9. Obituario de José Ardévol publicado en el periódico <i>El País</i> , 14 de enero de 1981.....	409
3. Tablas.....	413
3.1. Tabla de los conciertos ofrecidos por Fernando Ardévol como pianista solistas, pianista acompañante y director musical, reseñadas en la <i>Revista Musical Catalana</i> entre 1912 y 1935.....	415
3.2 Tabla de los conciertos ofrecidos por la Academia Ardévol, reseñados en la <i>Revista Musical Catalana</i> entre los años 1917 y 1929.....	419
3.3. Tabla de artículos del periódico <i>The New York Times</i> desde 1943 a 1980, en las que se incluyen citas y opiniones acerca de obras de José Ardévol ejecutadas en conciertos celebrados en la ciudad, junto a piezas de distintos compositores.....	423
3.4. Tabla de anuncios y difusión de conciertos en radio, publicados en el periódico <i>The New York Times</i> desde 1945 a 1980, donde se incluyen obras de José Ardévol.....	427
<b>Índice Onomástico de obras musicales de José Ardévol.....</b>	<b>433</b>

# ÍNDICE DE FIGURAS

## INTRODUCCION

- Fig. I.1: Desglose, por campos, del contenido del inventario razonado.....39
- Fig. I.2: Contenidos de los subepígrafes del inventario razonado.....40

## CAPITULO 1

- Fig. 1.1: Retrato de José Ardévol (ca. 1980).....45
- Fig. 1.2: Retrato de Fernando Ardévol, ca.1960 (Fuente: María Isabel Ardévol, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», *D'Art*, Universidad de Barcelona, n.º 11, marzo de 1985: 286).....50
- Fig. 1.3: Anuncio del Instituto Musical Academia Ardévol (Fuente: *Música. Revista musical para España y América*, Barcelona, Año II, n.º 14, 1930: 271).....51
- Fig. 1.4: Recibo del Institut Musical Acadèmia Ardèvol del mes de octubre del año 1936.....53
- Fig. 1.5: Recibo mensual del Instituto Musical Academia Ardévol del curso académico 1945-1946.....54
- Fig. 1.6: Anuncio del Trío Ardévol en el *Boletín Musical* (Córdoba, septiembre de 1928).....56
- Fig. 1.7: Portada del libro *Técnica Musical* de Fernando Ardévol, publicado por Unión Musical Española en 1923.....57
- Fig. 1.8: Descripción de los intervalos (tonos, semitonos y comas) en la escala de ocho sonidos según Fernando Ardévol en su libro *Tratado Musical* (1923).....58
- Fig. 1.9: Tabla de comparación entre los currículums de enseñanzas musicales de la Academia Ardévol y los actuales niveles medio y superior de música en España....60
- Fig. 1.10: Parte posterior del recibo de la cuota mensual de la Academia Ardévol, perteneciente al curso académico 1945-1946.....61
- Fig. 1.11: Extracto de la primera página del *Capriccio* para piano (1922) de José Ardévol.....69
- Fig. 1.12: Extracto de la tercera sección de *Capriccio* para piano (1922) de José Ardévol.....70
- Fig. 1.13: Tabla de obras de José Ardévol durante la primera etapa compositiva (1922-1930).....72
- Fig. 1.14: Extracto de la primera página de *Eros* para violonchelo, piano y dos percussionistas (1927) de José Ardévol.....73
- Fig. 1.15: Extracto de la página inicial de *Melodía* para violín y piano (1929) de José Ardévol.....74
- Fig. 1.16: Extracto de la página inicial de *Dos Estudios* para piano (1929) de José Ardévol.....74

Fig. 1.17: María Muñoz de Quevedo, segunda por la izquierda, junto a una pareja de amigos y Federico García Lorca, primero a la derecha (La Habana, ca. 1930).....	75
Fig. 1.18: Amadeo Roldán (1900-1939).....	83
Fig. 1.19: Alejandro García Caturla (1906-1940).....	83
Fig. 1.20: Tabla de obras de José Ardévol durante su segunda etapa compositiva (1930-1936).....	89
Fig. 1.21: Extracto de la primera página del manuscrito autógrafo del <i>Concierto para seis instrumentos de arco n.º 2</i> (1932).....	91
Fig. 1.22: Programa de la Orquesta de Cámara de La Habana del 13 de octubre de 1935.....	97
Fig. 1.23: Tabla de obras de José Ardévol de la tercera etapa compositiva (1936-1945).....	102
Fig. 1.24: Programa de concierto de la OCH con obras de los compositores del GRM. La Habana, 20 de junio de 1947.....	111
Fig. 1.25: Tabla de obras de José Ardévol en su cuarta etapa compositiva (1946-1957).....	117
Fig. 1.26: Tabla de obras instrumentales de Ardévol, basadas en géneros de la música cubana.....	117
Fig. 1.27: Extracto de la copia manuscrita de la primera y segunda página del estudio «I. En Son» de los <i>Tres Estudios</i> para piano (1947).....	119
Fig. 1.28: Extracto de la copia manuscrita de la segunda página de «II. En Habanera», de los <i>Tres Estudios</i> para piano (1947).....	120
Fig. 1.29: Extracto de la copia manuscrita de la primera y segunda página del estudio «En Conga», de los <i>Tres estudios</i> (1947), para piano.....	121
Fig. 1.30: Extracto de la partitura de «Danzón», de <i>Duet</i> (1949), para contrabajo y piano.....	122
Fig. 1.31: Extracto del manuscrito de «II. Danzón», de la <i>Suite Cubana n.º 1</i> (1947).....	126
Fig. 1.32: Extracto de la página final del manuscrito de <i>Suite Cubana n.º 1</i> (1947), donde se observa la fecha de finalización de la misma.....	127
Fig. 1.33: Portada de la <i>Revista Nuestro Tiempo</i> , Año V, n.º 26, diciembre de 1958.....	131
Fig. 1.34: Portada de la edición impresa del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958).....	142
Fig. 1.35: Portadas de los libros <i>Música y Revolución</i> (1966) e <i>Introducción a Cuba: la música</i> (1969) de José Ardévol.....	145
Fig. 1.36: Tabla de obras de José Ardévol de su quinta etapa compositiva, dividida en dos fases.....	147
Fig. 1.37: Extracto del inicio del <i>Movimiento Sinfónico n.º 2</i> (1969), para orquesta.....	148

Fig. 1.38: Páginas iniciales, con el título general, los títulos de las piezas y la plantilla instrumental de <i>Hasta su sol sangrando, Cantata de cámara n.º 1</i> (1973).....	149
Fig. 1.39: Extracto de <i>Cantos de la Revolución</i> (1962), para coro mixto.....	150
Fig. 1.40: Extracto de <i>Gracias, mi Patria</i> (1962), para soprano y piano.....	151
Fig. 1.41: Extracto del inicio de la partitura <i>Noneto</i> (1966), para flauta, oboe, clarinete, fagot corno, violín, viola, violonchelo y contrabajo.....	152
Fig. 1.42: Extracto de las páginas iniciales del primer y segundo movimiento de <i>Capricho</i> (1973), para clarinete, de José Ardévol.....	153
Fig. 1.43: Extracto de la página inicial del tercer movimiento de <i>Capricho</i> (1973), para clarinete, de José Ardévol.....	154
Fig. 1.44: Portada del LP <i>José Ardévol</i> (1964), con la grabación de sus obras <i>Cuarteto n.º 3</i> (1953) y <i>Dúo para contrabajo y piano</i> (1949), en la interpretación del Cuarteto Nacional de Cuba y Orestes Urfé (contrabajo) y Esther Sanz (piano).....	155
Fig. 1.45: Una de las últimas fotos de José Ardévol, a la izquierda, junto al compositor Harold Gramatges y el escritor Alejo Carpentier, cerca del final de la década de los años setenta del pasado siglo.....	156

## CAPITULO 2

Fig. 2.1: Plantilla frontal y posterior confeccionada por el Museo Nacional de la Música de Cuba, para la anotación de información de obras de compositores.....	164
Fig. 2.2: Tabla de desglose por campos, del contenido del inventario razonado....	166
Fig. 2.3: Distribución cronológica de la producción compositiva de José Ardévol.....	168
Fig. 2.4: Distribución de la obra musical de José Ardévol.....	172
Fig. 2.5: Distribución de la obra instrumental de José Ardévol, según su plantilla instrumental.....	172
Fig. 2.6: Distribución de la obra vocal-instrumental de José Ardévol.....	175
Fig. 2.7: Distribución de la obra sinfónica de José Ardévol, según las principales funciones instrumentales.....	178
Fig. 2.8: Listado de obras para piano con particularidades en la numeración y título.....	180

## CAPITULO 3

Fig. 3.1: Extracto del inicio (p. 8) de «II.- Romance del Conde Arnaldos», en <i>Tres romances antiguos</i> (1941-1943), para coro mixto a cuatro voces.....	232
Fig. 3.2: Extracto (p. 12) de «II.- Romance del conde Arnaldos», en <i>Tres romances antiguos</i> (1941-1943).....	234

Fig. 3.3: Refrán y primera <i>stanza</i> de la Cantiga 60, «Entre Av' e Éva» (Fuente: <i>Cantigas de Santa María for Singers</i> , de Andrew Casson, 2015, recurso en línea: <a href="http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/60#music/r">http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/60#music/r</a> ).....	236
Fig. 3.4 «¡Oh, Reyes Magos benditos!», de Juan del Encina, Bar. n.º 302, del <i>Cancionero de Palacio</i> (Fuente: copia de Fernando Gómez Jácome).....	241
Fig. 3.5: Extracto del manuscrito original de <i>¡Oh Reyes Magos Benditos!</i> (1946), para coro mixto, de José Ardévol.....	242
Fig. 3.6: Extracto inicial de «I.- Miraglos muchos fase la Virgen», en <i>Dos Cantigas de Loores de Santa María</i> (1946), para coro mixto.....	244
Fig. 3.7: Extracto de «I.- Ricercare en si», en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	248
Fig. 3.8: Extracto (cc. 21- 41) de «I.- Ricercare en si», en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	250
Fig. 3.9: Extracto (cc. 42- 59) de «I.- Ricercare en si», en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	251
Fig. 3.10: Extracto (cc. 60- 82) de «I.- Ricercare en si», de <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	253
Fig. 3.11: Extracto del final (cc. 83- 94) de «I.- Ricercare en si», en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	254
Fig. 3.12: Análisis de la exposición del primer movimiento del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958).....	257
Fig. 3.13: Extracto de la introducción (cc.1-6) del primer movimiento del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958).....	258
Fig. 3.14: Extracto del primer movimiento (cc. 7-28) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958): final de la introducción y exposición del primer tema.....	259
Fig. 3.15: Extracto del primer movimiento (cc. 29-48) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958). (Segundo tema del primer movimiento).....	259
Fig. 3.16: Extracto de primer movimiento (cc. 49-67) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958): final de segundo tema y de la exposición.....	260
Fig. 3.17: Análisis del desarrollo del primer movimiento del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958).....	260
Fig. 3.18: Extracto del primer movimiento (cc. 68- 87) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958): desarrollo de los temas.....	261
Fig. 3.19: Extracto del primer movimiento (cc. 88-106) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958): desarrollo de los motivos de la introducción y secciones de enlace para el clímax.....	261
Fig. 3.20: Análisis de la recapitulación del primer movimiento del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958).....	262
Fig. 3.21: Extracto del primer movimiento (cc. 107-126) del <i>Cuarteto n. 3</i> (1958): final del desarrollo y recapitulación.....	263
Fig. 3.22: Extracto del primer movimiento (cc. 127-147) del <i>Cuarteto n. 3</i> (1958): recapitulación del primer tema.....	263

Fig. 3.23: Extracto del primer movimiento (cc. 148-166) del <i>Cuarteto n. 3</i> (1958): recapitulación del segundo tema.....	264
Fig. 3.24: Extracto del primer movimiento (cc. 167-183) del <i>Cuarteto n. 3</i> (1958): sección final de la recapitulación y sección final del movimiento.....	264
Fig. 3.25: Extracto del primer movimiento (cc. 184-198) del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958): final.....	265
Fig. 3.26: «Preludio» e inicio del «Allegro assai» (cc.1-16), en <i>Capriccio</i> (1922), para piano.....	268
Fig. 3.27: Extracto del <i>Preludio en Sib Mayor</i> , BWV 866, de Johann Sebastian Bach (Fuente: Antonio Baciero, ed. versión española. <i>El Clave bien Temperado</i> . Vol. 1. Madrid: Real Musical, 2002).....	269
Fig. 3.28: Extracto de las <i>Diferencias sobre el Canto del Caballero</i> , de Antonio de Cabezón (1510-1566) (Fuente: Joseph Bonnet, ed. <i>Historical Organ-Recitals</i> , Vol. I. New York: <a href="#">G. Schirmer</a> , 1917).....	270
Fig. 3.29: Extracto del tema de las Diferencias (cc. 59-88), en <i>Capriccio</i> (1922), para piano.....	271
Fig. 3.30: Extracto (cc. 244-265) del tercer tiempo, en <i>Capriccio</i> (1922), para piano.....	273
Fig. 3.31: Extracto de la sección A e inicio de la sección B (cc. 1-14), en <i>Duet para contrabajo y piano</i> (1949).....	276
Fig. 3.32: Extracto del tema del contrabajo en la sección B (cc. 15-28), en <i>Duet para contrabajo y piano</i> (1949).....	277
Fig. 3.33: Extracto de la sección C (cc. 29-42), en <i>Duet para contrabajo y piano</i> (1949).....	278
Fig. 3.34: Extracto de sección D (cc. 57-70), en <i>Duet para contrabajo y piano</i> (1949).....	279
Fig. 3.35: Extracto del inicio de «Rumba» (cc. 1-5), en <i>Seis piezas para piano</i> (1949).....	281
Fig. 3.36: Extracto (cc.6-30) de «Rumba», en <i>Seis piezas para piano</i> (1949).....	282
Fig. 3.37: Extracto de «Rumba» (cc. 31-50), en <i>Seis piezas para piano</i> (1949)....	283
Fig. 3.38: Extracto del tema «En Son» (cc. 27-58), de «III.- Danza», en <i>Sonata para guitarra</i> (1947).....	287
Fig. 3.39: Extracto de la introducción e inicio (cc. 1-14) de <i>Melodía</i> , para violín y piano (1929).....	290
Fig. 3.40: Extracto de la sección central (cc. 32-48) de <i>Melodía</i> , para violín y piano (1929).....	291
Fig. 3.41: Extracto de «I.- Ricercare en si» (cc. 35-47), en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	296
Fig. 3.42: Extracto de <i>Capricho para clarinete solo</i> (1969).....	399
Fig. 3.43: Matriz con notación numérica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR).....	300

Fig. 3.44: Matriz con notación silábica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR).....	300
Fig. 3.45: Extracto de la primera página de <i>Capricho para clarinete solo</i> (1969): conjuntos de intervalos que se repiten.....	301
Fig. 3.46: Extracto de la segunda página de <i>Capricho para clarinete solo</i> (1969): conjuntos de intervalos que se repiten.....	302
Fig. 3.47: Tabla de estudio armónico de conjuntos discretos, según Forte, de «I. Tensiones» <i>Capricho para clarinete solo</i> (1969).....	304
Fig. 3.48: Extracto del inicio de <i>Tensiones</i> , para flauta y piano (1978).....	305
Fig. 3.49: Matriz con notación numérica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR).....	306
Fig. 3.50: Matriz con notación silábica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR).....	306
Fig. 3.51: Tabla de estudio armónico de conjuntos discretos, según Forte de <i>Tensiones</i> , para flauta y piano (1978).....	307

# ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

## CAPITULO 3

Ej. 3.1: Fragmento (cc. 1-33) de «III.- Calmo», en la <i>Sonata n.º 3</i> , para piano (1944).....	237
Ej. 3.2: Primera «diferencia» (cc. 34-41) de «III.- Calmo», en la <i>Sonata n.º 3</i> , para piano (1944).....	239
Ej. 3.3: Fragmento (cc. 12-19) de <i>¡Oh, Reyes magos Benditos!</i> (1946), para coro mixto.....	243
Ej. 3.4: Fragmento del tema «En Son» (cc. 25- 28), en <i>Tres estudios</i> (1947), para piano.....	286
Ej. 3.5: Extracto de «I.- Ricercare en si», (cc.39-42) en <i>Tres Ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936).....	297



## **RESUMEN**

Esta tesis brinda una interpretación sobre los procesos implicados en la definición de la identidad y la creación musical en la obra del compositor José Ardévol Gimbernat (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981), a partir de la investigación en los espacios donde el autor desplegó su función artística y en la construcción de significados en su obra. El punto de partida de este estudio es la extensa producción musical del compositor, así como la alta valoración de su figura en la historia de la música contemporánea en Cuba durante gran parte del siglo XX. Ambas circunstancias permiten elaborar dos líneas de investigación: en una se observan las características del contexto en el cual el autor desarrolló su actividad profesional y en la otra se examinan las particularidades de su creación, desde el análisis de su música. Los razonamientos que se tejen alrededor de estas cuestiones indican el itinerario narrativo de esta tesis, que pretende mostrar los procesos de conceptualización y representación del arte musical contemporáneo cubano en los cuales estuvo inmerso el personaje analizado, además de revelar los significados de las estrategias compositivas presentes en su obra.

## **ABSTRACT**

This thesis provides an interpretation of the processes involved with the definition of identity and musical creation in the work of the composer José Ardévol Gimbernat (Barcelona, 1911 - Havana, 1981), by means of investigating the spaces where the author unfolded his artistic performance and the construction of meaning in his work. The basis of this study is the composer's extensive musical production, as well as his prestige in the history of contemporary music in Cuba, during much of the 20th century. These both circumstances allow us to follow two lines of research. Firstly, we observe the characteristics of the context in which the author conducted his professional activity. And secondly, the peculiarities of his creation are examined by departing from the analysis of his music. The reasonings around these issues indicate the narrative itinerary of this thesis, which aims to show the processes of conceptualization and representation of Cuban contemporary musical art, in which the analyzed figure was immersed, as well as revealing the meanings of the compositional strategies in his work.



## AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que en Cuba y en España me han ayudado a concluir esta investigación. Han sido muchos años de empeño y gracias a ellos he podido terminar esta labor. Al compositor Harold Gramatges y la musicóloga Clara Díaz, ambos *in memoriam*, por ser los impulsores de este proyecto. Al Museo Nacional de la Música y al Centro de Investigación de la Música Cubana (CIDMUC) en La Habana, al Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores en Madrid, a la Universidad de Valladolid y su Sección de Historia y Ciencias de la Música y, en especial, a mis directores, Dra. Victoria Cavia Naya y Dr. Carlos Villar-Taboada. Gracias por vuestro ejemplo y ayuda incondicional.

A todos aquellos amigos y amigas que desde distintos lugares del mundo han contribuido a mantener viva la llama del conocimiento, así como a los maestros y amigos que en diferentes momentos de mi vida han dejado una profunda huella en mí. Ellos son los pianistas Adonis González, Ileana Cortizo, Belquis Martínez, María Urbay, Gustavo Corrales, Marekhi Kotetishvili; los compositores Ailem Carvajal, Eduardo Morales, Louis Aguirre, Irina Escalante y Silvia San Miguel; las/los musicólogas/os Victoria Eli, María Elena Vinueza, Yurima Blanco, Liz Mary Díaz, Iván César Morales y José Luis Fanjul; mis amigas Yusleidis Hernández, Anabel Fundora, Ana Saratxu y todos los colegas y familiares que están lejos, pero que siempre llevo en mi memoria y corazón. Quiero dedicar este trabajo a mi familia de La Habana, Santa Clara y Ciego de Ávila en Cuba, y a la parte española de Zamora y Portugal “los corcheros”. A mi madre Clara Teresa González y a mi querido Miguel Ángel Barrena.



## ABREVIATURAS

Las abreviaturas utilizadas en el inventario de obras musicales de José Ardévol han sido elegidas después de haber analizado varios sistemas de siglas en diferentes diccionarios y archivos de partituras. Además, han sido consultadas las abreviaturas de distintos catálogos de compositores, entre los que destacan, como se comentará en los aspectos metodológicos generales de la introducción, los *Catálogos de compositores* de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), editados por la Fundación Autor. Se han analizado las abreviaturas del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>1</sup> y el *Diccionario Akal/Grove de la Música*;<sup>2</sup> las abreviaturas del Archivo Vasco de Partituras Eresbil; las siglas del Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España; y el *Dicionário de termos e expressões da música*<sup>3</sup>.

### Abreviaturas instrumentales

Las abreviaturas marcadas con asterisco (\*) han sido creadas para este catálogo.

arp.	arpa
bo.	bombo
bon.	bongós
cais.	<i>caisse claire</i> o redoblante *
cam.	<i>campanelli</i> (también llamado <i>glockenspiel</i> . Usado con el nombre en italiano por el compositor, en algunas de sus obras) *
cb.	contrabajo
cel.	celesta
cen.	cencerro *

---

<sup>1</sup> Emilio Casares, dir. y coord., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999), XXXV-XLVI, vol. 1.

<sup>2</sup> Stanley Sadie, dir., *Diccionario Akal/Grove de la Música* (Madrid: Ediciones Akal, 2000), 7-8.

<sup>3</sup> Henrique Autran, *Dicionário de termos e expressões da música* (Sao Paulo, Brasil: Editora 34 Ltda, 2000).

c. i.	corno inglés
cl.	clarinete
cla.	claves (*)
cl. b.	clarinete bajo
clv.	clavicémbalo
cu.	cuerdas (vn., va., vc., cb.)
fg.	fagot
fl.	flauta
<i>glock.</i>	<i>glockenspiel y campanelli</i>
gui.	guitarra española
güir.	güiro
<i>legn.</i>	<i>col legno (con la madera) *</i>
mar.	maracas *
ob.	oboe
órg.	órgano
perc.	percusión
plat.	platillo
pno.	piano
tam.	tam tam *
tamb.	tambor/ tamboril/ tambor militar *
tu.	tuba
tbn.	trombón
<i>tímp.</i>	timbales
toms.	tom toms *
tp.	trompa
tpt.	trompeta

trg.	triángulo *
tumb.	tumbadora *
va.	viola
vc.	violonchelo
vib.	vibráfono
vn.	violín
xil.	xilófono

### **Abreviaturas vocales**

S.	soprano
Mez.	mezzosoprano
A.	contralto
Bar.	barítono
T.	tenor
B.	bajo
Coro v. m.	coro de voces mixtas

## **Otras abreviaturas**

CH	Coral de La Habana
CD	Disco Compacto ( <i>Compact Disc</i> , en inglés)
CIDMUC	Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
CMBF	CMBF-Radio Musical Nacional. Emisora radial cubana, especializada en música clásica, ballet, cine, teatro, artes plásticas y análisis sobre música y cultura general
CNC	Consejo Nacional de Cultura
dir.	dirigido por
E	estreno
ed.	edición, editor
EGREM	Empresa de Ediciones y Grabaciones Musicales (La Habana, Cuba)
EMC	Editora Musical de Cuba
EUP	Ediciones de la Unión Panamericana (Washington D.C. USA)
G.	grabación y difusión en radio
GRM	Grupo de Renovación Musical
IIM	Instituto Interamericano de Musicología
ISA	Instituto Superior de Arte
LP/LD	disco de Larga Duración ( <i>Long Play</i> , en inglés)
Ms.	manuscrito
OCH	Orquesta Da Cámara de La Habana
OFH	Orquesta Filarmónica de La Habana
OSNC	Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba
OSNM	Orquesta Sinfónica Nacional de México
Orq.	orquesta sinfónica
P.	Publicación

RA Ricordi Americana (Buenos Aires, Argentina)  
s.a. sin año de edición  
s.f. sin fecha  
s/r sin referencia  
SMP Southem Music Publishing (New York, EE.UU.)  
UNEAC Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba



## PRÓLOGO

Desde que realizaba mis estudios de música de nivel medio en Cuba he tenido interés por conocer la música contemporánea de mi país y, cuando era estudiante de piano, ya me atrevía a interpretar diferentes partituras. Entre ellas, tuve la fortuna de estrenar la obra *Fractales*, para dos pianos, del compositor cubano Louis Aguirre Rovira (Camagüey, 1968), que me produjo un gran impacto como música. Es una obra de una considerable dificultad pianística, porque emplea estructuras rítmicas desiguales en cada mano y con ello se produce una polifonía de múltiples texturas e intensidades. Junto a la pianista Selena Cancino aprendí a medir y a juntar las células rítmicas irregulares que aparecen en la partitura y que se repiten en diferentes registros de ambos pianos. En esta obra el compositor transmite su propia interpretación del fractal —objeto geométrico cuya estructura básica fragmentada se repite a diferentes escalas—, concepto que se emplea en los procesos algorítmicos, muy en boga durante los últimos años del siglo XX por su aplicación a novedosos programas de computación de la época. Louis Aguirre, inquieto como pocos, hizo su peculiar acercamiento a este modelo.

Poco a poco, Selena y yo entendimos la lógica de aquella partitura y logramos estrenarla en el Festival de Música Contemporánea de La Habana del año 1995, lo que fue para nosotras una inolvidable lección sobre música de nuestro tiempo. En ese concierto se hallaban los principales compositores académicos de Cuba, entre ellos el maestro Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008). Conocía la música de Gramatges, pero no había tenido la ocasión de hablar con él y fue entonces cuando pude establecer un primer contacto. No me fue difícil hablar con el maestro Harold, debido a la sencillez de su trato personal, pese a mi juventud y pese a ser él una de las figuras preeminentes de la cultura cubana. Contaba, además, con la ayuda de Louis Aguirre, quien había sido discípulo suyo y le consideraba como su padre. Fue así como comenzó una relación de respeto y admiración hacia el maestro Harold que posteriormente, en el nivel superior de música, pude desarrollar aún más cuando fue mi profesor en la asignatura de Audiciones Analíticas.

En los años siguientes, durante mis estudios superiores, comencé a interesarme en profundidad por la música compuesta en Cuba durante los últimos cien años. Leía y escuchaba música de Amadeo Roldán y de Alejandro García Caturla, pero había pocos

estudios sobre Ardévol y apenas se programaban sus obras en conciertos en vivo. Sin embargo, Harold Gramatges siempre nos hablaba en sus clases de su maestro Ardévol y, por lo general, mantenía el mismo sistema de enseñanza que había aprendido de su profesor. En mis primeros proyectos de investigación quise abarcar el estudio de esos tres compositores, Roldán, Caturla y Ardévol, pilares de la música contemporánea cubana, para así comprender el lenguaje de los creadores que surgieron con posterioridad a ellos. Dada la dificultad de tal empresa, pensé en realizar estudios individuales sobre cada compositor. Comprobé que sobre los dos primeros creadores existían tesis de grado y libros publicados, mientras que sobre Ardévol había muy poca información. Fue así como comencé a interesarme solo por su música.

Más adelante, la maestra Victoria Eli, musicóloga y profesora en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en la Universidad Complutense de Madrid, me confirmó la necesidad de examinar la obra de Ardévol para disponer de mejores argumentos críticos sobre su creación, ya que la misma no estaba suficientemente tratada en los estudios musicológicos cubanos. Para ello me recomendó como tutora de mis estudios a la Dra. Clara Díaz, quien era investigadora en el Museo Nacional de la Música de Cuba, porque, además de excelente profesional, se encontraba entonces trabajando sobre la correspondencia del compositor. Junto a ella, y con el consentimiento de la dirección del Museo de la Música, pude estar en contacto directo con las partituras allí depositadas de Ardévol. A partir de ese momento comencé a trabajar en su obra con los consejos de Clara Díaz y los apoyos de Harold Gramatges, quien deseaba que la música de su maestro se catalogara y se mostrara a los jóvenes estudiantes y profesionales de la música. La investigación tuvo un primer resultado en mi tesis de grado, pero quedaron muchas incógnitas por resolver sobre diversas aristas de su obra.

Comenzó el nuevo siglo y con él mi vida tomó nuevos rumbos, ya que trasladé mi residencia a España, en concreto a la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Arrancó entonces la segunda parte de esta investigación con mis estudios de doctorado en la Universidad de Valladolid, donde pude asistir a cursos de perfeccionamiento impartidos por excelentes profesores de varias nacionalidades. Fue aquí donde asimilé nuevos métodos de investigación y enfoques de análisis. Asimismo, tuve acceso a numerosas publicaciones y estudios sobre la música del siglo XX. El nuevo proyecto de investigación que inicié en esta universidad fue asumido por la Dra. Victoria Cavia Naya y el Dr. Carlos Villar-

Taboada. Ambos consiguieron darme las herramientas que necesitaba para elevar las metas del antiguo trabajo y emprender nuevos objetivos en la investigación que comenzaba. Siguieron distintos viajes a La Habana, donde pude concluir las labores de catalogación de las partituras de Ardévol en el Museo Nacional de la Música. A ello se unieron múltiples viajes a la ciudad de Valladolid, la cual considero mi segunda residencia en España.

Durante estos años transcurridos, he profundizado en el estudio de la música contemporánea del siglo XX, y las tendencias que han surgido con el siglo XXI en los distintos medios de difusión musical. He continuado mi desarrollo artístico mediante el manejo de diferentes repertorios para piano con el dúo de pianos que fundé junto a Marekhi Kotetishvili, y que tiene su principal exposición en el disco *Sonorimaris* (2010). También he enriquecido mi experiencia docente en diferentes niveles de la enseñanza de la música y del piano, donde poseo cerca de veinte años de ejercicio ininterrumpido. Todo ello me ha conducido a nuevos retos profesionales en la investigación de la música de Ardévol, de manera que una simbiosis de factores académicos y personales, han dado vida a esta tesis.



## **Introducción**



El tema de estudio de esta investigación es el examen de los procesos implicados en la identidad artística y en la composición musical por los que transitó José Ardévol Gimbernat (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981) en su creación. Su vida, que transcurrió entre dos países y dos ciudades diferentes, junto con su obra musical, que escribió durante cincuenta y seis años, brindan elementos de investigación suficientes para vincular al autor con los distintos entornos que recorrió durante su existencia y con el modo como estos marcaron su música.

Un primer acercamiento a la música de Ardévol<sup>1</sup> hizo patente una diversidad de formatos tímbricos que evidenciaba el interés del autor por trabajar con plantillas usuales (dúos, tríos, cuartetos) y también con agrupamientos instrumentales poco convencionales, tanto en sus obras vocales como en las vocales-instrumentales. Posteriormente, el análisis previo de sus partituras hizo ver las particularidades de su lenguaje armónico, donde se observaron elementos de estilo impresionista, procedimientos dodecafónicos adaptados a sus propias necesidades expresivas y rasgos con clara influencia de la música popular cubana. Todo ello mostró una producción musical que tenía como componentes fundamentales la búsqueda de materiales sonoros novedosos, a la vez que distintos modos de elaboración por parte del autor. Así mismo, la revisión y la crítica bibliográfica realizada previamente sobre el tema con el fin de definir el objeto de estudio hicieron patente el dinamismo de los procesos socioculturales en los cuales participó Ardévol durante más de cincuenta años de práctica artística y pedagógica.

Toda esta información reveló un primer retrato del compositor. Mostraba un sujeto creador que abarcaba un entramado de proyecciones artísticas —con actividad creativa y gestora, divulgativa, educativa, crítica, entre otras— a medida que su música reflejaba el propio viaje existencial que había experimentado el compositor durante su recorrido biográfico. Este partía de su Barcelona natal hasta La Habana, desde Europa hasta América, desde el Viejo Mundo hasta el Nuevo, desde la norma hasta lo desconocido. Esa variedad de factores me animó a examinar al compositor analizado en

---

<sup>1</sup> Iliana Ross González, «Aproximación a la obra y trayectoria artística del compositor José Ardévol Gimbernat (Barcelona 1911-La Habana 1981)» (Trabajo de suficiencia investigadora, inédito, Universidad de Valladolid, 2003).

una red de interconexiones culturales que dialogan entre sí, donde se observan relaciones combinatorias entre los comportamientos individuales, los modelos sociales y los significados que aportan estos procesos. A partir de esta perspectiva, opté por investigar todas las aristas posibles en torno a José Ardévol, ya que un examen desde múltiples ángulos permitía definir con mayor claridad el objeto de estudio.

A continuación, en primer lugar dedicaré unas páginas iniciales a presentar la figura de José Ardévol para, seguidamente, ahondar de manera sucesiva en el estado de la cuestión, la hipótesis y los objetivos, el marco teórico, las fuentes y la problemática de la investigación, la metodología adoptada y la estructura final propuesta.

José Ardévol representa para la música cubana del pasado siglo un elemento vertebrador de ideas y sensibilidades estéticas diversas, insertado en un estatus simbólico distintivo para varias generaciones de compositores cubanos. El papel que jugó Ardévol en estos acontecimientos lo sitúa como una figura relevante en la expansión de la música contemporánea en Cuba y, junto con los compositores Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), integra las bases que sustentaron la creación musical en la isla durante la primera mitad del siglo XX. Ese siglo se había iniciado con dos corrientes principales en la expresión musical autóctona: las melodías y los ritmos cubanos reflejados en los lenguajes románticos, propios de la ascendencia decimonónica en Europa, con el piano como instrumento preferido por compositores e intérpretes, y, por otro lado, una nueva visión de la música cubana, que buscaba «originalidad e independencia, capaces de traducir el acento propio de adentro-afuera, y de transmitir el *qué* decir dentro de un *cómo* estructural coherente en todos sus medios expresivos con ese significado»<sup>2</sup>.

En la escena cubana de los años veinte y treinta, la presencia de la obra de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, implicó una transformación de lo que se hacía hasta esos momentos. Fueron compositores que se volcaron en la búsqueda de lo nuevo en cuanto a sonoridades y a formatos instrumentales. Con un lenguaje que, en sus inicios, fue impresionista, pronto supieron integrar el color tímbrico y las texturas del segundo período, primitivista, de Stravinsky (*El pájaro de fuego*, *Petrouschka*, *La consagración de la primavera*), a la vez que lograron crear una auténticamente nueva síntesis junto a la tradición musical calificada como «afrocubana». Tambores, güiros,

---

<sup>2</sup> Zoila García y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 341.

maracas, claves, cencerros y quijadas, entre otros instrumentos de percusión cubana, sonaron en la plantilla sinfónica. Por primera vez en la historia de la música cubana de concierto, se crearon obras sinfónicas y de cámara con una estructura musical coherente, donde los recursos importados desde la música popular enriquecieron a la orquesta y originaron novedosas combinaciones tímbricas y musicales. La incorporación de instrumentos cubanos, un aporte de estos compositores a la percusión sinfónica, permitió su uso en repertorios contemporáneos de diversa índole, desde esos momentos hasta la actualidad.

Haciendo un ajustado resumen de las principales contribuciones de estos compositores a la música cubana, cabe destacar el criterio de Consuelo Carredano y Victoria Eli cuando expresan que «Roldán y Caturla constituyeron un binomio innovador en el mundo del concierto cubano»<sup>3</sup> por el empleo de elementos rítmicos, armónicos y tímbricos que reflejaban componentes identitarios específicos de la cultura musical de la isla, la incorporación de instrumentos tradicionales cubanos a las plantillas instrumentales europeas y el desarrollo del sinfonismo y del repertorio de cámara en Cuba con obras propias escritas para estos formatos. A lo anterior se suma la creación y conducción de orquestas sinfónicas (con la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por Roldán y la Orquesta de Conciertos de Caibarién dirigida por Caturla) y de agrupaciones camerísticas que promovieron el auge de este tipo de formaciones y repertorios en el país. Todo ello contribuyó a que, durante el período de 1920 a 1940, se consolidaran las actividades de la creación y difusión de música contemporánea en la isla.

La obra de Roldán y Caturla se interrumpió abruptamente con el fallecimiento temprano de ambos creadores, en 1939 y 1940, respectivamente. El camino artístico iniciado con sus personalidades y obras quedó truncado y se mermó el impulso que había conseguido la música contemporánea en la isla. En este momento adquirió un renovado protagonismo, como explicaré posteriormente, la figura de José Ardévol. Amigo de ambos compositores, Ardévol era consciente de lo que la obra de Roldán y Caturla importaba para la música cubana:

El idioma en que ambos se expresan, la orquestación, el tratamiento de los elementos sacados de la música popular, evidenciaban que Cuba estaba poniéndose al día, que nuestra música no era indiferente a las principales inquietudes de la música universal.

---

<sup>3</sup> Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 173.

Son méritos más que suficientes para quedar para siempre como uno de los momentos más fecundos de nuestra historia musical.<sup>4</sup>

Con la desaparición física de Roldán, quien antes de su muerte se desempeñaba como director y pedagogo en el Conservatorio Municipal de La Habana, la cátedra de Armonía y Contrapunto en dicha institución quedó desierta. Por su parte, Caturla no se había dedicado habitualmente a labores de enseñanza musical, porque su trabajo como jurista le consumía la mayor parte de su tiempo, y su trágica muerte, por asesinato, en 1940, dejó sin concluir una obra que aspiraba a la síntesis entre la música popular cubana y la tradición de concierto.

Hacia 1940 Ardévol llevaba una década en La Habana. Se había integrado en el quehacer intelectual de la capital como pianista, compositor, profesor, conferenciante, creador y director de orquesta, así como gestor cultural y crítico artístico. Antes de morir Roldán, Ardévol había comenzado una labor profesoral, que contribuyó a mantener y a consolidar la formación especializada de la música en la capital cubana. Su enseñanza musical se hizo presente en varias generaciones de compositores en la isla y especialmente jugó un importante papel dentro del llamado Grupo de Renovación Musical, durante la década de los años cuarenta del pasado siglo. Fue este un colectivo de jóvenes compositores entre quienes se encontraban Francisco Formell (1904-1964), Serafín Pro (1906-1978), Enrique Bellver (1909-1990), Gisela Hernández (1912-1971), Edgardo Martín (1915-2004), Virginia Fleites (1916-1966), Juan Antonio Cámara (1917-?)<sup>5</sup>, Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (1918-2008), Hilario González (1920-1996), Esther Rodríguez (1920-?)<sup>6</sup>, Dolores Torres (1922-2009) y Julián Orbón (1925-1991),<sup>7</sup> que recibieron de Ardévol una completa escuela de composición, mediante el conocimiento del lenguaje clásico de la música occidental: trabajaron la armonía, el análisis de las estructuras formales y el contrapunto y, además, añadieron el estudio de las nuevas tendencias de composición del siglo XX.

---

<sup>4</sup> José Ardévol, *Música y Revolución* (La Habana: Ediciones Unión, 1966), 65-66.

<sup>5</sup> En la bibliografía consultada sobre el Grupo de Renovación Musical y las tesis de grado que abordan el trabajo de estos compositores no consta el año de fallecimiento de Juan Antonio Cámara.

<sup>6</sup> Como en el caso de Cámara, no he logrado hallar el año de fallecimiento de esta compositora entre la bibliografía y la documentación consultada sobre el Grupo de Renovación Musical.

<sup>7</sup> El listado de integrantes del Grupo de Renovación Musical está tomado de Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 202.

El Grupo de Renovación Musical (1942-1948) fue creado con la intención de cambiar los paradigmas estéticos del público habanero de la época. Partió de una postura intelectual que buscaba insertar la música cubana de concierto dentro de la tradición musical europea de su tiempo. Este grupo de compositores trabajó con formas clásicas de la música occidental, sin dejar a un lado los elementos que el repertorio popular cubano les ofrecía. El neoclasicismo que cultivaron fue asumiendo distintos matices según la pluralidad de sus intereses, por lo que, conforme cada uno de ellos desarrolló sus ideales creativos, el grupo terminó dejando de funcionar como tal hacia 1948.

Este «breve pero necesario neoclasicismo»<sup>8</sup> fue un reajuste del modelo compositivo vigente en Cuba, que desde inicios del siglo XX se había desarrollado bajo los presupuestos estéticos del afrocubanismo. El Grupo de Renovación Musical logró difundir el repertorio de obras de una nueva generación de compositores cubanos con una importante actividad artística (estrenos de obras, publicaciones de ensayos, conferencias, docencia, investigaciones musicológicas), situándose como lo más representativo de la música de concierto cubana de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, con repercusión en círculos artísticos de América y Europa.

Posteriormente, Ardévol continuó su labor formativa mediante un magisterio del que se valieron compositores entre los que destacaron Juan Blanco (1919-2008), Nilo Rodríguez (1921-1997), Carlos Fariñas (1934-2002), Roberto Valera (1938), Jorge García Porrúa (1938), Magaly Ruiz (1941), Guido López Gavilán (1944), Frank Fernández (1944), Gonzalo Romeu (1945), Juan Márquez (1945), Efraín Amador (1947), Sergio Vitier (1948), Jorge López Marín (1949) y Juan Piñera (1949).

El catálogo de obras de José Ardévol a inicios de la cuarta década del siglo XX rondaba las cuarenta composiciones. Entre ellas se encontraban obras para orquesta –*Six Syntetic Poems* (1932) y *Dos trozos de música* (1933)–, para agrupaciones de cámara –*II Concerto Grosso para dos violines, violonchelo y pequeña orquesta de viento con piano* (1937) y la *II Sonata a tres para dos flautas y viola* (1938)– y para otros diversos conjuntos instrumentales –como el *Concerto para tres pianos y orquesta* (1938) y *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido–, así como distintas obras pianísticas –como sus *Pequeñas impresiones* (1931) y la *Sonatina* (1934).

---

<sup>8</sup> La expresión está tomada del título del artículo que escribió Ardévol sobre el grupo: «Nuestro breve pero necesario neoclasicismo», en *Música y Revolución* (La Habana: Ediciones Unión, 1966), 59.

A partir de este momento, su actividad como compositor se hizo imparable hasta pocos años antes de fallecer, en 1981: su última obra inventariada data del año 1978. Este inventario de obras se amplió considerablemente, con piezas sinfónicas, música vocal, de cámara y para diversos solistas, así como ballets, hasta un total de ciento veintitrés obras. Durante sus años de madurez creativa recibió innumerables premios y reconocimientos en Cuba y Latinoamérica por sus composiciones, muchas de ellas estrenadas por destacados intérpretes solistas cubanos y extranjeros. Obtuvo la gratitud de sus colegas de profesión mediante encargos de obras y grabaciones musicales, que forman parte del acervo cultural de la música contemporánea cubana, así como de varias organizaciones internacionales de compositores en Estados Unidos y Latinoamérica.<sup>9</sup>

La proyección del trabajo de Ardévol como creador y gestor de instituciones culturales, crítico de arte en varios medios de comunicación, promotor musical de compositores cubanos en eventos nacionales e internacionales y jurado en concursos de composición musical, entre otras labores, hacen de él una figura indispensable para entender y explicar los procesos culturales en Cuba durante el siglo XX. Por tanto, se impone una mirada al contexto para estudiar la obra de José Ardévol e indagar en las investigaciones que se han realizado sobre el tema de la música contemporánea en Cuba.

### **Estado de la cuestión**

Tras un examen preliminar, he valorado el interés de agrupar la historiografía que trata sobre el compositor José Ardévol en la música cubana del siglo XX en cuatro ejes temáticos fundamentales: los textos que abordan su biografía; las investigaciones que estudian el contexto histórico-musical en el cual se desarrolló; las valoraciones de conjunto sobre la trayectoria musical del compositor; y los estudios específicos sobre obras críticas y musicales.

En lo relativo a la biografía, se hallan entradas de diccionarios, enciclopedias y algunos libros generales sobre historia de la música que ofrecen una aproximación a la figura de José Ardévol de una manera escueta y directa. En un ámbito internacional, se

---

<sup>9</sup> Todos los datos referentes a premios, estrenos y grabaciones de las obras de José Ardévol están recogidos en el Inventario razonado de obras del compositor.

hallan los textos que ofrecen una breve nota biográfica sobre su persona<sup>10</sup> y los que aportan una mayor información biográfica, títulos de obras y datos bibliográficos del autor<sup>11</sup>. En algunos de estos textos aparece solamente la información biográfica —datos relacionados con su nacimiento y formación en Barcelona, así como las principales actividades artísticas desarrolladas durante su carrera, nombrando algunos elementos de su estilo compositivo—, aunque en la mayoría de los libros, además, se añaden un listado final de algunas obras de su catálogo y referencias bibliográficas, que permiten una valoración más amplia de su trabajo. Esta conformación de la biografía evidenció los valores y carencias de una exploración poco contrastada, aunque bien estructurada y eficaz en su propósito de mostrar la validez de un artista y su obra. Es de destacar que la manera en que se estructura la información sobre Ardévol en estos textos biográficos, es la que se mantiene como tónica general en la mayoría de libros de este grupo temático.

En este conjunto también se encuentran textos de ámbito nacional cubano,<sup>12</sup> que revelan datos biográficos de Ardévol, títulos de sus principales obras y una descripción general de su estilo musical<sup>13</sup>. Por otra parte, se observan los textos que abarcan el trabajo de los compositores en Cataluña. Entre ellos, destacan la *Gran Enciclopedia*

---

<sup>10</sup> Cfr. Kurth Pahlen, *Diccionario universal de la música* (Buenos Aires: Librería «El Ateneo» Editorial: 1959), 22; Juan Piñero García, *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico* (Madrid: Editorial Tres, 1984), 37; Josep Soler, *Diccionario de música* (Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1985), 18; Mariano Pérez Gutiérrez, *Diccionario de la música y los músicos* (Madrid: Ediciones Istmo, 1985), 74; Arthur Jacobs, *Diccionario de música*. Título original: *The New Penguin Dictionary of Music* (London: Penguin, 1958) Trad. por Cristina Piña (Madrid: Editorial Losada S.A., 1995), 30; Don Randel, ed., *The Harvard Biographical Dictionary of Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 24; Jean-Pierre Palacio, dir., *Diccionario de música clásica. Diccionarios salvat* (Barcelona: Salvat Editores S.A., 2000), 24-25; Stanley Sadie, dir., *Diccionario Akal/Grove de la música* (Madrid: Ediciones Akal S.A., 2000), 47; Julián Viñuales Solé, dir., *Diccionario enciclopédico de la música clásica*, vol. 1-A (Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2002), 53.

<sup>11</sup> Cfr. José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat Editores S.A., 1953), 954-955; Joaquín Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la música labor*, tomo 1 (Barcelona: Editorial Labor S.A., 1954), 98; Guido M. Gatti y Alberto Basso dir., *La Musica. Dizionario*, volume primo (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968), 73; Pablo Hernández Balaguer, «Cuba», en *Enciclopedia de la música*, vol. 3. Dir. por Fred Hamel y Martin Hürlimann. Trad. por Otto Mayer Serra (Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A., 1970), 810-811; Marc Honegger, dir., *Dictionnaire de la musique*, vol. 1, *Les hommes et leurs œuvres* (Paris: Éditions Bordas, 1970), 29; Claudio Sartori, ed., *Enciclopedia della musica*, tomo 1 (Milano: Rizzoli-Ricordi Editore, 1972), 117-118; John Vinton ed., *Dictionary of Contemporary Music* (New York: E.P. Dutton & Co. inc, 1974), 16; Victoria Eli Rodríguez «José Ardévol (Gimbernat)», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, ed. por Stanley Sadie (London: Ediciones Macmillan Publishers Limited, 2001) vol. I, 865-866.

<sup>12</sup> Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico* (La Habana: Letras Cubanas, 1981), 32-33.

<sup>13</sup> Radamés Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 2007), 67-69.

*Catalana*,<sup>14</sup> que muestra una breve información biográfica y algunos títulos de obras de Ardévol, y la *Historia de la música catalana, valenciana i balear*,<sup>15</sup> que repite la estructura predominante en este grupo de textos, explicada anteriormente. Es significativa la entrada dedicada a «Josep Ardèvol i Gimbernat» en ambos libros, porque son los únicos textos consultados donde aparece el nombre del compositor en catalán. Ambas publicaciones fueron producidas en Cataluña durante las dos últimas décadas y reúne a los principales actores de la cultura e historia de la música de dicho territorio. La inclusión de Ardévol en ambos textos representa la aceptación de su legado artístico como parte del acervo patrimonial catalán, a pesar de que desarrolló su carrera profesional en otro país y nunca regresó a Barcelona, desde su partida en el año 1931.

Todavía en este primer grupo, también se examina el artículo «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados»,<sup>16</sup> de María Isabel Ardévol Muñoz, que contiene material biográfico sobre Fernando Ardévol (padre) y José Ardévol. Es un texto que aporta información sobre la figura del padre de Ardévol, quien se desempeñó como mentor principal en la educación musical de su hijo y mantuvo un papel relevante en la difusión, creación y enseñanza de la música en Barcelona durante la primera mitad del siglo XX.

El conjunto de textos que se agrupan en este primer eje temático, de orientación biográfica, denota el papel relevante del compositor, al incluirlo en los principales diccionarios y enciclopedias de habla hispana del siglo XX e inicios del XXI, así como en varios de habla inglesa e italianos. Su obra, reconocida en Cuba y en Cataluña, muestra la relevancia de su figura en los distintos espacios donde se formó y se desarrolló profesionalmente. En general, estos textos interpretan la proyección de Ardévol dentro de la vertiente cultural predominante en la música de concierto de Europa y América, durante la segunda parte siglo XX.

En la segunda categoría temática he valorado las investigaciones que abordan el contexto en España y Cuba. Entre los estudios que examinan la música en España

---

<sup>14</sup> Grup *Enciclopèdia Catalana*, s.v. «Josep Ardèvol i Gimbernat», acceso el 30 de agosto de 2015, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0004914.xml>.

<sup>15</sup> Jaume Carbonell i Guberna «Ardévol i Gimbernat, Josep» en *Història de la música catalana, valenciana i balear. Diccionari A-H*, Vol. IX., dir. por Xosé Aviñoa (Barcelona: Ediciones 62, 2003), 46.

<sup>16</sup> María Isabel Ardévol Muñoz, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados» *D'Art*, Universidad de Barcelona, nº 11 (1985): 24-32. María Isabel Ardévol es sobrina del compositor, información confirmada por la musicóloga Victoria Eli, que la ha conocido personalmente en eventos culturales.

destacan las investigaciones sobre el concepto de modernidad musical, tanto en el entorno de Madrid durante la primera mitad del siglo XX como en el de Cataluña durante el período de entreguerras. Aportan definiciones sobre el neoclasicismo entendido como una corriente de renovación artística y musical que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX en España<sup>17</sup> y ahondan en la necesidad de expresar ese espíritu renovador a través de una proyección de los repertorios contemporáneos<sup>18</sup>. También se explora la modernidad durante las primeras décadas del siglo XX en Cataluña a través de la figura de Blanche Selva (1884-1942), quien mantuvo una relación directa con los Ardévol (padre e hijo), por su trabajo en la enseñanza del piano en la Academia Ardévol de Barcelona.<sup>19</sup>

Los estudios sobre el entorno histórico y artístico en Cuba revelan los distintos discursos y prácticas artísticas de los compositores durante la primera mitad del siglo XX, así como su representación de lo nacional en la música instrumental o para voz y piano, problemática cuya exploración persiste hasta la actualidad, a través de los mecanismos implicados en la expresión de la identidad en la obra musical de compositores de la diáspora cubana entre los siglos XX y XXI.

La tesis doctoral de Marta Rodríguez Cuervo<sup>20</sup> señala los procesos de pugna entre tradición y renovación en la identidad musical cubana. Específicamente, aporta las características generales de los lenguajes de la música instrumental, a cargo de compositores cercanos a Ardévol (como Harold Gramatges, Argeliers León, Carlos Fariñas, Leo Brouwer y Roberto Valera), desde los años cuarenta hasta los años noventa del pasado siglo. Esta tesis aporta un método de análisis propio de la autora, enfocado primero a representar los elementos de la música tradicional cubana, de antecedente hispano-europeo y africano, así como los elementos de la contradanzadaailable, el danzón y el son, presentes todos en la música cubana de concierto, para luego mostrar

---

<sup>17</sup> Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009). Recurso en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13304/>.

<sup>18</sup> Miriam Ballesteros Egea, «La orquesta filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010). Recurso en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11071/>.

<sup>19</sup> Montserrat Font Batallé, «Blanche Selva y el Noucentisme musical en Cataluña» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011). Recurso en línea: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/19570>.

<sup>20</sup> Marta Rodríguez Cuervo, «Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002). Recurso en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4566/>.

en distintas obras de los compositores anteriormente citados, cómo estos elementos se asimilan y expresan, unas veces de modo directo, «como la alternancia entre partes cantables y partes instrumentales características del punto campesino»,<sup>21</sup> y otras como «procesos complejos que denotan un mayor grado de abstracción con respecto a la base popular».<sup>22</sup> Este análisis es una importante referencia a esta tesis, porque muestra los elementos que conforman la música tradicional cubana y el manejo de los mismos en obras de compositores cubanos de la segunda mitad del siglo XX. Son creadores que, en algunos casos, fueron discípulos de Ardévol, como Gramatges y León, y, en otros, compartieron espacios de creación con éste durante varios años. Así mismo el método de trabajo empleado por Rodríguez Cuervo, novedoso en cuanto a representar en repertorios diversos el manejo de los elementos de la música tradicional de un país, se acerca indudablemente a alguno de los objetivos de esta tesis, de mostrar el modo en que Ardévol elaboró la música de carácter popular cubano en su música.

Igualmente, la tesis doctoral de Eduardo Morales Caso<sup>23</sup> estudia la identidad musical cubana a través de las obras para voz y piano de los compositores Harold Gramatges (1918-2008) y Gisela Hernández (1912-1971), discípulos de Ardévol en el Grupo de Renovación Musical. Indaga en el manejo de géneros con antecedente hispano presentes en sus obras, como el punto, la guajira y la criolla, y estudia la fusión entre la guajira y el son (la guajira-son) como un género sincrético que unifica lo español y lo africano en la trayectoria de los autores ahí analizados. La significación de esta investigación reside en la cercanía de Gramatges y Hernández a la figura de Ardévol – fueron alumnos suyos –, con quien comparten intereses estéticos y empleo de distintos materiales procedentes de la música popular cubana.

Morales Caso adopta también un método de análisis propio, que se ajusta al repertorio de voz y piano de Gramatges y Hernández. Dicho repertorio no se había analizado antes, por lo que su método se centra en diseccionar la relación entre texto y música en las canciones de dichos compositores, abordadas desde los significados metafóricos propios del lenguaje poético, hasta los netamente musicales, en especial de aquellas vinculadas a la guajira y el son. Este método de trabajo resulta relevante para

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, 19.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Eduardo Morales Caso, «Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges: análisis compositivo» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014). Recurso en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27918/>.

mi tesis por cuanto muestra el manejo de los elementos de la música cubana en repertorios particulares (para voz y piano) de creadores discípulos de Ardévol. Todo ello forma parte de las relaciones transversales que produce el estudio de la personalidad de Ardévol, tanto en su creación como en su docencia.

Por su parte, la tesis doctoral de Iván César Morales Flores<sup>24</sup> investiga cómo se reflejan los procesos de identidad en cinco compositores de la diáspora cubana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI –Ileana Pérez Velázquez (1964), Louis Aguirre Rovira (1968), Eduardo Morales Caso (1969), Keyla Orozco (1969) y Ailem Carvajal (1972)–. Su método de análisis plural –musicológico y sociológico–, adaptado a las obras y a los compositores analizados es, sin duda, su mayor contribución para la presente investigación, pese a la mayor lejanía cronológica de los repertorios analizados.

Otros estudios brindan enfoques biográficos y analíticos sobre los compositores que comparten el mismo contexto histórico-musical que Ardévol<sup>25</sup> en distintas épocas<sup>26</sup>, y de creadores que mantuvieron una relación directa con el compositor, como es el caso de Hilario González (1920-1996).<sup>27</sup> Estos estudios aportan una diversidad de metodologías para sus catalogaciones e inventarios, para la orientación de sus relatos biográficos y para el examen musical de los repertorios, con el común denominador de que suministran información pormenorizada sobre los contextos históricos y de que conforman una metodología que articula, en un mismo análisis, las implicaciones de los eventos biográficos con la obra musical del compositor examinado.

El conjunto de investigaciones de este segundo grupo, sobre el contexto histórico-musical, contribuye, con datos precisos, al reconocimiento de repertorios, compositores

---

<sup>24</sup> Iván César Morales Flores, «Música, diáspora e identidad. Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo (1990-2010)» (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015).

<sup>25</sup> María Elena Peña de Prada, «Carmen Marina, guitarrista y compositora española (n. 1936): revisión bibliográfica, catálogo y primera aproximación analítica» (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2011); Mariela Rodríguez Rodríguez, «Aproximación biográfica y estilística al compositor Rafael Vega Caso (1901-1976)» (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2013).

<sup>26</sup> Liz Mary Díaz Pérez de Alejo, «La creación inédita para piano de Joaquín Nin: una aproximación crítica» (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2010); «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2017). Recurso en línea: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33196>.

<sup>27</sup> Yurima Blanco García, «Aproximación biográfica y estilística al compositor Hilario González (1920-1996): estudio sobre Tres canciones de Antonio Machado (1939)» (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2013); «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018). Recurso en línea: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33061>.

y difusiones de obras. Además, expresa valoraciones sobre distintas líneas estéticas musicales —noucentismo, modernismo, afrocubanismo, neoclasicismo, nacionalismo, entre otras— que desarrollaron varios creadores en España y Cuba durante el siglo XX. Ofrece una variedad de enfoques de análisis que enriquecen el estudio de la obra musical de Ardévol y, a su vez, permite trazar un mapa de las relaciones artísticas y humanas que revelan los procesos ideológicos vividos por los principales agentes intelectuales de ambos países en las distintas tramas históricas.

El tercer grupo de textos aborda las publicaciones que emiten valoraciones de orden estético e histórico sobre la obra musical de José Ardévol. En este grupo se distinguen distintos textos que abarcan más de setenta años de apreciaciones sobre la obra del compositor (1943-2015). Entre estos se encuentran varios artículos, reseñas y anuncios de conciertos del periódico *The New York Times*, con referencias a distintas obras de Ardévol publicadas entre 1943 y 1980. Son pequeñas apreciaciones a su música desde el punto de vista de la recepción, la interpretación y la divulgación de su creación artística.

Fue en el libro *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier,<sup>28</sup> de 1946, donde por vez primera se examinó con detenimiento la obra musical de José Ardévol. En el capítulo XVIII, Carpentier evalúa algunas obras realizadas por el compositor durante los años más recientes y establece la forma y el contrapunto como parámetros destacados en su creación musical: «En su producción reciente Ardévol sigue profundamente apegado a la forma. Pero en su contrapunto se desprende ahora un “sentido vertical” al que permanecía ajena, por ejemplo una escena de *Forma* [...]».<sup>29</sup> Más adelante, se refiere a la función tímbrica en la orquesta de Ardévol:

Añádase a esto que la orquesta de Ardévol suena de modo muy personal. Este músico, que nunca se ha permitido un alarde colorismo, que detesta las especulaciones con los timbres, que usa instrumentos funcionalmente, como pueden emplearse materiales diversos en la construcción de un edificio, obtiene un clima orquestal particularmente claro y vigoroso, donde en vano buscaríamos la influencia de modas aceptadas.<sup>30</sup>

Respecto a las valoraciones sobre obras en específico, Carpentier se refiere solo a dos títulos. Uno es el ballet *Forma* (1942), obra a la que Carpentier hace referencia por

---

<sup>28</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 330-336.

<sup>29</sup> Carpentier, *La música...*, 335.

<sup>30</sup> *Ibid.*

el tipo de escritura del coro que muestra: «Las voces humanas intervienen en *Forma* como en la tragedia antigua, glosando, aunque de modo siempre estático, lo que ocurre en la escena».<sup>31</sup> La siguiente composición que Carpentier examina es el *Concierto para piano, viento y percusión* (1944), del cual comenta la sección de la fuga: «Pero esa fuga es página dotada de un sentido casi trágico, por su tensión, por su desgarrado acento, por su violencia apenas contenida, que nos hace olvidar la función estructural de la forma académica.»<sup>32</sup> Ambas apreciaciones son pequeñas pinceladas sobre la obra de Ardévol, en las que se vislumbran algunos elementos de su estilo compositivo.

Más adelante, Carpentier se atreve a realizar una premonición sobre la evolución del compositor, en la que aparecen algunos elementos significativos del futuro estilo musical de Ardévol:

puede preverse que, sin renunciar a su estilo contrapuntístico, ni a su amor por los grandes modelos clásicos, Ardévol habrá de integrarse, algún día en la tradición musical cubana, al tratar un material sonoro, aun nuevo para él, con el espíritu que le ha llevado ya a especular con expresiones populares españolas.<sup>33</sup>

En su libro, Carpentier abunda sobre el papel pedagógico de Ardévol al frente del Grupo de Renovación Musical, así como sobre su labor de gestión y difusión de la música contemporánea cubana. Además, añade una somera descripción de las etapas creativas del compositor, que se remite a una carta escrita por este a Charles Seeger en 1945.<sup>34</sup> Carpentier también incluye un listado de las obras compuestas por Ardévol desde 1932 a 1944, donde hace acopio de los títulos más afamados del compositor durante esa década.

La estimación que propone Carpentier sobre la obra musical de Ardévol en este capítulo es reducida, si se observan los títulos de obras citados. Su apreciación se basa en solo dos composiciones musicales, que se examinan en términos de una crítica musical puntual. A pesar de ello, Carpentier sitúa a Ardévol como parte de la historia de la música cubana del siglo XX, reconociendo su magisterio y su influencia sobre los jóvenes compositores: «el papel desempeñado por él en estos últimos tiempos es tan

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, 336.

<sup>34</sup> Carta fechada el 29 de enero de 1945 (Fondo de José Ardévol del Museo Nacional de la Música de La Habana, Cuba).

considerable que, de hecho, ha venido a encabezar movimientos y a propiciar tendencias que caracterizan, por el momento, la vida artística de la isla».<sup>35</sup>

Otro texto que establece valoraciones sobre la obra de Ardévol es el artículo «Sobre *Nueve pequeñas piezas* de Ardévol y lo cubano en la música de este compositor» (1949), de Harold Gramatges.<sup>36</sup> Delimita los posibles períodos en la creación de Ardévol dentro de un marco temporal que abarca desde las primeras creaciones (1922) hasta el momento en que se publica el citado artículo. Gramatges elabora una disertación sobre *Nueve pequeñas piezas para orquesta* (1944) alegando, por primera vez entre las valoraciones críticas de la música de Ardévol, la presencia de elementos populares cubanos. Analiza, en cada una de las nueve piezas estos elementos, subrayando el empleo de la instrumentación afrocubana y ciertas tipologías de géneros musicales como el danzón, el son y conga, fundamentalmente:

Al hacer la reorquestación para orquesta completa normal se han empleado tres instrumentos de nuestra música popular: las claves, las maracas y un tambor africano [...]. En la segunda pieza son evidentes lo que podríamos llamar «vestigios» de danzón (claro que aquí a un tiempo algo más rápido) [...]. El *Canon* es una deliciosa versión artística de nuestro toque de clave. Es sobre la constante del ritmo de clave que se realiza el canon a tres voces en los instrumentos de madera [...]. La *Sonera* está constituida con elementos de estilo del son. Hay combinaciones rítmicas muy ricas y sutilísimas [...]. Tal vez los compases iniciales de la quinta pieza sean el «ambiente cubano» (en el resto de la obra, como en toda la producción actual de Ardévol a partir de *Tres pequeños preludios*, no se trata de «ambiente» sino de algo mucho más hondo, más orgánico). Eso se debe en parte, al solo de maracas con que comienza y a los diseños iniciales del fagote [...]. La sexta pieza *Toques* es una fuga con dos temas muy diferentes, pero ambos solo concebibles como escritos y tratados por un compositor genuinamente cubano [...]. *Homenaje a un cuerpo* tiene un carácter estático, pero este carácter está vitalizado por un rotundo toque de clave ampliado, a cargo de las cuerdas, el piano y la percusión, mientras el metal canta lentamente con grandes armonías, un tema que podría ser nieto de alguna vieja guaracha [...] La pieza siguiente, *Para un juego de niños*, es casi, un son lento [...] La última, *Alegría final* en el fondo no es más que una gran conga, claro que con todas las ampliaciones, elaboración y fantasía creadora propias de una gran forma sinfónica [...].<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Carpentier, *La música...*, 330.

<sup>36</sup> Harold Gramatges, «Sobre *Nueve pequeñas piezas* de Ardévol y lo cubano en la música de este compositor», *La Música*, La Habana, Año II, N° 5, enero a marzo (1949): 1-2.

<sup>37</sup> Gramatges, Harold, «Sobre *Nueve pequeñas piezas* de Ardévol y lo cubano en la música de este compositor», 2-3.

Gramatges se refiere a la utilización de Ardévol de «géneros» (tipos) populares cubanos (danzón, son, guaracha, conga) y cómo estos se disponen en la obra, desde una compleja elaboración de sus cualidades tímbricas y rítmicas, hasta la representación directa de sus principales rasgos («ambiente cubano»).

En *Panorama histórico de la música en Cuba*<sup>38</sup> (1971), Edgardo Martín expresa las cualidades de la música de Ardévol relativas a los elementos que la componen y a su recepción:

Para su música, José Ardévol (Barcelona 1911) siempre ha preferido una expresión dura, un estilo acerado, sazonado por disonancias de segundas y fundamentado en un manejo casi constante de la movilidad contrapuntística, el apuntalamiento de acordes que se mueven muchas veces sin regirse por centro tonales tiránicos, casi como «notas extrañas a la armonía», y en una permanente actitud de plasmación en lo más recio de formas clásicas o arcaicas, transferidas substancialmente a la música del siglo XX.<sup>39</sup>

Esta valoración describe las técnicas empleadas, pero no las analiza de manera explícita en obras específicas. Martín solo nombra los estilos que Ardévol emplea en sus obras, donde aprecia las distintas etapas creativas:

Estas cualidades son tan esenciales en su música que lo mismo aparecen en sus obras neoclásicas hispánicas, como en las de su momento de atonalismo abstracto, en las de convencida cubanía, o aún en las que, en los últimos años, ha incorporado el serialismo y se ha puesto al borde del experimentalismo.<sup>40</sup>

Posteriormente, el libro *Música latinoamericana y caribeña*<sup>41</sup> (1995), de Zoila Gómez y Victoria Eli, establece los estilos en que se divide la obra de Ardévol: «uno más apegado a la tradición neoclásica hispánica; otro regido por el atonalismo; y una última etapa en la que incorporó el serialismo y otras tendencias experimentales».<sup>42</sup> Estos tres estilos que describen las autoras no se sustentan en análisis de piezas, sino que son valoraciones desde una visión general sobre la obra del compositor.

---

<sup>38</sup> Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba* (La Habana: Universidad de la Habana, 1971), 136-137.

<sup>39</sup> Martín, *Panorama...*, 136.

<sup>40</sup> Martín, *Panorama...*, 136.

<sup>41</sup> Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 388-389.

<sup>42</sup> Gómez y Eli, *Música latinoamericana...*, 388.

También en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>43</sup> (2001) se encuentran valoraciones de la actividad creadora de Ardévol, en referencia a la recepción de su obra y los estilos que atraviesa:

Su obra participó de un gran rigor constructivo, plena de austeridad y ocasionalmente transmisora de cierta aridez. Las tensiones son frecuentes, con un reiterado empleo de disonancias de segundas y un manejo muy mantenido del contrapunto con predominio del tratamiento lineal independientemente de los procedimientos técnicos utilizados, así como un apego a las formas clásicas trasladadas a los contenidos de la música del s. XX.<sup>44</sup>

Una vez más, se describe su música como seria y llena de tensiones sonoras y se marca el énfasis en el estilo neoclásico, antes que en otras tendencias que también caracterizaron su música. Se reconoce la importancia de su figura a nivel internacional, por su labor al frente del Grupo de Renovación Musical y por su obra musical en Cuba.

Otro documento necesario para el conocimiento de la obra de Ardévol es el artículo «Origins of Dissonant Counterpoint» (2011)<sup>45</sup> de John D. Spilker. En él se revisa una libreta de notas de Henry Cowell del año 1919 donde existen varios ejercicios de contrapunto Cowell para su maestro Charles Seeger, en los que detalla los tipos de contrapuntos disonantes a una, dos y tres voces. Se da a entender que la colaboración entre ambos compositores –a la que se añade el aporte de Ruth Crawford, alumna y luego esposa de Seeger– propició la teorización sobre el contrapunto disonante.<sup>46</sup> Spilker comenta que tanto Cowell como Crawford, además de participar en la creación del contrapunto disonante, habían compartido sus ideas con la red de compositores de vanguardia (quienes, entre ellos, se hacían llamar «ultramodernos») porque en esos momentos compartían afinidad de criterios:

In addition to participating in the development of the technique, Cowell and Crawford shared it with their colleagues in the ultra-modern network, many of whom used the method in their

---

<sup>43</sup> María Encina Cortizo y Victoria Eli Rodríguez «Ardévol Gimbernat, José» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2001[2º ed].), vol. 1, 618-621.

<sup>44</sup> Cortizo y Eli «Ardévol Gimbernat, José». En *Diccionario de la música española...*, s. v., 620.

<sup>45</sup> John D. Spilker, «Origins of Dissonant Counterpoint», *Journal of Society for American Music*, vol 5, issue 4 (2011): 485-533.

<sup>46</sup> Es de destacar tres importantes autores que teorizaron sobre el contrapunto disonante. Estos son Julien Falk (Menton, 1902-París, 1987), Ernst Krenek (Viena 1900-California 1991) y Charles Seeger (México 1886-Connecticut 1979). No se debe dejar de mencionar a Henry Cowell (California 1897- New York 1965) quien trabajó con Seeger en sus primeros años de formación y publicó posteriormente el libro *New Musical Resources* (1930) donde aborda distintos modos de composición atonal, entre ellos el contrapunto disonante.

compositions and advocated on its behalf. Notable among the composers who made use of DC are José Ardévol, John J. Becker, Johanna Beyer, Vivian Fine, Lou Harrison, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, Gerald Strang and James Tenney [...].<sup>47</sup>

Es así como aparece el nombre de Ardévol entre los compositores que tuvieron acceso a la técnica del contrapunto disonante durante la década de los años treinta del pasado siglo. Y, para más seguridad, Spilker señala más adelante, en una tabla de obras compuestas con este método, la pieza *Sonatina para piano* (1934), de José Ardévol, como exponente musical de la técnica del contrapunto disonante, junto a varias obras de Cowell escritas desde 1916 hasta 1965.<sup>48</sup> Tanto la referencia a Ardévol en el artículo de Spilker, que corrobora el intercambio de información entre Cowell y Ardévol, como la cercanía entre ambos compositores entre los años 1930 y 1934, además de la juventud del primero y la abundante experiencia en teoría y composición de lenguajes no tonales del segundo, hacen pensar en la influencia de Cowell sobre Ardévol en lo que se refiere al empleo de las técnicas del contrapunto disonante.

La tesis doctoral de Belén Vega Pichaco, defendida en la Universidad de La Rioja (2013),<sup>49</sup> analiza los fundamentos estéticos e ideológicos de la creación cubana presentes en los movimientos afrocubanista y neoclasicista del período comprendido de 1927 a 1946. Vega Pichaco se basa en el estudio de dos revistas –*Musicalia* y *Revista de avance*– y un libro –*La Música en Cuba*, de Alejo Carpentier– representativos de esa época, contemplados a través de los principales agentes que integraron la vida musical e intelectual del país durante esos años. Además, consultó materiales de hemeroteca, colecciones de programas de concierto y publicaciones diarias. Con todo ello forjó una visión hermenéutica de las dinámicas conectivas que atravesaron la sociedad cubana de entonces, desde los puntos de vista cultural y artístico-musical.

Según Belén Vega, los individuos que participaron en la creación de la «Música Nueva» (de la etapa neoclásica), que se diferenció en formas y materiales del afrocubanismo, permearon, con su ideología y con cierta posición etnocéntrica, el

---

<sup>47</sup> Spilker, «Origins of Dissonant Counterpoint», 485: «Además de participar en el desarrollo de la técnica, Cowell y Crawford compartieron con sus colegas de la red ultramoderna, mucho de los cuales usaron el método en sus composiciones y la defendieron en su nombre. Es notable el número de compositores que hicieron uso del contrapunto disonante, tales como José Ardévol, John J. Becker, Johanna Beyer, Vivian Fine, Lou Harrison, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, Gerald Strang y James Tenney.» (la traducción es de la autora de esta tesis)

<sup>48</sup> *Ibid.*, 516.

<sup>49</sup> Belén Vega Pichaco, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo» (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2013).

discurso predominante de ese período. Como he señalado anteriormente, los debates durante esa época se centraban en torno a los tipos de identidad (continental o nacional), raza (africana, indígena, criolla, o hispana) y sociedad (élite–clases populares) que conformaban la nación cubana. Una parte de su trabajo consistió en analizar la actividad de Ardévol a través del estudio de la programación de conciertos que realizó el compositor en las diferentes orquestas con las que trabajó, así como en la investigación de sus principales líneas estéticas según aparecen reflejadas en distintas publicaciones de la época.

Toda esta información la contrasta con la actividad intelectual y artística de los distintos agentes culturales que actuaban en el medio musical cubano del momento – Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Harold Gramatges, Edgardo Martín y María Muñoz de Quevedo, entre otros–, con los que crea un mapa discursivo de distintos niveles de interpretación. La principal conclusión a la que llega es que en tal mapa se observan contradicciones entre los razonamientos estéticos de Ardévol y las prácticas artísticas realizadas por él mismo durante las décadas antes mencionadas. En lo referente a Ardévol, falta indagar en qué características de su obra permitirían un mejor entendimiento del discurso que sostiene Vega Pichaco sobre el compositor. Cuando expone sus criterios de análisis de la música de Ardévol, estos se basan en elementos recurrentes que aparecen reflejados en distintas publicaciones, así como en estudios puntuales sobre ciertas obras emblemáticas. Quedaría todavía pendiente un examen analítico de obras específicas de las distintas épocas del compositor, que contribuiría a completar la disertación. No obstante, es comprensible que tales análisis no aparezcan en esta tesis, ya que, de hecho, no forman parte de sus objetivos, a pesar de lo cual la tesis de Belén Vega Pichaco posee un importante significado para mi investigación porque recoge elementos historiográficos que definen el contexto artístico-musical durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo en Cuba.

Con *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*,<sup>50</sup> Consuelo Carredano y Victoria Eli exponen en 2015 información biográfica sobre Ardévol y, además, ofrecen una valoración estilística sobre su obra. Las autoras distinguen ahora tres estilos

---

<sup>50</sup> Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 201-210.

fundamentales en la música de Ardévol: el neoclasicismo, el nacionalismo musical cubano y el serialismo. Según ellas, el compositor sintetiza en su obra lo hispano y lo cubano de un modo intermitente: «En su música prevaleció la unidad conceptual y creativa, donde España y Cuba se hallan en una relación alternante o interactuante con mayor o menor fuerza».<sup>51</sup> Nombran algunos títulos de Ardévol alusivos a los estilos que aprecian, pero no presentan análisis musicales que sustenten dichas valoraciones.

Conforme a lo recién expuesto, la tercera de las categorías historiográficas analizadas pone en evidencia los criterios predominantes que se observan en la obra musical de José Ardévol. Estos contienen fundamentalmente valoraciones sobre el estilo, las técnicas de composición y la recepción de su música. Respecto a casi todos estos aspectos se manifiestan argumentos coincidentes en la apreciación general de su música: seria, concisa y de difícil recepción. No obstante, es esta concepción generalizada la que no permite definir las alteraciones y transformaciones que encierra un repertorio tan amplio y diverso como el de Ardévol. Se echan en falta, entre estas valoraciones, análisis concisos que permitan vislumbrar el manejo de los materiales de los que se nutre el compositor y cómo se elaboran técnicamente.

La cuarta categoría de textos son los estudios específicos sobre la obra de Ardévol. Estos parten de mi propia tesis de licenciatura en el Instituto Superior de Arte de La Habana<sup>52</sup> (2000) y del trabajo presentado para mi Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Valladolid<sup>53</sup> (2003). En ambos estudios abordé la biografía de Ardévol desde los datos aportados por las publicaciones, las entrevistas y la obra musical. A ello se añadió el estudio de las etapas creativas de Ardévol, con descripciones de obras seleccionadas según los períodos marcados por el compositor. En estos trabajos demostré que los períodos delineados por el autor representaban características de estilo (neoclasicismo, nacionalismo) y de técnicas de composición (atonalismo, dodecafonismo), pero no reflejaban la diversidad de recursos constructivos que utilizaba. Sin embargo, faltó comprender qué procesos del contexto histórico de Ardévol se implicaron en el significado de su obra musical. Estos trabajos han sido el

---

<sup>51</sup> Carredano y Eli, eds., *Historia de la música en...*, 210.

<sup>52</sup> Iliana Ross González, «La obra y proyección artística del compositor José Ardévol Gimbernat (1911-1981)» (Tesis de grado, inédita, Instituto Superior de Arte, 2000).

<sup>53</sup> Iliana Ross González, «Aproximación a la obra y trayectoria artística del compositor José Ardévol Gimbernat (Barcelona 1911-La Habana 1981)» (Trabajo de suficiencia investigadora, inédito, Universidad de Valladolid, 2003).

punto de partida de esta tesis y sin ellos carecería de mi perspectiva actual sobre la música del compositor.

Una siguiente investigación comprende la tesis de licenciatura de José Luis Fanjul sobre el Grupo de Renovación Musical en el Instituto Superior de Arte de La Habana (2012)<sup>54</sup> y su trabajo de fin de máster en la Universidad de Valladolid (2014)<sup>55</sup>. En estas investigaciones se estudian los elementos estéticos comunes y disgregantes que subsistieron en los compositores de dicho grupo y se analizan algunas de sus creaciones. En ellas se manifiestan indicadores compositivos comunes, como la presencia de tópicos de estilo y de géneros de la música popular cubana, en especial la afrocubana. Este grupo se destacó por un sistema de intercambios entre las distintas personalidades creativas, de ahí que el papel de Ardévol les resultase referencial y, recíprocamente, el grupo provocase en él asimilaciones artísticas e intelectuales de diversa índole.

Fanjul analiza varias obras de los miembros del grupo, entre las que se encuentra la *Sonata n.º 3*, para piano (1944), de José Ardévol. En ella se reconocen elementos de bitonalidad y texturas pandiatónicas, fundamentalmente, que permiten comprender el estilo musical del compositor durante la época de auge del grupo. Sin embargo, se echa en falta que la selección de obras de Ardévol no sea más amplia, o que el método analítico no abarque varios parámetros musicales para proporcionar un resultado más completo. No obstante, este estudio es referente para mi investigación, por cuanto aporta características sobre el comportamiento ideológico y estético de Ardévol, en las dinámicas del Grupo de Renovación Musical, y explora en algunos elementos distintivos de su obra compositiva durante la década de los años cuarenta del pasado siglo.

La tesis de licenciatura de Sarai Guelmes Labrada en el Instituto Superior de Arte de La Habana (2013)<sup>56</sup> analiza distintos documentos historiográficos sobre la proyección de José Ardévol durante las décadas de los años treinta y cuarenta en Cuba, con el objetivo de identificar la presencia cubana en la música de concierto de ese período. Guelmes Labrada señala que esta época estaba marcada por la definición de lo

---

<sup>54</sup> José Luis Fanjul Rivero, «Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical» (Tesis de licenciatura, inédita, Instituto Superior de Arte de la Habana, 2012).

<sup>55</sup> José Luis Fanjul Rivero, «La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948)» (Trabajo de Fin de Máster, inédito, Universidad de Valladolid, 2014).

<sup>56</sup> Sarai Guelmes Labrada, «José Ardévol: dos décadas de discusiones en torno a lo cubano» (Tesis de grado, inédita, Instituto Superior de Arte de la Habana, 2013).

cubano en música y que coexistían diferentes corrientes de opinión sobre esta cuestión. Los compositores afrocubanistas (Roldán y Caturla) defendían que el antecedente africano era el elemento predominante en la cultura cubana, mientras que otros, como el también compositor Sánchez de Fuentes, custodiaban el argumento de que el componente hispano era el que prevalecía en el significado de lo cubano.

Según Guelmes, Ardévol reconoció un equilibrio entre ambas culturas y tal pensamiento fue transmitido a los miembros del Grupo de Renovación Musical, quienes realizaron por primera vez una música cubana libre de etiquetas. Estos procesos de reconocimiento mutuo, de búsquedas de nuevos lenguajes que enriquecían el significado de lo cubano, llevan al análisis de distintas dicotomías presentes en el discurso de Ardévol entre las décadas de los años treinta y cuarenta del pasado siglo: lo negro y lo blanco; la música folclórica y la música popular cubana; la música nacional y la música universal; tradición y vanguardia; o lo académico y lo diletante. Es valioso para mi investigación reconocer los aportes de Ardévol al debate sobre la identidad musical cubana, pero falta por mostrar la repercusión de estos conceptos en las obras creadas por él mismo durante dicho período.

La tesis de doctorado de Lester Rodríguez Gómez en la Universidad Complutense de Madrid (2017)<sup>57</sup> estudia el desarrollo del *ensemble* de percusión desde su origen en 1939 hasta 1943, en Cuba y México. Para ello, analiza las cinco primeras obras creadas por compositores latinoamericanos –Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez– para este tipo de conjuntos, así como el contexto histórico-musical en que fueron inscritas.

Además de ello, Rodríguez Gómez realiza una importante contribución a la divulgación de la obra de José Ardévol, ya que, gracias a su investigación en Estados Unidos, logró rescatar tres partituras para conjunto de percusión del compositor que se encontraban perdidas. Estos títulos han sido incluidos en el inventario de obras realizado para esta tesis y son: *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido<sup>58</sup> (con 31 ejecutantes); *Suite* (1934), para

---

<sup>57</sup> Lester Rodríguez Gómez, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017). Recurso en línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42438/1/T38732.pdf>.

<sup>58</sup> Ardévol incluye en esta obra instrumentos de percusión afrocubanos, de la orquesta sinfónica y sonidos de silbato de policía, sirenas, látigos, yunques y palmadas para crear efectos tímbricos novedosos. Sobre la clasificación instrumental adoptada por Ardévol en esta obra, Rodríguez comenta que es el propio

30 instrumentos de percusión, fricción y silbido<sup>59</sup> (con 15 ejecutantes); y *Preludio a II* (1942), para once instrumentos de percusión. Estas obras fueron conocidas por importantes creadores de la década del treinta del pasado siglo y, con ellas, Ardévol accedió a ese colectivo de compositores pioneros en la composición de música para conjuntos de percusión, entre quienes se hallaban Henry Cowell (1897-1965), Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992), Lou Harrison (1917-2003), William Russell (1905-1992), o John J. Becker (1886-1961), entre otros. Rodríguez Gómez dedica el cuarto capítulo de su tesis de doctorado al análisis de esas tres obras para percusión de Ardévol. Antes, las encuadra en el contexto histórico de su época, a través de la relación que el compositor mantuvo con algunos de los principales agentes de la música de vanguardia norteamericana, como Cowell, Cage y Harrison, así como con varias organizaciones de compositores del continente americano. El análisis musical de estas tres obras abarca las características generales, los aspectos formales, rítmicos, tímbricos notacionales y de instrumentación empleados. En las conclusiones, Rodríguez Gómez señala los rasgos distintivos de las obras analizadas de Ardévol:

el *Estudio* y la *Suite* de Ardévol empleaban estructuras clásicas heredadas de la tradición occidental, en cambio se observan planteamientos musicales innovadores, como la sustitución de la armonía por el timbre, de la melodía por el ritmo, y la integración de instrumentos convencionales con autóctonos cubanos e instrumentos de efecto, para plantear —en correspondencia con Varèse y Cowell— una música de la Nueva Era, una concepción futurista del arte. Ardévol busca evitar lo exótico y lo folclorista, alejándose —al menos con sus obras de percusión— del empleo de ritmos y elementos estilísticos basados en la música de extracción popular. Su *Preludio a II*, muestra un planteamiento modernista de proporciones, articulado por la superposición de compases, patrones y ostinatos rítmicos yuxtapuestos, que busca experimentar con la construcción de masas sonoras y texturas diversas, dentro de un lenguaje universalista.<sup>60</sup>

Así mismo, Rodríguez Gómez suscribe la dificultad de la interpretación de las obras para percusión de Ardévol, por la polimetría desarrollada a lo largo de todas las piezas y por el alto número de intérpretes y de instrumental requerido para su

---

compositor quien en el subtítulo de la misma, señala la distinción entre instrumentos de percusión (afrocubanos y de la orquesta sinfónica), fricción (güiros) y silbido (sirenas, silbato de policía).

<sup>59</sup> Esta obra pertenece al mismo período creativo que el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), por lo que la instrumentación es muy parecida, al igual que el subtítulo adoptado por Ardévol para definir los tipos de instrumentos y sonoridades empleados en la partitura.

<sup>60</sup> Rodríguez Gómez, Lester, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano», 398.

audición.<sup>61</sup> Las piezas de Ardévol contienen rasgos cubanos, ya que emplean instrumentación afrocubana (bongós, güiros, claves, maracas, tambores africanos) y figuraciones rítmicas sincopadas, pero su lenguaje se acerca más al de los compositores modernistas norteamericanos de los años treinta del pasado siglo que al afrocubanismo de Roldán y Caturla.

*Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933) es su composición más emblemática, por ser una obra monumental, su primera del género y sin duda la mejor lograda desde el punto de vista conceptual. Además de haber sido escrita en tiempo récord de cinco días, la obra se muestra como un verdadero tesoro histórico por razones muy significativas: el gran número de ejecutantes que involucra, la instrumentación empleada, la maestría de su escritura y la fecha de su composición que la sitúa entre las primeras cinco de su género, la convierten en una obra sin precedentes.<sup>62</sup>

Toda esta información que aporta la tesis doctoral de Rodríguez Gómez es de gran valor para mi investigación, por la trascendencia de las tres obras comentadas de Ardévol en la práctica de la percusión contemporánea. Además, se contemplan los distintos elementos compositivos desarrollados en estas obras, que las sitúan en la vanguardia de la composición en América durante la primera mitad del siglo XX.

Este cuarto grupo de textos proporciona información comprobada sobre las características de la obra musical de Ardévol, así como el papel que desempeñó el compositor en los mecanismos de divulgación y creación de la música de compositores cubanos, fundamentalmente en las décadas de los años treinta y cuarenta del pasado siglo. Falta conocer las características de las obras que Ardévol compuso durante las siguientes décadas hasta su última composición en 1978 y la manera en que su pensamiento intelectual se vio reflejado en su obra.

El estado de la cuestión expuesto hasta aquí, ordenado a través de cuatro agrupamientos temáticos, pone de manifiesto que la mayor parte de la información disponible sobre la figura de José Ardévol se encuentra dividida en varios ejes temáticos. Se han abordado sus períodos de creación; su influencia en proyectos artísticos y creativos, como el Grupo de Renovación Musical; su participación en la conformación de una identidad musical cubana (sobre todo durante las décadas de los

---

<sup>61</sup> El propio Lester Rodríguez en calidad de intérprete, participó junto al *ensemble* Percusiones del CSMA bajo la dirección de César Peris, en el concierto celebrado el 6 de noviembre de 2017 en la Fundación Juan March de Madrid, con obras de Amadeo Roldán, Edgar Varèse y José Ardévol. En ese concierto se ejecutó el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* de Ardévol.

<sup>62</sup> Rodríguez Gómez, Lester, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano», 400.

años treinta y cuarenta del siglo XX); la crítica historicista; el examen de discursos ideológicos (en torno a la “Música Nueva”); y los estudios de algunas obras representativas de su producción musical (entre ellas, la *Sonata para piano n° 3* y las piezas para percusión).

Estas consideraciones sobre Ardévol que se tienen en la actualidad necesitan de un razonamiento que las conecte y que contemple la complejidad de su proyección musical en sus distintas aristas. Para ello se hace necesario explorar los vínculos entre su pensamiento crítico y su trayectoria vital y clasificar toda la información sobre las características técnicas de su producción, para examinar la pluralidad de los materiales que componen su música.

### **Hipótesis y objetivos de la investigación**

Teniendo en cuenta las diferentes perspectivas que ofrece el estudio, expongo como hipótesis de esta investigación que la figura de José Ardévol desvela su correspondencia con los principales debates acontecidos en el medio de la música cubana de concierto durante el siglo XX, a través de su actividad artística y compositiva.

Para validar esta hipótesis, he propuesto como objetivo general estudiar, desde un enfoque crítico y analítico, la estética y la técnica en la obra musical de José Ardévol. Para ello esta investigación se ha trazado los siguientes objetivos específicos:

- 1- Elaborar una biografía que permita conocer la proyección de José Ardévol en su entorno musical.
- 2- Confeccionar el inventario razonado de sus obras a través del registro de su música, datada desde 1922 hasta 1978.<sup>63</sup>
- 3- Identificar y analizar los principales elementos estéticos y técnicos existentes en su obra musical.

---

<sup>63</sup> El inventario razonado creado para esta tesis muestra información cotejada con las obras que se guardan del compositor en el Museo Nacional de la Música de La Habana, en departamentos de música de varias bibliotecas internacionales, así como en inventarios anteriores de la obra de Ardévol.

## Marco teórico

La hipótesis de trabajo y los objetivos fijados me han conducido a reflexionar sobre un conjunto de conceptos teóricos muy útiles para elaborar mi explicación crítica y que comparten el protagonismo del sujeto en los procesos creativos y la concepción integral de la música en los distintos enfoques que presentan sus significados. Los expongo a continuación siguiendo el orden de los objetivos.

En lo concerniente a la biografía, es, primero, crítica porque confronta los asertos de la historiografía con la documentación para el relato vital del personaje. Este protagonismo del individuo en los procesos creativos ha justificado el interés de reparar en las aportaciones de Timothy Rice<sup>64</sup> sobre la dimensión cultural de sujeto creador. Las teorías de Rice sobre la interpretación de las etnografías musicales permiten enfocar el análisis de las prácticas culturales individuales y en ellas baso el estudio biográfico de Ardévol. Para Rice, los individuos acumulan experiencias musicales únicas, a la vez que relevantes, determinadas por el lugar donde se desarrollan y por el tiempo transcurrido en dicho espacio. Con relación al tiempo, Rice esgrime que los sujetos crean giros temporales con significados simbólicos que se conectan a las dinámicas culturales vividas en esos determinados momentos:

Recientes descripciones de la complejidad existencial contemporánea sugieren que la experiencia musical individual está llena de desafíos, contradicciones y luchas. Probablemente implica esfuerzos para mantener la integridad y la identidad de la experiencia previa y para crear modos significativos de encadenamientos con una [...] variedad de nuevas estimulaciones sonoras y situaciones sociales.<sup>65</sup>

Según Rice, los sujetos construyen de manera reflexiva sus biografías a partir de una amplia gama de elecciones y posibilidades, alterando hábitos y costumbres: «El proyecto autorreflexivo de la autoidentidad en la modernidad, comprendido como un proceso social, proporciona las claves y las bases para la etnografía musical centrada en el sujeto».<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Timothy Rice, «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía». Trad. por Carlos Villar-Taboada, en *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Carlos Villar-Taboada y Jesús Martín Galán, coords. (Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004), 91-126.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 97.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 100.

Para la construcción de la biografía de José Ardévol ha resultado válido el modelo que plantea Rice sobre el análisis de la dimensión cultural del sujeto creador.<sup>67</sup> Sitúa tres niveles de análisis: la metáfora (espacio ideo-comportamental), la localización (espacio socio-geográfico) y el *tempo* (espacio tempo-histórico). En el estudio biográfico de Ardévol es la metáfora la que permite articular, dentro una visión dinámica, los múltiples marcos sociales donde desarrolló su actividad musical (individual, regional, nacional e internacional) y los significados que estos aportaron a su persona y a su creación musical.

El examen de la obra crítica del compositor, como aporte al análisis de las prácticas culturales individuales, está dado por la descripción de la figura del intelectual surgida en el campo de la literatura, desde un enfoque relacionado con el papel socio-profesional del sujeto creador en la política y en la sociedad que le rodea.<sup>68</sup> En este sentido, existe una tradición de textos sobre el papel del intelectual en las diferentes sociedades, que parte desde la antigua Grecia hasta nuestros tiempos, donde su figura se ha convertido, muchas veces, en paradigma de liderazgo, entrega y compromiso social: el creador siente la necesidad de trabajar y funcionar como parte implicada en las dinámicas sociales con las que se siente comprometido. Actúa como una voz crítica de la conciencia y la moral de la sociedad y sirve como espejo donde reflejar las contradicciones de la ciudadanía. Esa definición de intelectual se aproxima a la actividad crítica de José Ardévol –desarrollada en sus diferentes publicaciones– y permite reconstruir la base ideológica sobre la que se asienta su creación artística.

En este sentido la tesis doctoral de Yurima Blanco García, a la que se ha hecho referencia en el estado de la cuestión, refleja la variedad de enfoques teóricos que existen sobre la construcción de una biografía intelectual en el marco musicológico actual. Blanco García toma de Pekacz<sup>69</sup> el sentido de «revalorizar el objeto de la biografía musical, sus premisas metodológicas y su ubicación dentro del contexto más amplio de la historia cultural». <sup>70</sup>También le asisten el discurso de Kerman<sup>71</sup>, por cuanto

---

<sup>67</sup> Rice, «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía», 97.

<sup>68</sup> Andrés López Bermúdez, «Para una biografía intelectual de Jorge Zalamea», *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 26, enero-junio (2010): 75-93.

<sup>69</sup> Jolanta Pekacz, *Musical Biography. Towards New Paradigms* (Aldershot, England: Ashgate Pub, 2006).

<sup>70</sup> Blanco García, «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial», 33.

«los enfoques epistemológicos que propone la musicología postmoderna, donde el objeto de análisis de nuestra disciplina se asienta sobre una dimensión ideológica [...] sirven de colofón para reevaluar el rol y las aportaciones de este músico» (en referencia al compositor objeto de estudio de su tesis, Hilario González).<sup>72</sup>

Estas definiciones permiten comprender la biografía de José Ardévol desde un discurso contextualizado, a la vez que ideológico, debido a que ambos enfoques están presentes en la trayectoria del compositor. La interrelación con el medio en el cual se desarrolló artísticamente por casi cincuenta años, a la vez que la búsqueda de una explicación lógica de los procesos creativos, constituyeron la tónica general en su vida. Ardévol participó en los acontecimientos más relevantes de la música de concierto cubana de la primera mitad del siglo XX; proyectó sus distintas etapas creativas según los criterios estéticos predominantes en él, durante todo su recorrido vital, y además participó de los debates ideológicos culturales predominantes en Cuba, durante gran parte del siglo XX.

La definición de inventario razonado –enmarcado en el segundo objetivo de esta investigación– surge de la revisión de varias tesis doctorales que utilizan dicho término, en las que además de crear sus propios inventarios razonados, estos se acercan en época y objeto de estudio al compositor analizado en esta tesis.<sup>73</sup> Estos trabajos resumen dos ideas fundamentales: el inventario razonado es un documento ordenado con precisión, de los bienes musicales vinculados a un compositor, dotado de flexibilidad estructural que permite enfocar metodologías musicológicas a favor de la obra estudiada. De este modo, los procedimientos de la Archivística o la Biblioteconomía<sup>74</sup> actuales, relacionados con la catalogación de la información, no son aplicables al inventario razonado construido para esta tesis.

---

<sup>71</sup> Joseph Kerman, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», *Critical Inquiry*, vol 7, n° 2 (1980): 311-31.

<sup>72</sup> Blanco García, «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial», 33.

<sup>73</sup> Blanco García, «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial»; Díaz Pérez de Alejo, «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación».

<sup>74</sup> Barbara B. Tillet, Renate Gömpel y Susanne Oehlschläger, eds., *Principios de Catalogación de IFLA: Pasos hacia un Código Internacional de Catalogación*. Trad. por María Luisa Martínez-Conde, Juan Carlos Sánchez Olivares y Concha Vilariño (Madrid: Ministerio de Cultura-Secretaría General Técnica, 2005).

El estudio de la obra musical de José Ardévol –que corresponde al tercer objetivo de esta tesis– responde a un examen integral de la música, que contempla la concepción del autor, su plasmación en partitura y su recepción, expuesta en la tripartición analítica de Molino<sup>75</sup> y adaptada para la música por Nattiez<sup>76</sup>. En este análisis se observan tres planos generales en el proceso musical: el poiético, neutro y el estésico. El primero indaga en los procesos creativos individuales del compositor; el segundo analiza la obra en su construcción como partitura o en el reflejo de algún tipo de notación, y el tercero aborda la percepción y recepción de la música en el papel del auditor. Este análisis tripartito plantea un eficaz ordenamiento de los fenómenos que se distinguen en la música, el cual se mantiene vigente y se incluye en estudios de ámbito hispano.<sup>77</sup>

Sin embargo, del esquema desarrollado por Nattiez, son los niveles poiético y neutro donde quiero centrar el estudio de la obra musical de José Ardévol,<sup>78</sup> quedando pendiente para futuras investigaciones, la incorporación del tercer nivel de análisis. El nivel poiético está directamente relacionado con los procesos de creación, incorporados en el primer objetivo de esta tesis (biografía), y también en el examen de la obra musical de Ardévol.

El siguiente nivel es el neutro, que para Nattiez es descriptivo: refleja qué elementos componen la pieza y se caracteriza por analizar el comportamiento de los principales parámetros musicales de la partitura, entre los que se pueden valorar la altura, la duración, el timbre, la dinámica, la textura y los elementos expresivos. En este sentido, los tópicos musicales introducen nuevos significados a este nivel. Son signos recurrentes en un repertorio musical, asociados a significados particulares. La teoría de los tópicos (*Topic Theory*)<sup>79</sup> centra su atención en las construcciones musicales que posibilitan una interpretación de las intenciones expresivas según la presencia de convenciones, o el seguimiento o desvío de ciertas normas. Los tópicos poseen diversas formas de representación de acuerdo con las circunstancias culturales, históricas y de uso donde estén insertados. Las listas de tópicos abarcan danzas del siglo XVIII (minué,

---

<sup>75</sup> Jean Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, N° 17 (1975): 37-62.

<sup>76</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: Union Générale d'Éditions (1976).

<sup>77</sup> Ramón Sobrino, «Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», *Revista de Musicología*, XXVIII,1 (2005): 667-696.

<sup>78</sup> El tercer nivel estésico aún no ha sido investigado suficientemente en la obra de José Ardévol, para incluirlo en la presente tesis.

<sup>79</sup> Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer, 1980).

gavota, bourré, zarabanda, etc...), las músicas propias de distintas etnias (música judía, checa, polaca, húngara, gitana, rusa, española, etc...) y colecciones de varios estilos (canto gregoriano, coral, estilo erudito, música de café, música de circo, etc...).<sup>80</sup> Aunque la mayoría de los investigadores enfocan el estudio de los tópicos al análisis de repertorios clásicos y románticos europeos, recientemente existen autores que identifican estos elementos en obras del siglo XX.<sup>81</sup>

También resulta válido el término «estrategias compositivas» porque da sentido al comportamiento de los tópicos musicales, en catálogos personales de obras de compositores como el de Ardévol. Leonard Meyer llama así a «elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo»<sup>82</sup> y Carlos Villar-Taboada lo enriquece por cuanto «son las decisiones mediante las que el compositor, siguiendo o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música».<sup>83</sup> Añade Villar-Taboada que parte del estudio de la música en sí misma «tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural, mediante la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura».<sup>84</sup>

En artículos más recientes, Villar-Taboada introduce el término logoestructura como concepto teórico que compendia estos procesos:

la logoestructura, inicialmente formulada como plan organizativo de relación con el oyente o, con más detalle, como las estrategias compositivas adoptadas para influir de modo consciente

---

<sup>80</sup> Lista realizada por Danuta Mirka basada en investigaciones de Ratner, Monelle, Hatten, Diekensheets, Grabócz, Agawu, Allanbrook, entre otros autores. Dicha lista aparece en Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Trad. Silvia Villegas (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012): 84-85.

<sup>81</sup> El análisis realizado por Márta Grabócz sobre las obras orquestales de Bartók refleja la presencia de diez tópicos recurrentes. Márta Grabócz, «‘Topos et dramaturgie’: Analyse des signifiés et de la strategie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók», en *Degrées* 109-110 (2008): j1-j18.

<sup>82</sup> Leonard B. Meyer, *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 1999), 43.

<sup>83</sup> Carlos Villar-Taboada, «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal», en *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, eds. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (Madrid: Comunidad de Madrid - Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2013), 196.

<sup>84</sup> *Ibidem*, 196.

y con intenciones diversas sobre la percepción del oyente, condicionando la comunicación que se establece entre este y la obra.<sup>85</sup>

Es interesante como éste concepto reúne las estrategias compositivas en torno a varias líneas de comportamientos, en las que pueden estar incluida o no la suma de tópicos: «Estos comportamientos de la logoestructura se canalizan como diversas estrategias compositivas, conformadas, a su vez –pero no en exclusiva– por tópicos».<sup>86</sup>

De ahí que resulten válidas para el estudio de la obra compositiva de José Ardévol, las estrategias compositivas que Villar-Taboada propone: «la reinterpretación de la tradición histórica, la actualización de elementos tomados del folclore, y los diálogos con procedimientos técnicos eclécticos pertenecientes al bagaje de la vanguardia internacional».<sup>87</sup> La incidencia de tópicos y de técnicas de composición del siglo XX en dichas estrategias, permite retratar la identidad artística del compositor analizado. Los principales tópicos detectados en la obra de José Ardévol, conforme al modelo descrito y los condicionantes del propio compositor, concretan su definición en tres categorías análogas. La estrategia vinculada a la música antigua integra la cantiga, las construcciones contrapuntísticas, formas, tratamientos armónicos y alusiones estilísticas a los periodos barroco, clásico y romántico. El factor étnico se conecta con lo cubano que incluye varios géneros de la música cubana como tópicos. También contiene tópicos de la música catalana (sardana) aunque en menor medida que los de los géneros cubanos. Y la que incorpora técnicas de composición heterogéneas, apela a las vanguardias del siglo XX. En el epígrafe correspondiente a la metodología detallo cómo se aplica la búsqueda analítica desde estas premisas.

### **Fuentes y problemáticas de la investigación**

Este estudio toma como punto de partida las fuentes directas del compositor, que se encuentran en La Habana, Cuba. Estas son: los archivos del Fondo José Ardévol del Museo Nacional de la Música de la Habana (MNM), que incluye todas sus partituras

---

<sup>85</sup> Carlos Villar-Taboada, «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli y Elena Torres (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 270.

<sup>86</sup> *Ibidem*, 270.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 272. En el citado artículo, Villar-Taboada analiza las estrategias compositivas presentes en la obra de José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952) en las que además de detectar las tres estrategias antes citadas, incluye una cuarta: el empleo de analogías con el lenguaje verbal y las artes visuales.

originales y algunas ediciones de obras, además de papelería manuscrita y mecanografiada del compositor. A ello hay que sumar la colección de programas de mano de la Orquesta Da Camara de la Habana (OCH) que se encuentra en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC); fuentes escritas –material gráfico que el propio Ardévol generó durante su trayectoria profesional que incluye libros, artículos y entrevistas publicadas en diferentes medios de comunicación cubanos– y fuentes sonoras que responden a las grabaciones existentes de la obra de Ardévol en el MNM y en la sede de la emisora CMBF de La Habana, Cuba. Otras instituciones relevantes para la investigación sobre Ardévol, por el volumen e interés de las fuentes son las siguientes: Biblioteca Nacional de Cuba, Biblioteca Nacional de España, Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona, *The New York Times*, Bibliotecas en red (WorldCat), y The European Library. A continuación, se mostrarán las características, aportaciones y problemáticas de cada una de estas fuentes.

El Fondo José Ardévol del MNM contiene toda la obra musical del compositor en Cuba, además de documentos manuscritos y mecanografiados, donde el compositor trata diferentes asuntos relacionados con la instrumentación de sus obras y datos de estrenos, fundamentalmente. Sin embargo el documento mecanografiado «Sobre mi música (José Ardévol)»,<sup>88</sup> que no posee fecha de confección, ni firma autógrafa me fue entregado personalmente por la musicóloga y antigua alumna de Ardévol, Victoria Eli, la cual me confirmó que se lo había facilitado el propio Ardévol cerca del año 1981 cuando ella estaba realizando su tesis doctoral. Es este se nombra como obra compuesta más recientemente la pieza *Caturliana*, para piano y orquesta, de 1976, por lo que el texto parece escrito entre 1976 y 1981, cuando fallece.<sup>89</sup> Dicho texto es de significativo valor para esta tesis porque allí el compositor expone, casi al final de su vida, un cúmulo de pensamientos sobre la creación musical, sobre su obra y sobre el papel de la música en la sociedad, que sirven de soporte testimonial para las distintas líneas de análisis de su pensamiento estético.

La información obtenida de este fondo, que constituye la pieza modular de esta

---

<sup>88</sup> José Ardévol, Documento inédito titulado “Sobre mi música” (José Ardévol)”. Ver en Anexo II. 4.1

<sup>89</sup> Desde mi punto de vista doy fe de que este texto es exclusivo de José Ardévol por la sintaxis y semántica que emplea el autor y que coinciden con el estilo de escritura de los artículos publicados por el compositor en sus libros. Esta valoración también se basa en la experiencia que poseo de consultar y estudiar sus textos durante varios años de investigación. Solo falta en el mismo su firma autógrafa porque todo su contenido hace referencia, desde el punto de vista personal e intelectual, a las ideas y obra musical de Ardévol.

investigación, ha sido empleada para la confección del inventario razonado de obras, así como para el estudio de las principales estrategias compositivas de Ardévol. Dicho fondo sufre un cierto deterioro físico debido a su estado de conservación, lo que hace recomendable una rápida actuación orientada hacia la digitalización, para preservar los documentos que allí se encuentran.

Para el acceso a dicho fondo solicité los permisos a través de la Universidad de Valladolid, los cuales fueron concedidos gracias a las gestiones de varios profesores de Cuba y España, sin embargo este acceso estuvo condicionado por mis posibilidades reales de viaje a la isla, en las que influyeron asuntos personales y de trabajo que no siempre coincidieron con el tiempo de investigación en dicho fondo. A ello hay que añadir las condiciones de trabajo en el mismo, que por aquellos años de inicios del presente siglo, no poseía el espacio adecuado ni la tecnología necesaria para documentar todo el material que allí se encontraba. Es por ello que la documentación que tengo de la obra de Ardévol (fotográfica en su mayoría), no es completa del todo y no posee la calidad requerida para realizar ediciones de obras y en algunos casos, análisis exhaustivos. La mayor parte de la documentación que poseo es de su obra instrumental y camerística, ya que las obras vocales instrumentales (cantatas) y sinfónicas, necesitan de una tecnología adecuada a su tamaño para documentarlas.

Otro grupo de obras de Ardévol, de las que el museo carece de copias en depósito, forman parte del inventario conformado para esta tesis porque tengo constancia de su existencia en ediciones internacionales y en diferentes bibliotecas digitales, según consta, en la base de datos sobre colecciones y servicios de bibliotecas *World Cat*<sup>90</sup> que forma parte de la organización cooperativa global OCLC.<sup>91</sup> También fue consultada la base de datos europea *The European Library*<sup>92</sup> para los mismos fines y se encontró información detallada sobre edición de obras y sobre grabaciones del compositor en varias sedes bibliotecarias de Europa<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *World Cat* (<http://www.worldcat.org>) es un catálogo en línea (catálogo automatizado de acceso público de materiales de una biblioteca) creado en 1971 y considerado el mayor catálogo en línea del mundo.

<sup>91</sup> *Online Cooperative Library Center* (<http://www.oclc.org>) es una organización no lucrativa conformada por bibliotecas, archivos y museos que comparten en línea, a través de *internet*, recursos bibliográficos procedentes de todo el mundo.

<sup>92</sup> *The European Library* (<http://theeuropeanlibrary.org>) ofrece acceso a cuarenta y siete bibliotecas nacionales de Europa.

<sup>93</sup> Las ediciones de partituras y grabaciones de la obra de Ardévol se encuentran en el Inventario razonado.

En lo que concierne a la colección de programas de mano de la OMCH, esta se encuentra en perfecto estado de conservación y aporta a la investigación información directa de los distintos repertorios que manejó Ardévol en su orquesta, por más de quince años de conciertos. El acceso a dicha colección se realizó a través del departamento de archivos del CIDMUC.

Entre las fuentes escritas se encuentran los libros que Ardévol publicó en Cuba: *Música y Revolución* (1966)<sup>94</sup> e *Introducción a Cuba: la música* (1969)<sup>95</sup>. El tercer libro, de naturaleza más personal, es el texto epistolario *José Ardévol. Correspondencia cruzada* (2004),<sup>96</sup> con selección y prólogo de Clara Díaz. Estos tres libros pueden ser consultados en la Biblioteca Nacional de Cuba, así como en distintas bibliotecas de España.<sup>97</sup>

El primer libro contiene una selección de artículos de periódicos, programas de mano y resúmenes de prensa publicados entre 1932 a 1964 y realizados por el propio Ardévol. Es el volumen donde mejor se aprecian sus distintas facetas profesionales, porque contiene casi todos los temas que fueron importantes para él en su quehacer diario, además de que abarca un extenso período de su carrera profesional. Ha sido fundamental en esta tesis, por cuanto ofrece un amplio abanico de ideas de Ardévol en una diversidad de temas relacionados con el arte, la música y la sociedad, que permiten comprender mejor la complejidad de su personalidad creativa.

El segundo libro es una breve historia de la música en Cuba donde Ardévol intenta resumir la transformación de la música en la isla desde el siglo XVI al XX. Su último capítulo trata sobre la música del siglo XX en Cuba, y es allí donde Ardévol expone sus etapas compositivas con fechas, particularidades y principales obras. Esta información ha sido muy útil en la tesis, porque permite corroborar las distintas versiones que dio en vida el compositor sobre dichos períodos.

El tercero es una selección de cartas cruzadas, en las que Ardévol revela sus más íntimas opiniones sobre distintos temas como la educación musical, la composición, la

---

<sup>94</sup> José Ardévol, *Música y Revolución* (La Habana: Ediciones Unión, 1966).

<sup>95</sup> José Ardévol, *Introducción a Cuba: la música* (La Habana: Instituto del Libro, 1969).

<sup>96</sup> José Ardévol, *José Ardévol. Correspondencia cruzada*. Selección, introducción y notas de Clara Díaz (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004).

<sup>97</sup> Me consta que estos libros pueden ser consultados en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Valladolid y en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

literatura, las relaciones humanas, la gestión para la publicación y divulgación de su obra y la de otros compositores cubanos, entre otros temas. Son cartas de ida y vuelta con figuras relevantes de la cultura cubana, como Alejandro García Caturla y Alejo Carpentier, y de la música latinoamericana y norteamericana, entre los que se encuentran Alberto Ginastera, Aaron Copland, John Cage y otros ilustres remitentes. Todo ello ha servido para obtener un conocimiento directo de los aspectos humanos y profesionales del compositor, que no están presentes en otras fuentes consultadas.

También se encuentran un número importante de publicaciones de Ardévol en periódicos y revistas de distintas épocas en forma de artículos, que pueden ser consultados en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Cuba.<sup>98</sup> Todo este material es de fácil acceso y se encuentra en perfectas condiciones para su estudio. El conjunto de las fuentes escritas ha sido imprescindible para conocer el pensamiento de Ardévol y su proyección artística desde casi su llegada a la isla, hasta pocos años antes de su fallecimiento.

Las fuentes sonoras de la música de Ardévol se encuentran principalmente en el archivo/fonoteca de la emisora de radio CMBF<sup>99</sup> de La Habana, que conserva grabaciones *in situ* de algunos conciertos en los que se interpretó la música de Ardévol en la capital cubana, así como discos de larga duración y discos compactos con su música, que se encuentran en el MNM.<sup>100</sup> Dichos archivos sonoros se encuentran en buen estado de conservación. Así mismo, otras fuentes sonoras de la obra del compositor, que no se encuentran en el MNN ni en CMBF, se hallan en internet en forma de grabaciones digitales de intérpretes solistas y orquestas sinfónicas.<sup>101</sup>

Las fuentes consultadas en instituciones académicas y culturales de varios países, responden a la diversidad y extensión de los materiales documentales sobre Ardévol que

---

<sup>98</sup> En la Biblioteca Nacional de Cuba se pueden consultar las revistas *Atalaya*, *Espuela de Plata* y *Revista Cubana* con artículos de José Ardévol. También los periódicos *Diario de la Marina* y *El Mundo*, donde se encuentran artículos del compositor.

<sup>99</sup> CMBF Radio Musical Nacional es una estación de radio cubana fundada en 1948, que se mantiene en activo en la actualidad, dedicada a divulgar fundamentalmente la música de concierto, así como otros géneros musicales, además de ofrecer información sobre las diferentes manifestaciones del arte.

<sup>100</sup> Todos los datos relativos al listado de grabaciones de obras de Ardévol se encuentran en el Inventario razonado elaborado para esta tesis, en el apartado de Otros datos aportados a dicho inventario.

<sup>101</sup> Existen varias plataformas de música en *streaming*, como la página *web* de la aplicación Spotify, donde se pueden escuchar algunas obras de Ardévol con libre acceso.

acabo de exponer. El acceso a esta información me ha permitido emprender los objetivos que me he propuesto en la investigación.

## Metodología

En la explicación de la metodología se comenzará por los aspectos más generales, como las abreviaturas empleadas, el sistema de citas bibliográficas y las normas estilísticas usadas en esta tesis. Una vez presentadas estas consideraciones se abordará la metodología trazada para cumplir con los objetivos específicos de esta investigación.

Las siglas y abreviaturas empleadas han sido diseñadas después de analizar los sistemas utilizados en varios diccionarios, además de las empleadas en la colección «Catálogos de compositores» de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), antes mencionados. Se han estudiado las abreviaturas del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>102</sup> y el *Diccionario Akal/Grove de la música*<sup>103</sup>; el Archivo Vasco de Partituras Eresbil; las siglas emitidas por el Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España; y el *Dicionário de termos e expressões da música*.<sup>104</sup>

Para las abreviaturas instrumentales he preferido usar, en su mayoría, las que aparecen en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, por ser las que mejor representan el repertorio latinoamericano en el uso generalizado de las mismas y las que mejor se adaptan a las obras registradas de José Ardévol. En el inventario se incluyen, anotados con abreviaturas, todos los instrumentos de percusión que usa Ardévol en sus partituras (tanto los orquestales como los populares del Caribe). Para reflejar la instrumentación caribeña, fueron adoptadas, aun estando en portugués, las abreviaturas del *Dicionário de termos e expressões da música*, ya que estas no aparecían en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

Así mismo, otras abreviaturas de instrumentos de percusión cubana que no constaban en los diccionarios consultados, fueron creadas especialmente para el inventario razonado de esta tesis y por eso están marcadas con asterisco en el índice de

---

<sup>102</sup> Emilio Casares, dir. y coord., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002).

<sup>103</sup> Stanley Sadie, dir., *Diccionario Akal/Grove de la Música* (Madrid: Ediciones Akal, 2000).

<sup>104</sup> Henrique Autran, *Dicionário de termos e expressões da música* (Sao Paulo, Brasil: Editora 34 Ltda, 2000).

abreviaturas. Para las abreviaturas relacionadas con instituciones, se mantuvieron las siglas usadas en los «Catálogos de compositores» de la SGAE y a éstas se añadieron otras nuevas, para instituciones y casas editoriales implicadas de la obra de José Ardévol.

En cuanto a las citas bibliográficas, se ha optado por la modalidad de nota al pie porque permite aportar toda la información referente a los distintos materiales consultados en esta tesis. En lo concerniente a la organización de la información bibliográfica, se ha empleado el «estilo Chicago» en su sistema para humanidades (notas y bibliografía)<sup>105</sup>, ampliamente aceptado en el entorno de la investigación musicológica española y de las ciencias humanas.

A continuación, se avanza en la metodología proyectada para llevar a efecto los objetivos específicos planteados en esta investigación, relacionados con la biografía, el inventario razonado de obras y el análisis de su lenguaje musical.

En la primera parte de esta investigación se presenta un estudio biográfico de José Ardévol, a través del examen de las fuentes documentales vinculadas al compositor. Son los períodos creativos asociados a sus intereses estéticos, desarrollados a lo largo de su carrera, los que articulan su biografía. En ellos están presentes los distintos contextos donde realizó su labor artística; los significados que muestran sus distintas facetas profesionales; el tiempo transcurrido en espacios culturales diferenciados por una revolución social y la dimensión crítica de su personalidad artística.

El inventario razonado que se presenta en esta tesis, es solo de las obras musicales del compositor, ya que su obra literaria no ha sido abordada en el mismo, aunque es parte de una investigación futura ya en preparación. Para la elaboración del inventario razonado de obras se han empleado dos modelos que se ajustaron a las características de la música de Ardévol: el trabajo realizado por los profesionales del Museo Nacional de la Música de la Habana para la catalogación de compositores cubanos, y el expuesto en los «Catálogos de compositores contemporáneos», elaborado por el equipo de investigación de la SGAE.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Javier Torres Ripa, *Manual de estilo Chicago-Deusto: Edición adaptada al español* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2013).

<sup>106</sup> Los modelos de catalogación, así como la plantilla final adaptada a la obra de José Ardévol se encuentran en el Inventario razonado de esta tesis, en el apartado Confección del Inventario razonado.

El inventario razonado de obras de José Ardévol confeccionado para esta tesis contiene varios epígrafes. El primero explica el proceso de confección del inventario y las plantillas adoptadas en la recogida de la información de las obras del compositor. El segundo epígrafe refleja un estudio del conjunto de las obras allí reunidas, analizando su producción musical según el número de obras compuestas cada año y las características de los principales grupos tímbricos que se distinguen en su producción musical (instrumental, vocal y sinfónico). Seguidamente el tercero es el inventario razonado propiamente dicho, que consta de las siguientes partes:

<b>Grupos instrumentales</b>	<b>Subgrupos</b>
Obras escénicas	Ballet
Obras orquestales	Orquesta sola Instrumento solista y orquesta/pequeña orquesta Voces solistas, coro y orquesta/conjunto instrumental
Obras para conjuntos vocales	Coros a capella Coros y orquesta/conjuntos instrumentales
Obras para voz	Voz y piano Voz solista y conjunto instrumental
Obras para instrumentos a solo	Obras para piano Obras para guitarra Obras para clarinete
Obras para conjunto instrumental	Dos instrumentos Tres instrumentos Cuatro instrumentos Cinco instrumentos Seis instrumentos Otros conjuntos instrumentales
Obras fuera del inventario razonado	Obras que se consideran fuera del inventario razonado porque no se ha constatado y verificado el lugar donde se encuentran en la actualidad. Se tiene conocimiento de que son asignadas a José Ardévol porque sus títulos han sido nombrados en diferentes documentos y en publicaciones relacionadas con el compositor.

**Figura I.1.** Desglose, por campos, del contenido del inventario razonado

Otros epígrafes que se desglosan del inventario razonado recopilan datos de la obra musical de Ardévol, recogidos durante la confección del mismo y que aportan soporte informativo a dicha colección. Estos son:

<b>Listado cronológico de composiciones con datación contrastada</b>	Listado de obras de Ardévol, según orden cronológico
<b>Editores y Administradores musicales</b>	Actuales administradores de la obra de José Ardévol

**Figura I.2.** Contenidos de los subepígrafes del inventario razonado

Respecto al análisis musical, y continuando aquí los conceptos avanzados en el marco teórico, ordené una primera fase del estudio sobre la música de José Ardévol, centrada en lo que Nattiez consideraría un nivel neutro, a partir de los parámetros, a su vez parcelados en subcategorías. De este modo, analicé paramétricamente la totalidad de las obras consultadas en el archivo de La Habana según: la altura (que implica melodía, armonía, registro y contrapunto), la duración (que comprende ritmo y *tempo*), el timbre (que atañe a la instrumentación, el ataque y la dificultad técnica performativa) y la dinámica, entre otros aspectos como la textura y los elementos expresivos. En este primer análisis constaté la presencia de los tres tipos de estrategias compositivas ya mencionados en el marco teórico, según los referentes de los tópicos que las definen: las músicas europeas de los siglos XII a XVIII (cantiga, sonata, *passacaglia*, tema con variaciones); la música popular cubana (conga, rumba y son, fundamentalmente) y catalana (sardana); y las técnicas de composición del siglo XX (entre las que destacan el impresionismo, el dodecafonismo y el neoclasicismo).

En aras de conseguir los objetivos de esta investigación, examiné en específico dichas estrategias compositivas, concretadas en los tópicos mencionados. Para ello, investigué en la historiografía sobre la caracterización de los tópicos musicales europeos anteriores al siglo XX, los de la música popular cubana y catalana, y los de técnicas de composición y lenguajes armónicos empleados en el siglo XX. Posteriormente, los comparé con sus representaciones en la obra de Ardévol y finalmente logré perfilar los principales rasgos del compositor en la construcción de tales tópicos. Estas singularidades, retornando al modelo tripartito de Nattiez y al plano de la semioestructura, fueron confrontadas con la información que Ardévol brindó sobre sus obras y sus etapas creativas y a la explicitada en el conjunto de su producción crítica y compositiva.

Dado lo vasto de la obra del compositor, tuve en cuenta para la escritura del capítulo de análisis el entrecruzamiento de todas las referencias sobre las obras del compositor. El primer criterio que seguí para la selección de los ejemplos musicales fue,

fundamentalmente, que estos representasen con elocuencia los distintos tópicos musicales. Para ello, elegí las obras según contuviesen tópicos con referencias a un estilo o a una técnica constructiva, en específico; según perteneciesen a diferentes etapas creativas del compositor; y conforme a las consideraciones del propio Ardévol sobre su representatividad acerca de determinados tópicos musicales.

Los métodos anteriores reflejan el análisis de los niveles poiético y neutro del esquema tripartito de Nattiez-Molino. Faltaría, y para completar dicho modelo haría falta estudiar los niveles estésico (percepción del auditor) en la obra musical de José Ardévol. En la bibliografía sobre el compositor se encontraron algunos comentarios descriptivos de su música como «sobria, firme y escueta».<sup>107</sup> Dichas descripciones no son suficientes para estudiar la percepción de la música de Ardévol, aunque es conocido que el examen de este nivel en obras contemporáneas no se basa solamente en el análisis de los materiales literarios.<sup>108</sup> Pese a ello, los objetivos de esta tesis no contemplan este tipo de estudio, por lo que el mismo se propone como un trabajo pendiente de desarrollar en futuras investigaciones sobre la música del compositor.

### **Estructura de la tesis**

La estructura de la tesis se presenta en tres capítulos, siguiendo el orden de los objetivos establecidos en la investigación. Luego de la «Introducción», el primer capítulo está dedicado a la biografía intelectual del compositor y se distribuye en cinco epígrafes, correspondientes a sus etapas creativas: primera etapa (1922-1930), segunda etapa (1930-1936), tercera etapa (1936-1945), cuarta etapa (1946-1957) y quinta etapa (1958-1979). El segundo capítulo alberga el inventario razonado de las obras de José Ardévol, y se presenta en tres epígrafes que son: confección del inventario razonado, estudio de conjunto de las obras del inventario razonado y el Inventario razonado de las obras de José Ardévol. Este segundo capítulo sirve de preparación al tercero de la tesis: un

---

<sup>107</sup> Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8 La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 210.

<sup>108</sup> El análisis que propone el profesor Padilla en su tesis doctoral para este nivel se centra en el empleo de un método experimental, basado en tests auditivos que se realizan a diferentes grupos de oyentes. Antes de la audición se establecen unas marcas de escucha que luego son interpretadas, con el fin de medir el grado de percepción de los materiales empleados en la obra, entre otros aspectos. Destacan en el uso de estos métodos las investigaciones de Irène Deliège en las ciencias cognitivas y François Delalande en el análisis de la percepción musical.

estudio de las tres estrategias compositivas que, como mencioné anteriormente, se pueden identificar desde el prisma teórico seleccionado en la obra de Ardévol. Este capítulo contiene tres epígrafes, dedicado uno a la reinterpretación del pasado musical histórico, otro a la elaboración de elementos de la música cubana y el último a los diálogos con la heterogénea diversidad estilística del siglo XX. Finalmente, las conclusiones señalan los resultados obtenidos en cada capítulo, que se corresponden con los objetivos específicos de la investigación, así como con la hipótesis de partida, el estado de la cuestión y la justificación. A ello se añade una valoración autocrítica, que valora la eficacia del marco teórico y de las metodologías aplicadas, y que además fundamenta la propuesta de desarrollos futuros de esta investigación.

En el primer anexo se pueden consultar los documentos relativos a José Ardévol, entre los que se encuentran el documento inédito «Sobre mi música. José Ardévol» y un documento que refleja datos históricos sobre la Orquesta de Cámara de la Habana. En el segundo Anexo aparecen las críticas a conciertos de la *Revista Musical Catalana* donde participa Ardévol en su etapa de Barcelona, así como otros artículos publicados en el periódico *The New York Times* que hacen referencia a la labor compositiva de Ardévol en distintas etapas de su vida. Seguidamente se encuentran las tablas que reflejan los conciertos ofrecidos por Fernando Ardévol como intérprete y director musical en Barcelona; los conciertos ofrecidos por la Academia Ardévol y los artículos de opinión publicados en el periódico *The New York Times* con comentarios sobre distintas obras de Ardévol, así como anuncios y difusión en radio de conciertos en vivo, donde se interpretan algunas de sus partituras.

Además se incluye en esta tesis un índice onomástico que contiene los títulos y subtítulos de las obras musicales de José Ardévol y su localización en la presente investigación.

Esta tesis intenta reunir las partes que configuran la vida de José Ardévol en la representación de su obra artística y musical, lo que lleva a estudiar en primera instancia su entorno y la actividad que desarrolló durante su carrera profesional. Invito a emprender el examen de su biografía, que conducirá a sus procesos creativos, y con ello a su música.

## **1. Estudio biográfico de José Ardévol**



Como expuse en la introducción, un paso necesario para comprender el valor de José Ardévol Gimbernat en el pensamiento estético y en el desarrollo de la música en Cuba durante gran parte del siglo XX es el estudio de su biografía. Su personalidad artística está ligada al acontecer de la música académica en la isla desde 1930 hasta 1978, ya que se sitúa como creador y orientador de procesos artísticos que han conformado un modo de hacer decisivo en la proyección de la música en Cuba.



**Figura 1.1:** Retrato de José Ardévol (ca. 1980)

Para comprender la trayectoria de este creador es necesario retratar cada una de las piezas que conforman su personalidad artística, la cual está en estrecha relación con factores históricos, sociales, políticos y estéticos.

Según la bibliografía expuesta en el estado de la cuestión, las divisiones que se proponen para la trayectoria vital del compositor se ajustan, casi siempre, a sus datos biográficos y resumen de su obra de una manera concisa.<sup>108</sup> Los autores con valoraciones acerca de la obra de Ardévol son quienes, además de aportar los datos biográficos, indagan en sus etapas creativas.<sup>109</sup> Estas han sido marcadas por el propio Ardévol en distintas publicaciones y documentos de su autoría, comentadas en la

---

<sup>108</sup> La mayoría de diccionarios y enciclopedias consultados confeccionan la biografía del compositor sobre una estructura muy parecida, consistente en la exposición de los datos vitales del compositor, su trayectoria artística y un resumen de los títulos de obras y publicaciones.

<sup>109</sup> Los textos enfocados en las valoraciones sobre su figura y obra musical, a cargo de Alejo Carpentier, Harold Gramatges, Edgardo Martín, Victoria Eli y Zoila Gómez, así como la bibliografía de referencia para el repertorio latinoamericano, como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, son las publicaciones que abordan los períodos creativos del compositor.

introducción de esta tesis<sup>110</sup> y son las siguientes:

a) Primera etapa (1922-1930):<sup>111</sup> primeras obras compuestas en su ciudad natal, Barcelona (España), con influencia impresionista, junto a otras piezas donde explora, desde un enfoque intuitivo-imitativo, la obra de distintos compositores europeos.

b) Segunda etapa (1930-1936):<sup>112</sup> llegada a La Habana (Cuba). Su obra se inclina por asimilar los elementos de la música afrocubana.

c) Tercera etapa (1936-1945):<sup>113</sup> desarrolla una mirada hacia el pasado musical histórico europeo. Se considera la etapa neoclásica de Ardévol.

d) Cuarta etapa (1946-1957):<sup>114</sup> registra un segundo acercamiento a la música popular cubana. Es la etapa que el propio Ardévol ha llamado neonacionalista.

e) Quinta etapa (1958-1979):<sup>115</sup> contiene dos partes para el compositor. En la primera, desde 1958 a 1966, continúa trabajando con elementos cubanos. En la segunda, desde 1966 a 1979, año de sus últimas obras, Ardévol reconoce haber incorporado nuevas técnicas de composición, como el dodecafonismo y serialismo.

La división temporal que propone el compositor de sus etapas creativas permite integrar en ellas el contenido biográfico y artístico de su figura. Dicha división proporciona, además, una estructura donde erigir los epígrafes biográficos que se presentan a continuación. Este enfoque no pretende ser la única visión posible, puesto que admito que la biografía de Ardévol podría abordarse desde otros puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva cronológica que aquí presento, que parte de las etapas creativas del compositor, permite construir, desde una óptica cultural contextualizada, una narración que proporciona valoraciones objetivas sobre el personaje analizado.

---

<sup>110</sup> Cf. Introducción, pp. 33-35.

<sup>111</sup> Ardévol, *Introducción a Cuba: la música*, 99.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.* En este libro el compositor enmarca la cuarta etapa dentro de este grupo de años, pero es en el texto inédito encontrado en su papelería titulado «Sobre mi música (José Ardévol)», donde Ardévol extiende este período neonacionalista hasta el año 1958 con la obra *Cuarteto n.º 3*, escrita ese mismo año.

<sup>115</sup> *Ibid.* Se señala el año 1979 como último año de composición de Ardévol porque es el año donde aparecen nombradas sus últimas composiciones: *Música para oboe y conjunto instrumental* (1979) y *Sonata n.º 2 para violín y piano* (1979).

### 1.1.- Primera etapa (1922-1930)

José Ardévol Gimbernat nació en la ciudad de Barcelona (España) el 13 de marzo de 1911,<sup>116</sup> en un momento de la historia de esta ciudad caracterizado por acontecimientos sociales premonitorios que, en su devenir, culminarían en procesos sociales y políticos que marcarían todo el siglo XX.<sup>117</sup> José, primer hijo de Fernando Ardévol Miralles (1887-1972) y Josefina Gimbernat Ferré,<sup>118</sup> nació inmerso en un ambiente eminentemente musical, donde contó con una experiencia directa de la creación, la ejecución y la enseñanza de la música. Más allá de los vínculos afectivos, desde niño vivió una estrecha relación con su padre, por la vocación que su oficio de músico despertó en él, al ser el fundador y profesor del Instituto Musical Academia Ardévol.

Por esta época, la música española contaba con una figura clave en la puesta al día de los compositores del país con las sonoridades y técnicas contemporáneas: Manuel de Falla (1876-1946), cuya obra, cargada de elementos musicales populares, orientó la composición en España durante las dos primeras décadas del siglo XX. Sus creaciones con una mayor repercusión en los ambientes artísticos y profesionales fueron *El Retablo de Maese Pedro* (1919-1922), *Psyché* (1924), escena para mezzosoprano, flauta, violín, viola, violonchelo y arpa, y, desde luego, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926), estrenado en la propia ciudad de Barcelona en 1926 por la orquesta de Pablo Casals y la clavecinista Wanda Landowska. Sobre Falla, escribió Ardévol, en el año 1947, a menos de un año del fallecimiento del compositor español, lo siguiente:

[...] la forma y la técnica son espíritu, estética viva, historia, y que la maestría en la

---

<sup>116</sup> Para esta tesis escribí al Registro Civil de la ciudad de Barcelona y solicité la inscripción de nacimiento del compositor, pero fue imposible obtenerla debido a que su fecha de nacimiento es anterior a 1950. En ese caso era necesario aportar la dirección postal donde nació la persona investigada, dato que no se halla a mi alcance. En virtud de que en todas las publicaciones y documentos personales de Ardévol aparece siempre la misma fecha de nacimiento, hago válida la misma.

<sup>117</sup> En el terreno político, el siglo XX se inaugura con el triunfo total del catalanismo (1901) por la victoria del Partido Lliga Regionalista. Con la Dictadura de Primo de Rivera, en 1923 se abolió la autonomía administrativa de Cataluña y no fue hasta 1931 que se restituyó, mediante la aprobación de la ley del Estatuto de Autonomía de Cataluña por el nuevo gobierno, presidido por Niceto Alcalá Zamora. En 1939 la dictadura del General Franco volvió a abolir todo intento de autonomía, al igual que la acción política, que se hizo clandestina. Después de casi cuatro décadas de gobierno terminó la dictadura franquista y se restablecieron las elecciones en Cataluña. En 1976 se volvió a constituir la autonomía de la Generalitat, que se ha mantenido hasta la actualidad.

<sup>118</sup> Se desconocen los datos de nacimiento y fallecimiento de la madre de José Ardévol, aunque se sabe que era oriunda de la villa de Cambrils, en la provincia de Tarragona. Cf. María Isabel Ardévol Muñoz, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», *D'Art*, Universidad de Barcelona, n° 11 (1985): 24.

construcción supone la existencia de las grandes ideas. Lo muerto, lo que nunca hallamos en Falla, son los formulismos, lo mecánico; como tampoco el vacío, la divagación, el hielo.<sup>119</sup>

Se ha investigado cómo estas obras fueron las que mayor impacto ejercieron sobre la siguiente generación de compositores españoles, especialmente el madrileño Grupo de los Ocho,<sup>120</sup> que se enmarca dentro del denominado clasicismo moderno español:

[...] sitúa el concepto en el contexto de *arte nuevo* y las vanguardias, momento en el que adquiere una serie de rasgos que, con matices, lo diferencian, por una parte, del término *neoclassicisme* musical francés de finales del siglo XIX y, por otra parte, del término *neoclasicismo* que surgió en el siglo XIX para denominar de forma peyorativa al movimiento estético que reflejaba en el arte los principios intelectuales de la Ilustración.<sup>121</sup>

El término «nuevo clasicismo español» engloba el pensamiento estético y crítico desde 1915 a 1939 en España, «a través de los valores de objetividad, equilibrio en las formas, pureza, deshumanización, intelectualismo, ironía y metáfora, impopularidad y arte minoritario, esencialismo como primitivismo y sencillez, gesto y estilización, universalidad y latinidad».<sup>122</sup>

Estos compositores fomentaron un ideal de renovación del lenguaje musical que les permitió abrazar el siglo XX y dejar atrás las sonoridades románticas del siglo anterior. Si bien Ardévol no perteneció al Grupo de los Ocho ni vivió en España durante los años en que este grupo se consolidó, compartió con ellos un espacio generacional que desarrolló criterios estéticos análogos.

La música de Stravinsky en Barcelona<sup>123</sup> y el estreno en esta ciudad de *Psyché* y

---

<sup>119</sup> Ardévol, «Manuel de Falla», *Conservatorio*, octubre a diciembre (1947): 12.

<sup>120</sup> Este grupo estaba integrado por Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón. El grupo se presentó por vez primera en noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y estaba representado por ocho compositores afincados en la capital, que exploraban nuevos caminos creativos en la música española del siglo XX: «La mayor parte de las principales obras de los compositores del Grupo se escribieron en los años 20. También es en estos años cuando aparecen obras fundamentales en el desarrollo del nuevo lenguaje, como *El retablo de Maese Pedro* o el *Concerto per clavicembalo*, de Manuel de Falla». María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008), 11.

<sup>121</sup> Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)», 501.

<sup>122</sup> *Ibidem*, 502.

<sup>123</sup> Durante el período comprendido entre marzo de 1924 y julio de 1956, Igor Stravinsky visitó Barcelona varias veces, cinco de ellas con un carácter totalmente profesional y público (1924, 1925, 1928, 1933 y

del *Concierto para clave y cinco instrumentos*<sup>124</sup> de Manuel de Falla constituyeron los principales acontecimientos musicales que posiblemente acompañaron a Ardévol en su etapa de formación. Se desconoce si el compositor tuvo acceso a dichos eventos, pero, sin duda alguna, las obras de Falla estuvieron presentes en Ardévol a lo largo de su vida.<sup>125</sup> Ardévol se identificaba con Falla, al que veía comprometido con su arte porque se basaba en el trabajo con los materiales populares, sin una representación directa de sus fuentes:

Lo saludable del contacto con el verdadero pueblo, el adentrarse cada vez más en las entrañas de éste. El desprecio por lo accesorio que es lo pintoresco, el desnudamiento de lo español de los rasgos del andalucismo turístico, la enseñanza de que a la almendra de un pueblo sólo se puede llegar por la síntesis de sus valores más legítimos.<sup>126</sup>

Por su parte, Ardévol reconoce la influencia que Stravinsky ejerció en sus primeros años de composición, junto a otros creadores de distintos estilos que, como parte de este período de formación, generaron en él proyecciones discordantes:

Mis primeras experiencias en la composición, que datan del año 1922, son más el fruto de un hecho intuitivo-imitativo que del conocimiento y la conciencia creativa. Desde el año 1927 hasta 1930, pasé por una etapa bastante dubitativa, llena de influencias contradictorias —aunque con frecuencia dominaba la de Debussy y, finalmente, la de Stravinsky. En ocasiones, mi música de esos años era francamente extremista.<sup>127</sup>

En el terreno político, transcurría una difícil época para España. La dictadura de

---

1936) y una última de carácter privado (1956). En 1928 realizó en Barcelona el estreno español de *La consagración de la primavera* dirigida por él mismo, aunque desde 1924 el compositor visitaba la ciudad para dirigir obras suyas de su período ruso y de la etapa neoclásica, entre ellas: *Fuegos artificiales*, op. 4, la *Suite Pulcinella* y *Le chant du rossignol*, en el concierto de 1924; o el *Octeto* e *Historia del soldado*, en el concierto de 1925. Cf. Oriol Martorell, «Stravinsky a Barcelona: sis visites y dotze concerts», *D'Art*, n.º 8-9 (1983): 99-129.

<sup>124</sup> El Palau de la Música de Barcelona acogió el estreno de *Psyché* de Manuel de Falla, sobre un poema de Jean-Aubry, el 9 de Febrero de 1925. Al año siguiente, en esta misma sala y como parte de la celebración de los cincuenta años de Falla, se estrenó el *Concierto para clave y cinco instrumentos*. Tomado de «Barcelona, 50 cumpleaños», Fundación Manuel de Falla, acceso el 19 de Julio de 2016, <http://www.manueldefalla.com/es/barcelona-50-cumpleaños>.

<sup>125</sup> Son varios los artículos donde Ardévol resalta el papel de la obra de Manuel de Falla (1876-1946) en la música española del siglo XX. En especial destacan: «Manuel de Falla», *Conservatorio*, octubre a diciembre (1947), escrito como homenaje al primer año de la muerte de Falla; y «Estreno de *El Retablo de Maese Pedro*», *La Calle*, 10 de agosto de 1960, con motivo del estreno de esta obra en La Habana.

<sup>126</sup> Ardévol, «Manuel de Falla», 12.

<sup>127</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

Primo de Rivera (1870-1930) había disuelto las Cortes y las Diputaciones provinciales en Cataluña en 1923. La tensión que generó en el ambiente político la ejecución de una serie de medidas que restringían la gobernabilidad de las instituciones catalanas provocó acciones de protesta y luchas en diferentes sectores sociales, económicos y políticos de esta comunidad.<sup>128</sup> Esta inestabilidad política y social duraría hasta 1931, fecha de proclamación de la Segunda República Española, en la cual los catalanes afrontaron una nueva etapa con la restauración de la Generalitat de Cataluña como órgano de gobierno. Estos acontecimientos enmarcaron los primeros años de la vida y la formación de Ardévol, en España en general y en Barcelona, en particular.

### 1.1.1. Fernando Ardévol Millares

El trabajo como compositor, intérprete, director de orquesta y maestro de música que Fernando Ardévol instituía en el propio hogar, durante la época de crecimiento de su primogénito,<sup>129</sup> generó en José Ardévol unas inquietudes similares, que luego éste desarrollaría en su vida profesional.



**Figura 1.2:** Retrato de Fernando Ardévol, ca.1960 (Fuente: María Isabel Ardévol, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», *D'Art*, Universidad de Barcelona, n.º 11, marzo de 1985: 286)

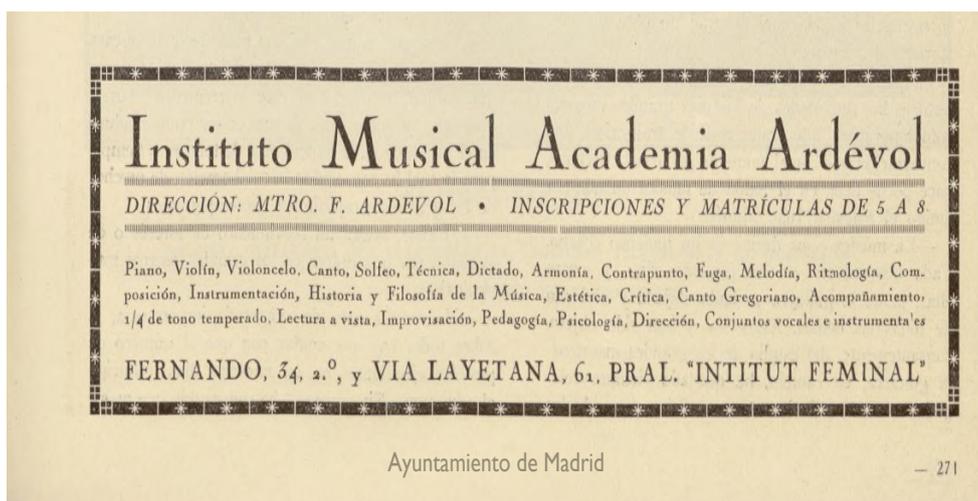
---

<sup>128</sup> La prohibición oficial de la lengua catalana, así como la falta de autonomía de las instituciones en Cataluña durante la dictadura de Primo de Rivera, hicieron que se reactivara la iniciativa ciudadana en los ateneos populares, las asociaciones corales, los centros cívicos y las asociaciones culturales, entre otros lugares de encuentros, para divulgar y hacer valer la cultura catalana.

<sup>129</sup> Existen, en diferentes diccionarios de música, varias entradas sobre la figura de Fernando Ardévol Miralles (1887-1972). Destaco la escrita por María Encina Cortizo y Victoria Eli Rodríguez: «Ardévol Miralles, Fernando», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2001 [2ª ed.], 617-618.

En la relación entre padre e hijo, Fernando Ardévol sirvió como modelo al joven desde una doble perspectiva: a través de los valores humanos que le transmitió y, al mismo tiempo, por el ejemplo de un auténtico músico en sus funciones de intérprete, maestro y compositor. Existe un paralelismo entre ambos, en cuanto a su proyección artística, debido al talento precoz que los caracterizó desde los primeros años de su educación y a su éxito profesional. Ambos fueron músicos que alternaron labores de enseñanza y de gestión cultural.

La trayectoria artística de Fernando Ardévol fue tan diversa y rica como más tarde fue la de su hijo. Integró la composición, la interpretación y la docencia entre sus funciones como director del Instituto Musical Academia Ardévol, que fundó en 1917 en Barcelona. Como se puede ver en la siguiente ilustración, de un anuncio en la revista *Música*, de 1930, la academia contaba con la enseñanza del piano y de instrumentos de cuerdas (violín y violonchelo):



**Figura 1.3:** Anuncio del Instituto Musical Academia Ardévol (Fuente: *Música. Revista musical para España y América*, Barcelona, Año II, n.º 14, 1930: 271)

Además, se impartía una amplia gama de asignaturas teóricas y prácticas de la música (Solfeo, Dictado, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición, Instrumentación, Historia de la Música, Improvisación, Lectura a primera vista, Canto Gregoriano, Dirección Orquestal y de Conjuntos vocales e instrumentales), así como otras asignaturas del campo de las humanidades, complementarias de la música (Filosofía, Psicología, Pedagogía y Estética). Este diseño curricular, donde predominan asignaturas analíticas y teóricas de la música, hace ver el interés de su directiva por ofrecer una formación que profundizaba en el ámbito compositivo y creativo de su alumnado.

La academia sostuvo una regular actividad de conciertos de sus alumnos. Prueba de ello está en las reseñas publicadas en la *Revista Musical Catalana*<sup>130</sup> sobre los conciertos organizados por la Academia Ardévol entre los años 1917 y 1929<sup>131</sup>, que tuvieron por sede la Sala Mozart, sala de conciertos y cine, ya desaparecida, y el Palau de la Música Catalana, auditorio emblemático de la ciudad de Barcelona y sede del Orfeó Català.

En esas reseñas aparecen reflejados los nombres de los estudiantes y profesores que participaron en los conciertos organizados por la academia, así como las obras que interpretaron, aunque los títulos no se muestran con la información completa y en ocasiones sólo se nombra al compositor. Las reseñas nos indican la periodicidad de los conciertos, que fue de uno al año, exceptuando los períodos 1919-1924 y 1925-1927, cuando no aparece descrito concierto alguno. Además, se reportan los estilos musicales predominantes en las programaciones de estos conciertos, siendo la música de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX de compositores europeos, incluyendo españoles y catalanes, la más interpretada entre los alumnos de la academia. Fueron obras de Max Reger, Claude Debussy, Alexander Scriabin, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Arthur Rubinstein e Igor Stravinsky, así como de Enrique Granados, Joan Manén y el propio Fernando Ardévol. Le sigue en número de interpretaciones el repertorio romántico de compositores como Robert Schumann, Frédéric Chopin, Franz Schubert, Edvard Grieg, César Franck y Alexander Borodin. Se tocaron en igual proporción las obras de los estilos clásico —Ludwig van Beethoven, Amadeus Mozart, Joseph Haydn— y barroco —Johann Sebastian Bach y Georg F. Haendel—. Asimismo, participaron en estos conciertos notables músicos, como los violinistas Ferdinand Guérin y Joan Altimira i Viñolas. También se encuentran referencias a la acogida del público, con críticas positivas para los intérpretes y las obras escuchadas.

Es interesante destacar que, en dos de estas reseñas, que comentaré más adelante, una de 1927 y otra de 1929, aparece el nombre de José Ardévol como pianista de la

---

<sup>130</sup> Revista de periodicidad mensual, publicada como parte del boletín del Orfeó Català. Desarrolló una primera época desde 1904 hasta 1936, cuando se interrumpió por la Guerra Civil Española. Luego se reanudó su publicación en 1984, hasta nuestros días. Durante su primera etapa destacó por los estudios musicográficos sobre compositores y músicos catalanes, algo bastante novedoso para su época, y también por dar a conocer la actividad de conciertos de Barcelona.

<sup>131</sup> Véase en el Anexo 3.2. La misma se refiere a los conciertos ofrecidos por la Academia Ardévol, reseñados en la *Revista Musical Catalana* entre 1917 y 1929.

academia. La importancia de la información sobre los conciertos de la Academia Ardévol, radica en las referencias sobre las obras que escuchó y muy probablemente ejecutó el joven Ardévol en sus años de aprendizaje.

La Guerra Civil Española marcó un antes y un después para la academia. La primera época duró desde su fundación en 1917 hasta 1938, ya comenzada la guerra, como bien se observa en un recibo de sus clases del mes de octubre de ese año:

**INSTITUT MUSICAL ACADÈMIA ARDÉVOL**

El Deixeble *José María Domec Arnav* DEU:

	Pesetes
Per la inscripció . . . . .	5
Per la matricula . . . . .	10
Per gastos de material. . . . .	5
Per drets acadèmics d'exàmen. . . . .	
Per la quota mesal . . . . .	
Per <i>segell musical</i> . . . . .	0'15
<b>Total, S. E. u O.</b> . . . . .	<b>20'15</b>

**CONTROLAT pel C. E. N. U.**

Barcelona / de *Octubre* de 1936

Figura 1.4: Recibo del Institut Musical Acadèmia Ardévol del mes de octubre del año 1936 <sup>132</sup>

Sobre la incidencia de la guerra María Isabel Ardévol comenta: «Fueron tiempos difíciles y muy pronto estalló nuestra guerra civil. La Academia tuvo que cerrar sus puertas. En 1938. Fernando Ardévol fue nombrado profesor de piano del Conservatorio del Liceo, cargo que ocupó hasta la entrada de las tropas de Franco en Barcelona». <sup>133</sup>

No se conoce exactamente el año de su reapertura, pero debió de ocurrir al finalizar la contienda, en 1939: «La situación socioeconómica derivada de la guerra fue crítica y la Academia no escapó a ésta: el número de alumnos en el período de la

<sup>132</sup> La Academia Ardévol se presentó en varias publicaciones tanto en castellano como en catalán, por lo que se han encontrado documentos en ambos idiomas. También en ocasiones se le añade el título de Instituto Academia Ardévol y en otros aparece solo como Academia Ardévol. Ambas titularidades son válidas y representan la misma institución.

<sup>133</sup> María Isabel Ardévol, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», *D'Art*, Universidad de Barcelona, n.º 11, marzo (1985): 286. La autora de este artículo es sobrina de Fernando Ardévol. El dato fue confirmado por la musicóloga cubana Victoria Eli, quien la conoció personalmente en un evento profesional.

posguerra fue escaso, los conciertos se fueron espaciando por falta de recursos económicos». <sup>134</sup> A pesar de la difícil situación económica, la Academia Ardévol se mantuvo abierta hasta el curso 1945-1946, como certifica este recibo:



**Figura 1.5:** Recibo mensual del Instituto Musical Academia Ardévol del curso académico 1945-1946

Es muy probable que, debido a la realidad imperante, Fernando Ardévol aceptase en 1947 el cargo de director de la Escuela de Música de Gijón, aunque a los dos años de su estancia en Asturias regresó a Barcelona, donde continuó su labor pedagógica y de composición hasta su fallecimiento en 1972. <sup>135</sup>

Fernando Ardévol formó parte de una generación de pianistas, catalanes o de origen francés, que desarrollaron sus carreras durante las primeras décadas del pasado siglo con un reconocido éxito en un ámbito nacional, principalmente. <sup>136</sup> No es de extrañar que se escribiesen reseñas y anuncios sobre los conciertos de Ardévol padre en varias publicaciones de la época, como la *Revista Musical Catalana*, donde se describe

<sup>134</sup> *Ibid.*, 287.

<sup>135</sup> Información contrastada por María Isabel Ardévol Muñoz y publicada en el artículo antes citado.

<sup>136</sup> Mutsumi Fukushima, «El piano en Barcelona entre 1880 y 1936» (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2008), 450. Fernando Ardévol formó parte de una generación de jóvenes pianistas que divulgaban la música clásica europea y la música española y catalana en sus variantes populares y académica. Entre ellos se encontraban Ricard Viñes (1875-1943), Ricard Vives (1866-?), Alexandre Ribó (1878-1957), Tomás Buxó (1882-1962), Antoni Laporta (1883-1957), Blanca Selva (Francia, 1884-1942), Guillem Garganta (1886-?), Blai Net (1887-1948), María Carratalá (1889-?), Joan Gibert Camins (1890-1966), Frederic Longás (1895-1968), Ezequiel Martín (1897-?), Pere Vallribera (1903-1990) y Alexandre Vilalta (1905-1984).

el concierto en el cual interpretó la integral de *Goyescas* para piano de Enrique Granados en 1916.<sup>137</sup>

Los anuncios y reseñas recogidos en esta revista sobre Fernando Ardévol, desde 1912 y hasta 1935, indican una incesante actividad como concertista, que le proporcionó un prestigio como pianista y profesor de piano.<sup>138</sup> También se le nombra en la revista *Música* (1929, 1930, 1931), en reseñas sobre los conciertos con el Trío Beethoven,<sup>139</sup> integrado por los músicos Buenaventura Casalins (violonchelo), Robert Plaja (violín) y Fernando Ardévol (piano), así como los conciertos con la Orquesta «da Camara» Ardévol,<sup>140</sup> todos bajo su dirección musical. E igualmente en la revista *Musicografía* de los años 1934 y 1935 aparecen reseñas sobre el Trío Ardévol<sup>141</sup> y sobre la Orquesta «da Cámara» Ardévol.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> El 22 de Mayor de 1916 Fernando Ardévol interpretó por primera vez en la sala Mozart de Barcelona, en beneficio de los hijos del compositor Enrique Granados, que había fallecido ese año, la integral de la obra para piano *Goyescas*, de Granados. Cf. *Revista Musical Catalana*, n.º 151-152, julio-agosto (1916): 258.

<sup>138</sup> En esta revista existen numerosas reseñas de conciertos con Fernando Ardévol como pianista solista o como pianista acompañante de distintas agrupaciones de cámara. El listado completo de esas reseñas sobre la actividad de conciertos de Fernando Ardévol en la *Revista Musical Catalana* desde el año 1912 hasta 1935 se puede ver en el Anexo 3.1.

<sup>139</sup> Reseña de concierto del Trío Beethoven en *Música*, Año II, n.º 7 (1930): 81-82.

<sup>140</sup> Reseñas de conciertos ofrecidos por Orquesta «da Camara» Ardévol, publicados en *Música*, Año I, n.º 4, (1929): 120 y *Música*, Año III, n.º 18 (1931): 26.

<sup>141</sup> *Musicografía*, Año II, n.º 10 (1934): 47.

<sup>142</sup> *Musicografía*, Año III, n.º 26 (1935): 136.

Guía de Concertistas y Agrupaciones Musicales		
<b>Orquestas</b>		
<b>MADRID</b>	<b>Quintetos</b>	Quinteto Copet, Rue Blanche 47
Orquesta Sinfónica, Mayor 21	Doble Quinteto, Plaza Príncipe Al-	Quinteto Carombis, Rue Tranchet 31
Orquesta Filarmónica, Pavia 2	Fuoso 17	Quinteto Chailley, Rue Chailley 30
Orquesta Lascalle, Av. Pr. y Margall	Quinteto Hispania, Gravina 20	Quinteto de Hopes, Rue Steuker-
Orquesta Benedicto, Alcalá 20	<b>PARIS</b>	que 2
<b>BARCELONA</b>	Quinteto Chailley, Rue Blanche 47	Quinteto Dattenhofer, Rue Cortau-
Orquesta Sinfónica, Bruch 120	Quinteto Instrumentale, Rue de la	bert
Orquesta Casals, Alfonso XIII 440	borde 34	<b>LONDRES</b>
Orquesta da Cámara, Plaza del	Sociedad de Instrumentos de Viento,	Quinteto General, Wigmore Str. 127
Teatro 8	Rue Laborde 34	Quinteto Spencer, Dyke, String,
<b>VALENCIA</b> , Orquesta Sinfónica, G.	Societe Moderne d'Instruments a	Heier Road 22
V. Germanias 27	vent, Rue Mignard 17	Quinteto Henlall, Stuy, Penubake,
<b>IÁTIVA (Alicante)</b> , Orquesta Sinfónica	Societe des Instrumens Anciens, Rue	Str. 27
«El Españolito», Avenida Canale-	de Steukerque 2	Quinteto Kinsey Piano, Britanston
jos, 30	Societe Viole et Clavecins, Rue	Str. 10
<b>CORDOBA</b> , Asociación de Profes-	Adolphe-Focillon 7	Quinteto London, New Bond Str.
res de Orquesta, Plaza Séneca 26	<b>LONDRES</b>	161
<b>BILBAO</b>	London Wind Quintet, Wigmore	Quinteto Virtuoso, Ibs Tillet 0
Orquesta Sinfónica, Eleano 22	St 124	<b>BERLIN</b>
<b>SEVILLA</b> , Orquesta Bética, Dama 3	<b>MILAN (Roma)</b>	Quarteto Deman, Bambergstr 22
<b>SAN SEBASTIAN</b>	Roman Quintet, Vandegeti 12	Quarteto Havemann, Neubabel-
Orquesta Sinfónica, Bertrán 11	<b>Cuartetos</b>	berg, Berfhestr 145
<b>ALICANTE</b> , Orquesta de Cámara,	<b>MADRID</b>	<b>BUENOS AIRES</b>
Calderón de la Barca, 34	Quarteto Español, Plaza Príncipe	Sociedad de Cuarteto, Florida 040
<b>ALCOY (Alicante)</b>	Alfonso 17	<b>Tríos</b>
Sinfónica Alcovano	Quarteto Francés, Av. Pr. y Margall 0	<b>BARCELONA</b>
<b>PARIS</b>	<b>BARCELONA</b>	Trio Barcelona, Plaza Letamendi 25
Orquesta Colonne, Rue Tocqueville	Quarteto Casals, Alfonso XIII 440	Trio Ardévol, San Fernando 34 1.º
13	<b>PARIS</b>	Trio Hispania, Portal del Angel
Orquesta Lamoureux, Rue Mouzey 2	Quinteto Kretz, Rue de Duceaux 18	1.º 5
Orquesta Filarmónica, Rue la Boetie	Quinteto Loiseau, Rue de Moscou 10	<b>PARIS</b>
18	Quinteto Luquin, Rue Laborde 0	Trio Casadesu, Rue Notre Dame
Orquesta Paudeloup, Rue Grussol 7	Quinteto Merckel, Rue la Boetie 45	Lorette 24
Sociedad de Concursos, Rue de	Quinteto Puant, Rue de l'Universite	Trio Paris, Rue la Boetie 45
Conservatoire 2 bis	37	Trio Lazarus, Rue de Pennefoul 30
<b>BELGICA</b> , Royal Zoological Society	Quinteto Pascal, Rue Vinense 34	Trio Verderec, Rue Caulincourt 77
Societe des Nouveaux Concerts	Quinteto Pelletier, Rue de la Brache-	Trio Vocal Henclin, Rue Lemecier
<b>REPÚBLICA ARGENTINA</b>	au Louys 21	15
Orquesta Municipal, Teatro Colón	Quinteto Poulet, Av. Saint Pilibert 8	Trio de la Schola Cantorum, Rue
Orquesta Filarmónica	Quinteto Talluel, Rue d'Artois 11	Didot 48
Sociedad Asociación Profesores,	Quinteto Tourret, Rue de Berné 23	<b>BELGICA</b>
Sarmiento 1.676	Quinteto Vandelle, Rue de Tronchet	Trio de la Cuor de Belgique, Rue
<b>LONDRES</b>	31	de Traremberg 30
Bath Dump Room Orchestra	Quinteto Vocal, Rue de Tronchet 31	<b>LONDRES</b>
Royal Philharmonic	Quinteto Manquerie Villot, Rue Di-	Trio Chamber Musik, Wigmore Str.
Margata Municipal Orchestra	do 48	124
London Symphony Orchestra	Quinteto Zaghera, Rue Belloni 4	Trio Choplin, Ibs Tiller, c.o.
<b>MILAN (Italia)</b>	Quinteto Andolji, Av. de Clinchi 62	1
Augusteo Orchestra, Vittoria 6	Quinteto Barillon, Av. de l'Obser-	<b>Pianistas</b>
Orchestra Of la Escala Boconcio 23	vatoire 24	<b>MADRID</b>
	Quinteto Bastido, Rue Duperré 11	Carmen Alvarez, Santa Isabel 15
	Quinteto Copelle, Bd. Saint-Martin 3	Enrique Aroca, Carrera S. Jerónimo
		número 30, Jesús Aroca,
		José Balza, Bolo 8
		Miguel Berdion, P. la Castellana 64

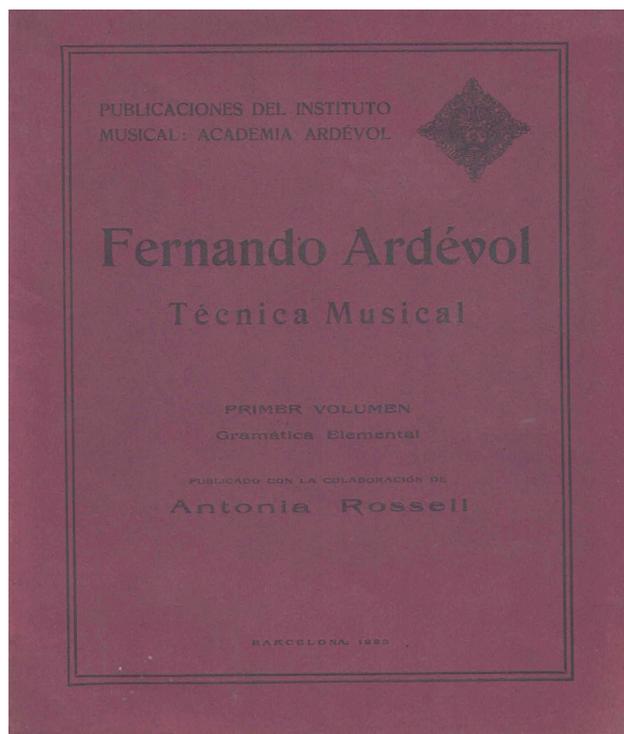
Figura 1.6: Anuncio del Trio Ardévol en el *Boletín Musical* (Córdoba, septiembre de 1928)

Fernando Ardévol también desplegó una reconocida carrera compositiva. Con su obra para trío de cuerdas *Arts Devotissimus*, en 1953 ganó, en su modalidad de música de cámara, el premio Ciudad de Barcelona, que volvió a recibir en 1957, esta vez en la especialidad de música sinfónica, con su *Suite Sinfónica*, estrenada en el Palau de la Música Catalana por la Orquesta Municipal, en 1958.<sup>143</sup>

En el campo de la docencia, su trabajo fue diverso, ya que incursionó en la estética, la crítica musical, la historia de la música, la composición, la instrumentación, el canto gregoriano y el piano, entre otras asignaturas. Su libro *Tratado Musical* es una recopilación de conocimientos teóricos y armónicos de la música. Se puede considerar un libro pedagógico, cuya función era servir de apoyo al aprendizaje de los alumnos en la academia.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Información contrastada por María Isabel Ardévol Muñoz y publicada en su artículo «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», 287. Las partituras mencionadas por Ardévol Muñoz en su artículo no han sido comprobadas hasta el momento, pero se estiman que sean verídicas por la cercanía familiar con el compositor.

<sup>144</sup> Un ejemplar de este libro fue localizado en una librería de segunda mano en Sevilla (España). Es el



**Figura 1.7:** Portada del libro *Técnica Musical* de Fernando Ardévol, publicado por Unión Musical Española en 1923

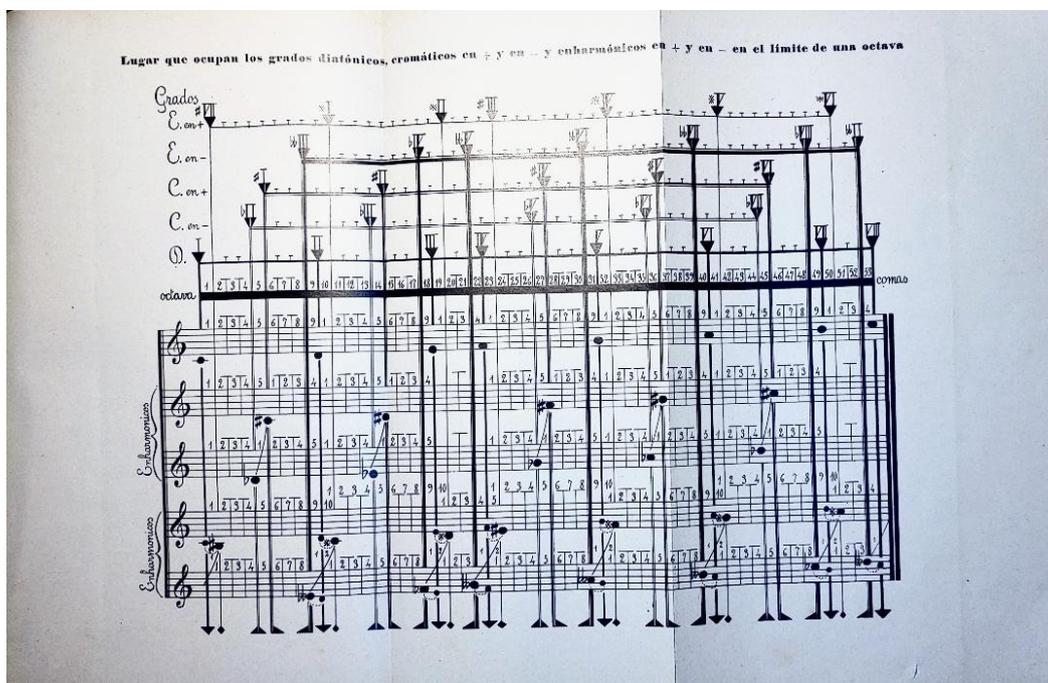
La historiadora María Isabel Ardévol Muñoz comenta el interés de Fernando Ardévol por estudiar el sonido y asegura que el compositor fue conocedor y estudioso de los «cuarto[s] de tono e hizo trabajar sobre ello a sus discípulos, pues creía que era imprescindible para una buena formación musical».<sup>145</sup> En su libro *Técnica Musical*, Fernando hace constar la división del tono en nueve comas, dando el valor acústico más pequeño al coma y diferenciando así los sonidos dentro de un semitono cromático. Según sus palabras: «no se podrá decir que un buen solfista es aquel que entone igual un

---

Volumen I que pertenece a una colección de Publicaciones del Instituto Musical Academia Ardévol, cuyo nombre se muestra en la parte superior de la portada. En la parte posterior del libro aparecen anunciados los siguientes volúmenes en preparación: Volumen II: Escala de quintas. Tonalidad. Modalidad. Géneros. Transporte. Modulaci3n. Ritmo. Melodía. Instrumentos. Voces humanas. Volumen III: Notas de adorno antiguas. Acordes. Historia de la notaci3n, solmisaci3n, claves, pentagrama, alteraciones y medida. Canto Gregoriano. Volumen IV: Armonía. Historia de la música. Volumen V: Contrapunto y Fuga. Crítica. Volumen VI: Composici3n. Estética. Volumen VII: Instrumentaci3n. Direcci3n. Pedagogía. Adem3s de estos libros, en el artícuo de María Isabel aparecen otros libros reseñados, uno sobre Historia de la Música y un Diccionario Terminol3gico, todos asignados a Fernando Ardévol. En la publicaci3n de María Isabel Ardévol se reconoce que estos libros est3n en paradero desconocido. Cf. María Isabel Ardévol, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», 290.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 291. La teoría de los cuartos de tono (intervalo musical igual a la mitad de un semitono) tuvo su mayor recepci3n a inicios del siglo XX en la obra de compositores como Charles Ives (1874-1954), Juli3n Carrillo (1875-1965), Mildred Couper (1887-1974), Alois Hába (1893-1973), Alberto Ginastera (1916-1983) y Pierre Boulez (1925-2016), entre otros. En músicas no occidentales es un sistema utilizado por medio de instrumentos de cuerdas y viento.

la sostenido que un si bemol».<sup>146</sup> Para Fernando Ardévol era imprescindible conocer estas diferencias, en lo teórico y en lo práctico. Así lo hace saber en su libro, donde describe la disposición de los intervalos y los comas en una escala de ocho notas.



**Figura 1.8:** Descripción de los intervalos (tonos, semitonos y comas) en la escala de ocho sonidos según Fernando Ardévol en su libro *Tratado Musical* (1923)

De todo ello se desprende la posibilidad de que su hijo José Ardévol, quien fue también discípulo suyo, conociera desde muy temprana edad la opción armónica de la microinterválica, un tratamiento poco convencional para la época.

Tal vez influenciado por las nuevas sonoridades, Fernando Ardévol escribió en 1939 sus *Estudios rítmicos, polirrítmicos y politonales* para piano.<sup>147</sup> Parece probable que, bajo estas premisas, su obra se pudiese considerar moderna, aunque tal afirmación quede de momento pendiente de verificación, puesto que no existen estudios específicos sobre su música. Una investigación sobre su obra serviría no solo para dar a conocer su quehacer personal, sino, además, para ponderar los intercambios con su hijo. El papel que desempeñó Ardévol padre en el ambiente musical barcelonés de la primera mitad del siglo XX en el ejercicio de su labor fue muy similar al que años después asumió su hijo en Cuba como creador, divulgador e intérprete de música de concierto.

<sup>146</sup> Fernando Ardévol, *Técnica Musical* (Barcelona: Unión Musical Española, 1923), 23.

<sup>147</sup> María Isabel Ardévol, «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados», 291.

### 1.1.2. Educación académica en Barcelona

Reviste interés ahora comentar las características del periplo formativo que siguió José Ardévol en Barcelona y aportar algunos datos encontrados en el transcurso de esta investigación. Me referiré para ello a dos publicaciones específicas. La primera la exponen Cortizo y Eli en 2001: «En 1929 se graduó en Piano, Música de Cámara, Armonía, Contrapunto y Fuga y Dirección de Orquesta».<sup>148</sup> Dado que no se han encontrado hasta el momento títulos oficiales de estas enseñanzas en el archivo de Ardévol en el Museo de la Música de La Habana, cabe suponer que fueron emitidos por el Instituto Musical Academia Ardévol, que había creado y dirigido su padre y donde el joven José estudió desde temprana edad. Academias como estas, de carácter privado, dotaban de una formación integral en música a sus alumnos, mediante una apuesta por asignaturas que englobaban distintas materias teóricas y prácticas, tales como canto u instrumentos musical, armonía y composición. Desde el siglo XIX habían surgido en Barcelona varios centros de enseñanzas musicales que ayudaban a expandir el conocimiento de la música y que se ajustaban a los intereses académicos de los directores de cada centro educativo:

Durante el siglo XIX y a principios del siglo XX se fundaron varias escuelas musicales tanto de carácter público, tales como el Conservatorio del Liceo en 1838 y la Escuela Municipal de Música de Barcelona en 1886, como de forma privada, como la Academia Pujol, la Escuela Vidiella, la Academia de la Sociedad Filarmónica en 1887 y la Academia Granados en 1901.<sup>149</sup>

Si se confrontan las materias que se nombraban en el anuncio de la Academia Ardévol con la formación profesional actual de la música en España, es posible encontrar asignaturas similares o afines, que se imparten en los niveles medio y superior de ambos sistemas de enseñanza artística:

---

<sup>148</sup> Cortizo y Eli, «Ardévol Gimbernàt, José», en *Diccionario de la música española...*, 618.

<sup>149</sup> Mutsumi Fukushima, *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936* (Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2008), 40.

	<b>Academia Ardévol</b> (según anuncio de la academia en <i>Música</i> , revista musical para España y América, Barcelona Año II n.º 14, 1930)	<b>Enseñanzas artísticas de Grado Medio</b> (según Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre)	<b>Enseñanzas artísticas de Grado Superior</b> (según Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo)
<b>Currículum de enseñanzas musicales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Piano</li> <li>. Violín</li> <li>. Violoncelo</li> <li>. Canto</li> <li>. Solfeo</li> <li>. Técnica</li> <li>. Dictado</li> <li>. Armonía</li> <li>. Contrapunto</li> <li>. Fuga</li> <li>. Melodía</li> <li>. Ritmología</li> <li>. Composición</li> <li>. Instrumentación</li> <li>. Historia y Filosofía de la Música</li> <li>. Estética</li> <li>. Crítica</li> <li>. Canto Gregoriano</li> <li>. Acompañamiento</li> <li>. ¼ tono temperado</li> <li>. Lectura a vista</li> <li>. Improvisación</li> <li>. Pedagogía</li> <li>. Psicología</li> <li>. Dirección</li> <li>. Conjuntos vocales e instrumentales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Instrumento ó voz</li> <li>. Lenguaje Musical</li> <li>. Armonía</li>   <li>Según la especialidad:</li> <li>. Música de cámara</li> <li>. Orquesta</li> <li>. Banda</li> <li>. Conjunto</li> <li>. Coro.</li> <li>. Idiomas aplicados al canto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Cultura, pensamiento e historia.</li> <li>. Lenguajes y técnica de la música</li>   <li>Según la especialidad:</li> <li>. Formación instrumental o vocal</li> <li>. Música de conjunto</li> <li>. Composición e instrumentación</li> <li>. Técnica de dirección</li> <li>. Tecnología musical</li> <li>. Formación instrumental complementaria</li> <li>. Métodos y fuentes de investigación</li> <li>. Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales</li> <li>. Fundamentos de la pedagogía</li> <li>. Didáctica de la educación musical</li> <li>. Organización educativa</li> <li>. Producción</li> <li>. Comunicación promoción y representación</li> <li>. Legislación</li> <li>. Gestión económica</li> <li>. Tecnologías aplicadas</li> <li>. Formación técnica específica ligada al ejercicio de la Sonología</li> <li>. Acústica</li> <li>. Percepción crítica.</li> <li>. Producción y gestión</li> </ul>

**Figura 1.9:** Tabla de comparación entre los currículums de enseñanzas musicales de la Academia Ardévol y los actuales niveles medio y superior de música en España

Las asignaturas similares (instrumento, voz o canto, conjuntos vocales e instrumentales, música de cámara) y afines (lenguaje musical, lenguajes y técnica de la música, composición e instrumentación, cultura, pensamiento e historia) inducen a pensar que la Academia Ardévol pudo tener un rango intermedio entre los niveles medio o profesional y superior de música, pero esto no se puede afirmar, porque no se

han encontrado documentos referentes a sus planes de estudios. Sólo existe un documento que pueda servir como referencia sobre los niveles profesionales existentes en la Academia Ardévol y es la parte posterior del recibo de la cuota mensual emitido por la academia durante el curso académico 1945-1946 (cuya parte delantera se reprodujo en la figura 1.5): se visualizan ahí los honorarios de las clases instrumentales de acuerdo a varios grados (elemental, medio y superior), además de otros dos niveles (los de profesorado y perfeccionamiento):

.....	Grado	.....	curso	.....	n.º matrícula	.....
.....	Grado	.....	curso	.....	n.º matrícula	.....
.....	Grado	.....	curso	.....	n.º matrícula	.....

Honorarios de la matrícula por curso ..... ptas.  
 Dividida entre los meses correspondientes de ..... a Julio,  
 la cuota mensual queda fijada en ..... ptas.

Para obtener el certificado de estudios o para poderse presentar a las oposiciones, es condición precisa el haber abonado la totalidad del precio de la matrícula.

La cuota mensual se abonará por adelantado, del 1 al 5 de cada mes.

Puntuación máxima: 10 puntos. Una puntuación media de 5, o inferior a 5 puntos, le corresponde la calificación de APLAZADO.

HONORARIOS CLASES DE INSTRUMENTAL	}	Grado elemental . . . . .	█	ptas. 440
		Grado medio . . . . .		» 495
		Grado superior . . . . .		» 550
		Profesorado . . . . .		» 650
		Perfeccionamiento . . . . .		» 770

10 % descuento si se abona la totalidad de la matrícula al hacer la inscripción. 4 % de descuento si se abona la matrícula en dos plazos; el 1.º al hacer la inscripción y el 2.º en la primera quincena de Febrero.

**Figura 1.10:** Parte posterior del recibo de la cuota mensual de la Academia Ardévol, perteneciente al curso académico 1945-1946

Esta información revela que tales niveles existían en la Academia Ardévol, pero se desconoce si, como allí se indica, pertenecían solo a las asignaturas instrumentales o al currículum de todas las materias del centro. Además no existen documentos que certifiquen los objetivos de cada nivel de enseñanza en dicha academia. Todo ello hace albergar dudas acerca de la categoría de las titulaciones alcanzadas por José Ardévol, ya que es imposible abordar las disciplinas de la Academia Ardévol según el actual sistema de educación musical profesional en España.

Sin embargo, la actividad de Ardévol como intérprete la podemos enmarcar en dos importantes hallazgos. Ya en el prólogo al libro *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, la autora, Clara Díaz, refleja que:

Su actividad como intérprete, además, no se limitó exclusivamente a los recitales de piano: también formó parte de diversos conjuntos de cámara en su ciudad natal, y

dirigido por su padre actuó como solista en numerosos conciertos, acompañado por la Orquesta de Cámara del propio Instituto.<sup>150</sup>

Sobre ello hay dos reseñas de conciertos, que mencioné anteriormente, donde se comenta la interpretación pianística de «Josep Ardèvol» (en catalán) y su presencia en la Academia Ardèvol durante sus años de aprendizaje. Estas reseñas se encuentran en la *Revista Musical Catalana*. La primera se refiere a los cinco conciertos ofrecidos en la primavera del año 1927 por profesores y alumnos de la academia<sup>151</sup>, en la cual se nombra a Ardèvol hijo como joven pianista que colabora en la realización de dichos conciertos. El autor del texto no distingue las obras interpretadas por él ni por ningún otro músico, por lo que es imposible reconocer cuál era el nivel pianístico del compositor en esos momentos :

L'Institut Musical Acadèmia Ardèvol ha donat, la primavera pasada, un cicle de cinc concerts eclèctics, els programes dels quals oferien un especial atractiu ben cert. Els deixebles més aprofitats de l'Acadèmia hi prengueren part, com és de suposar, ja en qualitat de solistes, ja formant part del conjunt orquestral. Els professors senyors F. Ardèvol, F. Guérin, A. Canut i F. Pérez foren els interpretadors de les obres de «camera» més importants, on prestaven, encara, llur estimable col·laboració les joves pianistes Herminia Gas, Maria Dolors Calvet, Carme Plaja i, entre altres solistes, la senyoreta Neus Gas (violi), J. Homs (violoncel) i J. Ardèvol (piano).<sup>152</sup>

Según la publicación, las obras de mayor novedad habrían sido: el *Trio en si bemol*, de Fernando Ardèvol (en estreno); la *Sonata en sol menor para violonchelo y piano*, de Guy Ropartz; la *Sonata en do para violonchelo y piano*, de Fernando Ardèvol; la *Sonata n.º 5*, de Alexander Scriabin; *Introducción, Pasacaglia y Fuga*, para dos pianos, de Max Reger; el *Cuarteto en sol para cuerdas y piano a cuatro manos*, de Fernando Ardèvol. Además, se ejecutaron obras de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schumann, Rubinstein, César Franck y Debussy. Tampoco en este texto se publican los

---

<sup>150</sup> Ardèvol, *José Ardèvol. Correspondencia...*, 10.

<sup>151</sup> A.R., [Reseña del concierto ofrecido por el Institut Musical Acadèmia Ardèvol en la Sala Mozart de Barcelona en la primavera de 1927], *Revista Musical Catalana*, n.º 287-288, noviembre-diciembre (1927): 350. Véase en el Anexo 2.1

<sup>152</sup> Traducción mía: «El Instituto Musical Academia Ardèvol ha dado, la primavera pasada, un ciclo de cinco conciertos eclécticos, cuyos programas ofrecían un especial atractivo. Los discípulos más aventajados de la Academia tomaron parte, como es de suponer, ya en calidad de solistas, ya formando parte del conjunto orquestral. Los profesores señores F. Ardèvol, F. Guérin, A. Canuto y F. Pérez fueron los intérpretes de las obras de cámara más importantes, donde prestaban su estimable colaboración las jóvenes pianistas Herminia Gas, Maria Dolors Calvet, Carmen Plaja y, entre otros solistas, la señorita Nues Gas (violin), J. Homs (violonchelo) y J. Ardèvol (piano)».

títulos de los compositores mencionados anteriormente. El autor reconoce la importancia de la preparación de las obras para estos conciertos y el resultado final: «El director de l'Acadèmia susdita, el Ferran Ardèvol, i tots els artistes que el secundaren es feren creditors al més sincer aplaudiment».<sup>153</sup>

La segunda publicación data del año 1929.<sup>154</sup> En ella se comunica que el Patronat Ardèvol (es posible que la academia funcionase también como patronato) había organizado varios conciertos con los pianistas Carme Plaja y Josep Ardèvol, el violonchelista Bonaventura Casalins y el violinista Robert Plaja. Tampoco aquí se señalan las obras ejecutadas por cada músico, sino sólo los títulos de las piezas y los compositores:

Dels programes, ben atraients, volem assenyalar l'*Allegro de concert*, de Schumann, el *Concerto*, de Strawisky, la *Sonata núm. 5* de Scriabin, totes elles per a piano; el *Concerto*, de Boccherini, per a viloncel; la *Sonata en mi bemol* de Beethoven, per a piano i violi, i algunes pàgines, encara, de Morera i Ardèvol (F. i. J.).<sup>155</sup>

Es interesante esta cita porque permite deducir que las obras que se nombran como «algunes pàgines» podrían pertenecer a Morera y los Ardèvol, tanto Fernando como José, ya que se indican sus iniciales entre paréntesis: «F[erran] i J[osep]». Esta reseña es el único texto donde, además de nombrar a José Ardèvol como pianista, se hace alguna mínima alusión a su faceta como compositor, junto a su padre.

En ambos textos consta, por las obras y los compositores mencionados, que la ejecución al piano de José Ardèvol debió de ser de un nivel medio avanzado si tuvo que enfrentarse a algunas de estas partituras. Además, se aprecia que, pese a su juventud (dieciséis y dieciocho años en cada caso), logró participar de manera idónea en un espacio artístico-musical con profesores y alumnos de la academia, lo que hace evidente que había contado con una formación musical desde temprana edad.

La segunda publicación que hace referencia a las titulaciones académicas de Ardèvol es *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, donde Carredano y Eli señalan la siguiente valoración, que también consta en el diccionario antes citado:

---

<sup>153</sup> Traducción mía: «El director de la susodicha Academia, Ferran Ardèvol, y todos los artistas que le secundaron se hicieron acreedores del más sincero aplauso». *Revista Musical Catalana*, n.º 287-288, noviembre-diciembre (1927): 350.

<sup>154</sup> A. [Reseña del concierto ofrecido por el Patronat Ardèvol en la Sala Mozart de Barcelona en el primer semestre del año 1929], *Revista Musical Catalana*, n.º 308, agosto (1929): 338. Véase en el Anexo 2.2.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

«Desde el punto de vista de recursos para la composición, Ardévol traía consigo [...] una sólida formación académica como graduado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona».<sup>156</sup> Tras varias búsquedas en distintos archivos de la ciudad de Barcelona y en la propia universidad, no he podido localizar ese título allí aludido de la Universidad de Barcelona. A continuación reproduzco el correo electrónico que recibí desde el Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona:

consulta sobre Josep Ardévol

Sra. Iliana Ross,

Hemos revisado de nuevo nuestro archivo en busca de algún documento sobre Josep Ardévol Gimbernat, i le informo de nuestras conclusiones:

- No existe ningún expediente académico a su nombre.
- No aparece en el libro de registro de títulos de licenciados en Filosofía y Letras entre 1923 y 1948.
- No aparece en los libros de exámenes consultados entre 1925 y 1930.

Tampoco parece lógico que pudiera obtener su licenciatura en Barcelona si, según la wikipedia, emigró a Cuba en 1930, ya que tendría solamente 18 años.

Sobre la cuestión de emitir un certificado con esta información, no solemos hacer este tipo de documentos.

Atentamente,

Neus Jaumot Serra<sup>157</sup>

En este *email* se aclaran cuatro elementos importantes sobre el hipotético título de Ardévol en la Universidad de Barcelona: que no existe expediente académico bajo su nombre; que tampoco aparece en el libro de registro de títulos, ni en los libros de exámenes; y, por último, que en 1930, cuando supuestamente debería haberse graduado en dicha universidad –porque en diciembre de ese mismo año viajó a Cuba para no regresar nunca más a Barcelona–, contaba solo con dieciocho años, una edad menor que la típica de los estudiantes cuando se licenciaban.

Esta información sugiere desacreditar la veracidad de su título universitario, pese a que se aluda a él en los textos comentados y, al mismo tiempo, invita a explorar las

---

<sup>156</sup> Carredano y Eli, eds., *Historia de la música...*, 202.

<sup>157</sup> Para consultar el texto completo, véase en el Anexo 2.8.

causas que llevaron a tales menciones. Es posible que la información hubiese sido originalmente transmitida de manera oral por el propio Ardévol y que posteriormente no fuese verificada por los investigadores citados. Vale recordar que, cuando el compositor llegó a Cuba en la tercera década del siglo XX, todo lo relacionado con Europa poseía un valor sobredimensionado, debido a la tendencia eurocentrista que existía en la isla. El continente europeo se percibía como el espacio promotor de una identidad de raza pura, en contraposición a la identidad mestiza de la propia isla y del continente americano, así como la procedencia legitimadora de la élite social. Los estudios de Ardévol en Cataluña no fueron debatidos por publicación alguna, ni dentro ni fuera de Cuba, en parte correspondiendo al prestigio que siempre acompañó al compositor en todos sus cometidos y, además, por evitar el cuestionamiento a su persona que ello conllevaría.

Por otra parte, algunos diccionarios afirman que durante el año 1929 Ardévol realizó una breve estancia en París<sup>158</sup>, que se repitió al año siguiente, con el objetivo de participar en un curso de dirección de orquesta con Hermann Scherchen, prestigioso director alemán, muy vinculado al desarrollo de la música contemporánea europea.<sup>159</sup> Dicho curso no ha podido ser confirmado con documentación alguna, pero, dado que Ardévol creó y dirigió la Orquesta da Cámara de La Habana desde el año 1935 a 1952, se hace evidente que debió recibir una formación en dirección orquestal que le permitió afrontar tales retos. Sin embargo, no ha sido posible confirmar este dato, ni determinar el nivel alcanzado por él en esta especialidad durante sus años de estudios.

La información verificada y hasta aquí expuesta indica que los estudios recibidos en el Instituto Musical Academia Ardévol son los que mayor peso cobran en el ciclo formativo de José Ardévol y que estos alcanzaron un nivel poco preciso en comparación con los sistemas actuales de enseñanza.

Se desconocen hasta el momento los motivos que condujeron a Ardévol a marcharse de España, aunque es posible que la inestabilidad política del país justamente tras la dictadura de Primo de Rivera durante un período prolongado (1923-1930)

---

<sup>158</sup> Orovio, *Diccionario de la música...*, 32.

Cortizo y Eli «Ardévol Gimbernat, José» en *Diccionario de la música española...*, 618.

<sup>159</sup> Hermann Scherchen (1891–1966). Director de orquesta alemán. Estrenó *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y promovió las obras de Richard Strauss, Anton Webern, Edgard Varèse y de compositores más jóvenes incluyendo a Iannis Xenakis y Luigi Nono.

ofreciera argumentos suficientes al compositor para tomar la decisión de viajar. Todo ello son elementos especulativos, pues no se tiene constancia de información alguna que avale ni los supuestos motivos de su partida de España, si la elección de Cuba como destino final del joven Ardévol.

Cuba fue, desde inicios del siglo XX, el lugar predilecto de muchos artistas españoles que buscaban oportunidades de desarrollo profesional en la isla, para, desde allí, proyectarse hacia otros países de América. Además, compartía un idioma común y un pasado histórico con la península Ibérica, ya que Cuba había sido colonia española hasta tiempos relativamente cercanos (1898) a la llegada de Ardévol. Es muy probable que el compositor hubiese visto en este país una oportunidad de ampliar sus horizontes profesionales, dándose a conocer a un nuevo público y situarse así en un entorno laboral más favorable. También es posible que su partida estuviese condicionada por motivos familiares que se desconocen hasta el momento, pero que se basan en el hecho de que Ardévol no retornó a España en ningún otro momento de su vida. Estos motivos pudieron ser desencuentros con su padre, Fernando Ardévol u otro miembro de la familia. Pero, como se ha dicho anteriormente, todos estos argumentos son puras especulaciones, porque no existen documentos o fuentes que confirmen las razones de su partida, ni la elección de Cuba como lugar para su nueva residencia.

El 7 de diciembre de 1930 llegaría a La Habana, al parecer recibido por el matrimonio Quevedo, dados los contactos previos, aunque este dato sea una suposición, dado que no existen noticias acerca de las relaciones personales que pudo establecer Ardévol en el momento de su arribo.

Aunque no lo supiera de inmediato, su llegada a Cuba acabaría siendo definitiva y fueron muchos los objetivos que desarrolló en la isla y que lo mantuvieron ligado a esa tierra durante el resto de su vida. Se cerró así una etapa de rápida e intensa formación profesional en su ciudad natal. Los conocimientos musicales y humanísticos que asimiló en Barcelona, le permitieron iniciar un nuevo periplo en tierras lejanas.

### **1.1.3. Actividad compositiva: primeras obras**

Del influjo de Stravinsky durante esta primera etapa de formación, y en especial durante los años 1927 a 1930, Ardévol explica someramente en su documento «Sobre mi

música (José Ardévol)»<sup>160</sup> que la música del compositor ruso habría sido, junto a la de Debussy, la que más había trabajado durante esa época, incluso a pesar de la disparidad estilística entre ambos maestros.

En varias publicaciones posteriores a ésta época, Stravinsky fue reconocido por Ardévol como el exponente del estilo neoclásico y como ejemplo de un tipo de nacionalismo que trabajaba las fuentes musicales tradicionales desde un alto nivel técnico-compositivo: «Stravinsky es nacionalismo, más neoclasicismo, más revitalización rítmica, más imaginación creadora y sabiduría técnica, y, a partir de determinadas obras de su última etapa, más serialismo».<sup>161</sup>

Aunque es muy probable que estrenara sus primeras composiciones a la temprana edad de dieciocho años, si nos remitimos a la reseña del concierto de los alumnos de la Academia Ardévol en 1929<sup>162</sup> y a sus propias palabras escritas en su documento póstumo<sup>163</sup>, no fue hasta 1932, en el primer concierto ofrecido en Cuba con su música, cuando el compositor expuso públicamente obras de su primera etapa creativa:

De la música que vais a oír, lo que más me interesa en los presentes momentos es el *Capriccio* y, aunque menos, también el segundo de los *Nocturnos*. No hay duda de que la *Sonata* y las *Pequeñas impresiones* son obras más trabajadas y más complejas, de sonoridades más al día, sobre todo la última de ellas [...].<sup>164</sup>

Ardévol señalaba como las piezas más relevantes en este concierto, todas pianísticas, el *Capriccio* y la *Sonatina n.º 4*<sup>165</sup> de una serie de quince, ambas de 1922, los *Nocturnos* de 1924 (de los cuales se mantienen en el inventario de obras el segundo y el quinto) y las *Pequeñas impresiones* (1931).

---

<sup>160</sup> Véase en el Anexo 1.1.

<sup>161</sup> Ardévol, «El nacionalismo y la música serial», CMZ del Ministerio de Educación, 24 de noviembre de 1960.

<sup>162</sup> *Revista Musical Catalana*, n.º 308, agosto (1929): 338.

<sup>163</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». El dato sobre el estreno de sus primeras composiciones en el año 1922 también lo recogen Cortizo y Eli, «Ardévol Gimbernat, José», en *Diccionario de la música española...*, 618.

<sup>164</sup> Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba», palabras del compositor en el recital con obras para piano de su autoría, leídas el 7 de abril de 1932, *Música y Revolución*, 13.

<sup>165</sup> Se hace necesario aclarar que Ardévol, en el estreno de sus obras en Cuba, denominó a la *Sonatina n.º 4* para piano, de 1922, *Sonata*. Pero, en realidad, su título es *Sonatina*, según consta en la partitura original, como se ha tomado para el inventario de obras elaborado para esta tesis. En 1934 volvió a escribir otra *Sonatina* para piano, esa vez sin número y a partir del año 1944 aparece su *Sonata n.º 1* para piano. Se desconoce el destino final de los números anteriores de las sonatinas, pero es probable que Ardévol quitase obras de su catálogo, entre esas los números de las sonatinas que faltan.

Sobre el *Capriccio*, Ardévol refería que había bebido de Antonio de Cabezón (1510-1566), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), y Robert Schumann (1810-1856).<sup>166</sup> Si se analizan estos compositores, se comprueba que Johann Sebastian Bach compuso dos caprichos para teclado<sup>167</sup> con formas cercanas a la suite barroca y que incluyen una fuga. En comparación, Ardévol extrapola en el *Capriccio* la estructura de la suite de manera simplificada, ya que consta de un solo movimiento, aunque dividido en tres partes que se distinguen por los matices agógicos y de texturas. En la primera, Ardévol adopta el título de preludio, a semejanza de lo habitual en las suites de Bach; luego en la segunda emplea unas «diferencias», en similitud con la tipología de tema con variaciones desarrollado en la música instrumental española del siglo XVI. Las variaciones de esta sección se basan en las diferencias sobre el Canto del Caballero de Antonio de Cabezón<sup>168</sup>. La tercera parte es un Allegro. Todo ello constata un afán del compositor de apelar al pasado histórico musical (aquí, desde la tipología de *capriccio*), a través de la multiseccionalidad de estructuras y funciones, o el sustentar movimientos en música renacentista.

Si analizamos el *Estudio op. 3, n.º 1*, para piano (1832), de Schumann, que es una versión del *Capriccio op. 1, n.º 5*, para violín (1802-1817) de Paganini<sup>169</sup>, se vislumbra una cierta influencia en el *Capriccio* de Ardévol, por el uso de arpeggios, escalas descendentes y empleo de figuración rítmica sobre acordes quebrados. Sin embargo, llama la atención que Ardévol no mencione los caprichos de Paganini, cuando es uno de los compositores de referencia en la tipología de *capriccio* y auténtico modelo para los compositores románticos que desarrollaron un repertorio para piano de características virtuosas:

---

<sup>166</sup> «Esta obra nació como reflejo casi infantil —o espejo sonoro— de música que diez años atrás tocaba mi padre: unas gotas de Bach y bastante de Schumann, en el primer tiempo; en el segundo, Cabezón y otros maestros nuestros españoles de los siglos XV y XVI; muy evidentemente Scarlatti en el tercero. Hoy veo en esta música importantes puntos de partida a los que habrá que regresar para encontrarse y reencontrarse definitivamente». Ardévol, *Música y Revolución* (La Habana: Ediciones Unión, 1966), 13-14.

<sup>167</sup> Estas obras de Bach son el *Capriccio en Si bemol Mayor*, BWV 992, y *Capriccio en Mi Mayor*, BWV 993.

<sup>168</sup> Ardévol, *Correspondencia...*, 157. Carta a Alfredo Matilla del 17 de marzo de 1948.

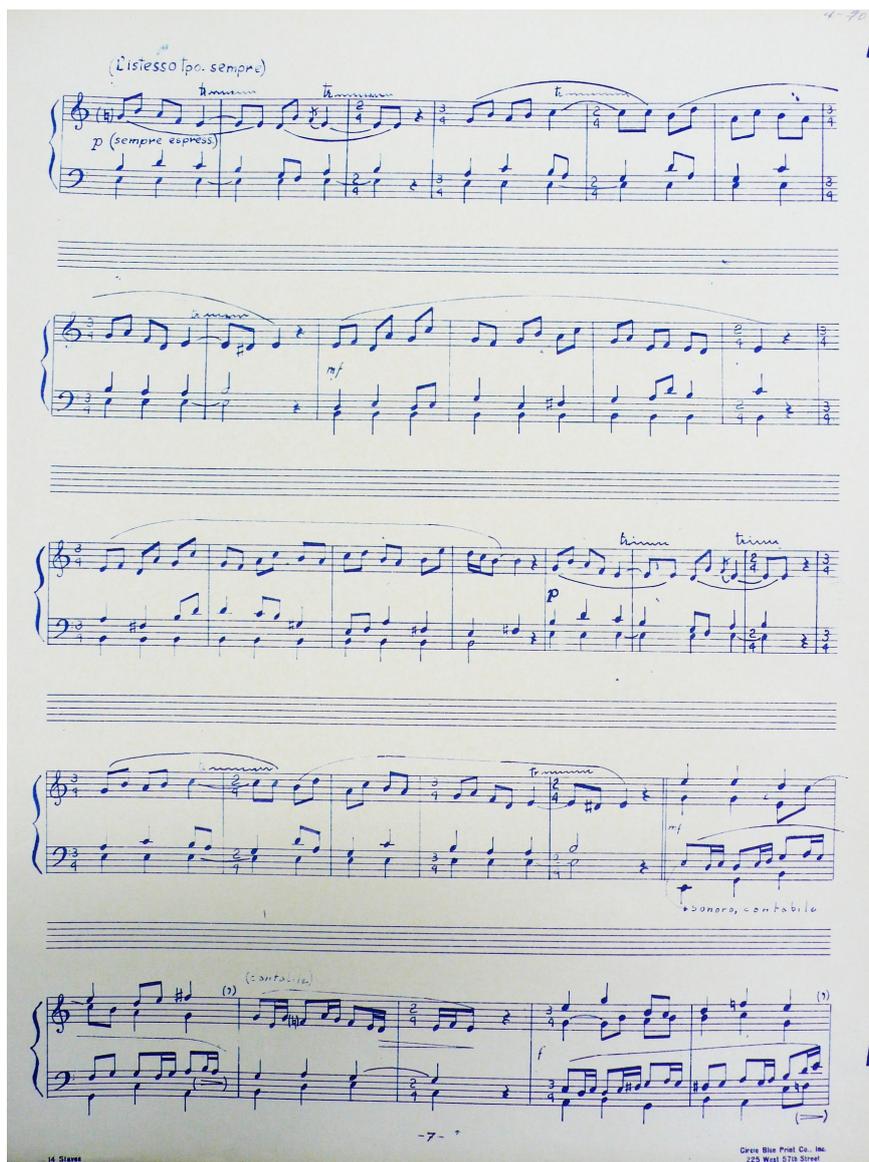
<sup>169</sup> Niccolò Paganini (1782-1840) publicó en 1820 sus *24 Capricci para violín*, reunidos en tres grupos (de seis, seis y doce).



**Figura 1.11:** Extracto de la primera página del *Capriccio* para piano (1922) de José Ardévol

También se aprecia en la tercera sección una cierta influencia de Scarlatti<sup>170</sup> cuando Ardévol utiliza una textura homofónica de predominio melódico, adornada con trinos, así como el uso del esquema rítmico de corchea y dos semicorcheas, que evoca las sonatas del italiano:

<sup>170</sup> Domenico Scarlatti (1685-1757) compuso una *Sonata en Sol Mayor, K. 63*, que tituló *Capriccio*.



**Figura 1.12:** Extracto de la tercera sección de *Capriccio para piano* (1922) de José Ardévol

Durante su primera etapa compositiva, que abarca desde 1922 hasta 1930<sup>171</sup>, el compositor vivió un período de búsqueda y sedimentación de sus conocimientos generales y musicales. Ardévol hablaba de esta etapa que abarcaba los años formación y los primeros de creación en una carta que escribe a Charles Seeger en 1945.<sup>172</sup> En ella

<sup>171</sup> Ardévol, *Introducción a Cuba: la música*, 99.

<sup>172</sup> Esta información se recoge en la carta que el 29/1/1945 escribe José Ardévol a Charles Seeger (1886-1979), reconocido musicólogo, compositor y pedagogo estadounidense. Se trata de una carta mecanografiada, con los datos de fecha, remitente y destinatario incluidos en el texto, hallada en la papelería del autor en el Museo de la Música de La Habana. Entre los varios cargos que ostentó Charles Seeger en universidades norteamericanas (University of California y Yale University) y trabajos para el gobierno federal (Resettlement Administration, Works Projects Administration), el año que recibió esta carta Seeger se desempeñaba como jefe del Departamento de Música de la Unión Panamericana (Pan American Union) predecesora de la actual Organization of American States.

refleja que el modo de componer durante este período se extendía en realidad hasta el año 1931, con la obra *Fantasia para piano, violín, viola y violonchelo*<sup>173</sup> y con las ya mencionadas *Pequeñas impresiones para piano*, ambas de 1931, donde declara sentir una influencia impresionista, con tintes armónicos atonales:

Hay obras con algunas influencias impresionistas (*Melodía para violín y piano* de 1929), otras con influencias atonalistas (algunos preludios para piano) y varias que son trabajos experimentales, originados por varias inquietudes espirituales y por la necesidad que entonces sentía de probar las más opuestas tendencias y hasta incorporármelas parcialmente.<sup>174</sup>

Esas disímiles influencias que recibió lo inclinan hacia una preferencia por la música de Bach y Debussy que convive con un marcado gusto por la experimentación y por el deseo de descubrir novedades musicales:

Mis primeras experiencias con la composición, que datan del año 1922, son más el fruto de un hecho intuitivo-imitativo que del conocimiento y la conciencia creativa. Desde el año 1927 hasta 1930, pasé por una etapa bastante dubitativa, llena de influencias contradictorias, aunque con frecuencia dominaba la de Debussy y, finalmente, la de Stravinsky.<sup>175</sup>

Durante ese primer período, con alrededor de once títulos, predominan las piezas para piano basadas en tipologías musicales de los estilos barroco (*Invenciones n.º 3, 7 y 8*), clásico (*Sonatina n.º 4, op. 4*) y romántico (*Nocturnos, Capriccio y Dos estudios*). Se trata de un período preparatorio, casi podría decirse que de iniciación a la composición, que abarca desde piezas con texturas poco elaboradas, hasta obras con estructuras de mejor factura técnica.

---

<sup>173</sup> En el inventario de obras realizado para esta tesis esta obra se ha consignado con el título *Experimentales para conjunto instrumental*, porque es el título que aparece en la partitura original en el Museo de la Música de La Habana.

<sup>174</sup> Carta de Ardévol a Charles Seeger del 29/1/1945. Documento encontrado en la papelería del compositor en el Museo de la Música de La Habana.

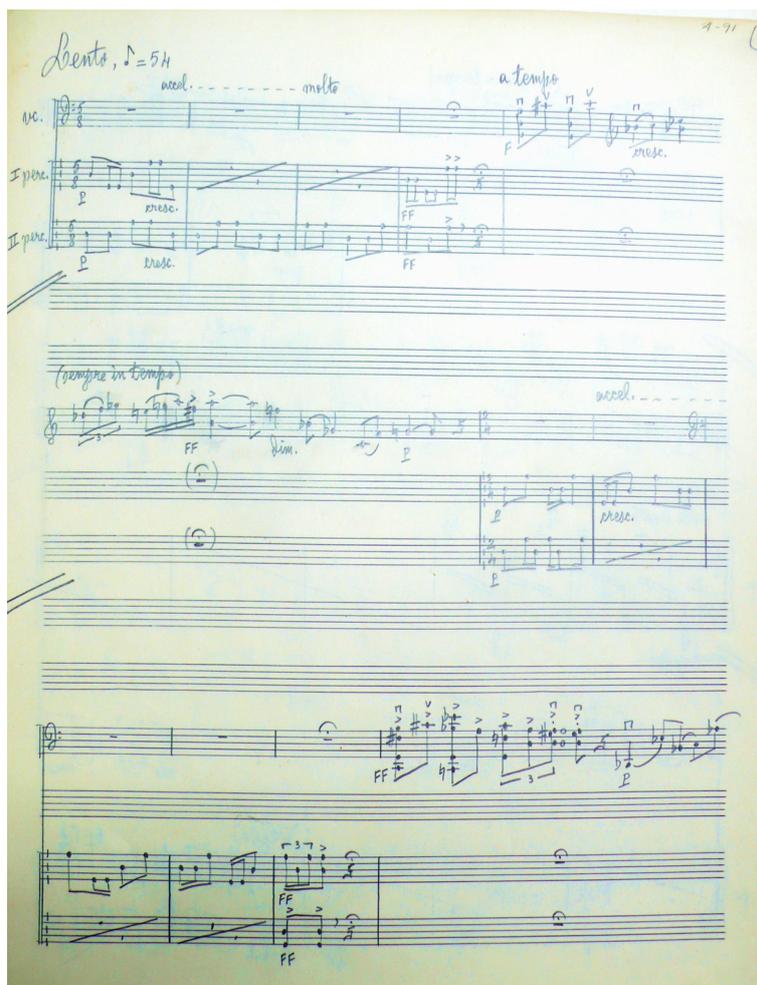
<sup>175</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

<b>Instrumento solo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonatina n.º 4, op. 4</i> para piano (1922)</li> <li>- <i>Capriccio</i> para piano (1922)</li> <li>- <i>Nocturno n.º 2</i> para piano (1924)</li> <li>- <i>Nocturno n.º 5</i> para piano (1924)</li> <li>- <i>Invención n.º 3</i> para piano (1926)</li> <li>- <i>Invención n.º 7</i> para piano (1926)</li> <li>- <i>Invención n.º 8</i> para piano (1926)</li> <li>- <i>Dos estudios</i> para piano (1929)</li> </ul>
<b>Varios instrumentos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Capriccio para flauta, oboe y piano</i> (1925)</li> <li>- <i>Eros</i>, para violonchelo, piano y dos percusionistas (1927)</li> <li>- <i>Melodía</i>, para violín y piano (1929)</li> </ul>

**Figura 1.13:** Tabla de obras de José Ardévol durante la primera etapa compositiva (1922-1930)

Las obras para varios instrumentos son la minoría, aunque es interesante observar que, por primera vez, Ardévol emplea el formato de cámara, basado en instrumentos acústicos y percutidos. *Eros* (1927), para violonchelo, piano y dos percusionistas, emplea instrumentos tales como la *caisse claire*, el tambor y el redoblante sin cuerdas (todos provenientes de la tradición de bandas y orquestas europeas), además de platillos suspendidos, medianos y pequeños, gong y *glockenspiel*.<sup>176</sup>

<sup>176</sup> El *glockenspiel* o *campanelli* ha sido empleado en obras emblemáticas del repertorio sinfónico como *El Carnaval de los animales* (1886), de Camille Saint-Saëns; *El cascanueces* (1891-1892) de P. I. Chaikovsky; o *Romeo y Julieta* (1935-1940) de Seguei Prokófiev, entre otras.



**Figura 1.14:** Extracto de la primera página de *Eros* para violonchelo, piano y dos percusionistas (1927) de José Ardévol

Ardévol nombraba, en las citas anteriores, las influencias de Debussy y Stravinsky en las obras de ese período. Debussy está presente sobre todo en *Melodía* para violín y piano (1929), por el uso de escalas modales en la melodía y por un acompañamiento pianístico sustentado en acordes triádicos y de quintas paralelas, mediante los que crea así una textura homofónica monolineal con el violín. En el caso de Stravinsky, está presente su influencia en los *Dos estudios* para piano (1929), donde Ardévol desarrolla una expresión rítmica-armónica muy particular, con bajos y acordes a contratiempos en los planos graves del piano y saltos a los registros agudos, además de una figuración rítmica estable en el registro medio del teclado, basada en acordes de cuartas paralelas, séptimas, sextas y terceras.

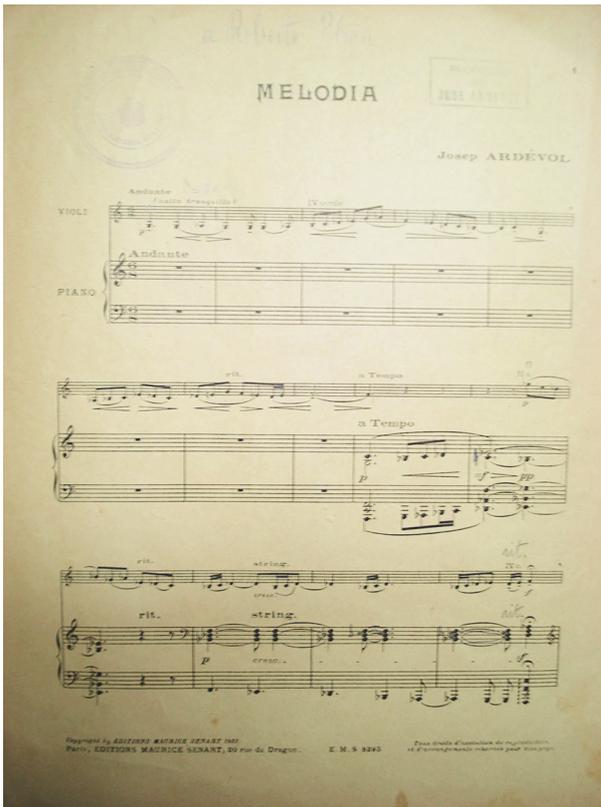


Figura 1.15: Extracto de la página inicial de *Melodia* para violín y piano (1929) de José Ardévol

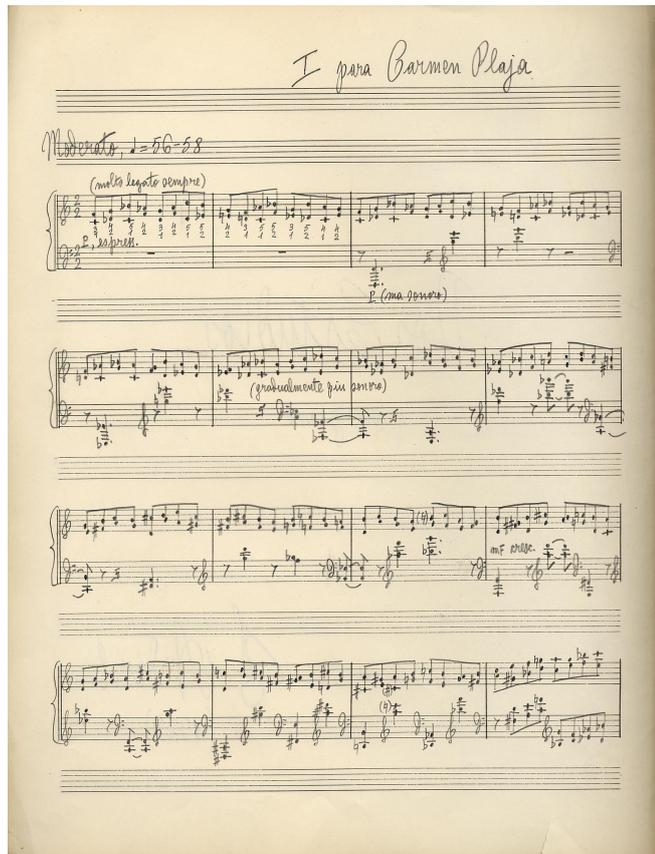


Figura 1.16: Extracto de la página inicial de *Dos Estudios* para piano (1929) de José Ardévol

Un importante contacto que sostuvo José Ardévol con la música y el ambiente artístico cubano durante su etapa en Barcelona fue el matrimonio Quevedo,<sup>177</sup> jóvenes músicos e intelectuales españoles que habían emigrado a La Habana en 1919. Se habían insertado rápidamente en el medio musical cubano y vislumbraron las carencias en cuanto a interpretación y difusión de la música culta cubana e internacional.



**Figura 1. 17:** María Muñoz de Quevedo, segunda por la izquierda, junto a una pareja de amigos y Federico García Lorca, primero a la derecha (La Habana, ca. 1930)

Ardévol estableció contacto con ellos para enviar a la isla una revista de jóvenes artistas barceloneses, titulada *Vibraciones*, en la que él mismo trabajaba como jefe de redacción. A su vez, los Quevedo, que tenían una activa participación en el desenvolvimiento y la difusión de la música cubana, habían creado en La Habana, entre otros organismos, la revista de crítica especializada *Musicalia*, en 1927. Se la hacían llegar a Ardévol y era así como el compositor se informaba del acontecer social y

---

<sup>177</sup> María Muñoz de Quevedo (1886-1947), reconocida directora de coro, profesora y pianista. Antonio Quevedo (1888-1977) arquitecto y crítico musical. María Muñoz de Quevedo fundó en 1931 la Sociedad Coral de La Habana que participó en el estreno en Cuba de la *Novena Sinfonía, op. 125*, de Beethoven. Junto a su esposo, creó, entre otros organismos, la Sociedad de Música Contemporánea (1930), como sección cubana de la International Society for Contemporary Music (ISCM). Para el acto inaugural de esta sociedad asistió el poeta Federico García Lorca, que estaba de visita en La Habana.

musical en la isla.<sup>178</sup> Es muy probable que gracias a la gestión de los Quevedo el catalán fuera invitado y contratado por instituciones cubanas de enseñanza musical para impartir cursos especializados en distintas materias musicales.

Ardévol también estableció un primer contacto con la música latinoamericana a través de la música del compositor cubano Alejandro García Caturla (1906-1940), a quien conoció personalmente en octubre de 1929, con la celebración de los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, acontecidos en el marco de la Exposición Internacional de Barcelona.<sup>179</sup> Distinguió, además, a otro compositor cubano, menos vinculado a la estética de la música contemporánea, pero gran conocedor de la música cubana: Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), quien representó a Cuba, junto a Caturla, en dicho evento.<sup>180</sup>

## 1.2. Segunda etapa (1930-1936)

Al llegar a La Habana el año 1930, Cuba estaba viviendo uno de sus períodos con mayor agitación política y social, por la lucha contra el gobierno de Machado. En el transcurso de su definición como nación, a partir de la organización de amplios sectores de la sociedad contra la opresión del gobierno, se consolidaron los sentimientos patrióticos cubanos en un proceso que llegó hasta 1933, con el derrocamiento del gobierno de Machado. Ardévol, supo captar a su llegada la problemática que atravesaba el país. En el primer concierto con su música ofrecido en Cuba, en el Lyceum habanero, el 7 de abril de 1932, comentó:

Camino de Marianao en un ruidoso tranvía I-4, llegando al puente Almendares, leyendo un poco a Martí, en el largo viaje vi que las cosas en Cuba estaban

---

<sup>178</sup> Datos aportados por Clara Díaz en las Palabras Preliminares a *José Ardévol. Correspondencia cruzada*. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004), 12.

<sup>179</sup> «Conozco desde 1929 a Alejandro G. Caturla –en Barcelona, en ese año, durante la Exposición Internacional, intercambiamos intensamente–, y a Amadeo Roldán y a su música los conocí pocas semanas después de haber llegado a Cuba en diciembre del 30, o sea hace poco más de un año». Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba», *Música y Revolución* (La Habana: ediciones Unión, 1955), 14.

Para estos conciertos, Caturla presentó en este festival su obra *Tres Danzas Cubanas* para orquesta sinfónica (1927). «Alejandro García Caturla», Ecured, acceso el 19 de julio de 2017, [https://www.ecured.cu/Alejandro\\_Garcia\\_Caturla](https://www.ecured.cu/Alejandro_Garcia_Caturla).

<sup>180</sup> Sánchez de Fuentes estrenó en Barcelona, en dicho festival, la cantata *Anacaona* para orquesta sinfónica y coro de 150 voces. «Eduardo Sánchez de Fuentes», Ecured, acceso el 19 de julio de 2017, [https://www.ecured.cu/Eduardo\\_Sanchez\\_de\\_Fuentes](https://www.ecured.cu/Eduardo_Sanchez_de_Fuentes).

cuadradas, que hasta ese inmenso y tremendo sol era un cuadro de oro. Y me expliqué [...] que esas cuadraturas no eran de la misma naturaleza del país, sino impuestas de fuera y de dentro, [...] y que Cuba tenía que romperlas cuanto antes para que el sentido natural de lo que era esta nación, se definiera de una vez por todas.<sup>181</sup>

La toma de posesión del general Gerardo Machado, que se había proclamado el 20 de mayo de 1925 y cuyo gobierno duraría hasta el 12 de agosto de 1933, tras haber sido reelecto en el año 1928, marcó en la historia de Cuba una etapa de definición como nación que se caracterizó por la organización y la lucha de amplios sectores de la población. Frente al régimen de asesinatos y de terrorismo que sostenía el gobierno de Machado, se perfilaron estrategias de lucha armada, clandestina, estudiantil y obrera. El año 1930 sería el de los primeros grandes combates, no solamente en el aspecto político, sino también en el económico, debido a la gran depresión financiera que se había desatado en Cuba desde la década del veinte, como consecuencia de la crisis mundial posterior a la Primera Guerra Mundial y de su repercusión en el país.

El 20 de mayo de 1930, Rubén Martínez Villena convocó una huelga general a la que se sumaron cerca de 200.000 obreros. El movimiento estudiantil se destacó por la jornada del 30 de septiembre del mismo año. Al frente estuvieron Rafael Trejo, Pablo de Torriente Brau y el dirigente obrero Isidro Figueroa. Estas actividades continuaron durante los tres años posteriores, hasta el derrocamiento del gobierno de Machado.

En Cuba existían, a la llegada de Ardévol, una serie de sociedades y centros de enseñanza de la música que, en su conjunto, dirigían, apadrinaban y, en otros casos, organizaban la actividad musical de la capital. La Sociedad Pro-Arte Musical, fundada en 1918 por un grupo de mujeres de la alta burguesía cubana, dirigidas por María Teresa García Montes de Giberga, tuvo como principal objetivo la gestión de conciertos corales, sinfónicos y de cámara, así como la organización de representaciones de ballet con artistas de reconocido prestigio internacional, además de una escuela de guitarra. Para la gestión y la representación de sus actividades, fue construido el Teatro Auditorium en el Vedado de La Habana, en 1928. Por esta sala pasaron artistas como Sergei Rachmaninov, Andrés Segovia, Pablo Casals, Victoria de los Ángeles y Renata Tebaldi, entre otros, así como las compañías del Ballet Ruso de Montecarlo y el Ballet

---

<sup>181</sup> Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba» *Música y Revolución*, 15.

de Martha Graham.<sup>182</sup>

El Lyceum, fundado en 1928, fue también una sociedad femenina con intereses sociales y culturales en las manifestaciones de música, artes plásticas y literatura. En 1939 el Lyceum pasó a llamarse Lyceum Lawn Tennis Club y su sede en la calle 8 y Calzada en el Vedado se convirtió en el espacio de conciertos de la Orquesta de Cámara de La Habana dirigida por Ardévol desde 1934.

En el ámbito de la enseñanza musical pública, el músico y compositor cubano Guillermo Tomás había fundado en 1903 la Academia Municipal de Música, que posteriormente, en 1936, se transformó en el Conservatorio Municipal de Música. Además, en 1931 Amadeo Roldán creó, junto al pianista y compositor César Pérez Sentenat, la Escuela Normal de Música y, en 1932, la Escuela Filarmónica. En el ámbito privado fueron varios los conservatorios de música creados en La Habana, fundamentalmente debido a músicos europeos, en la que en la mayoría de los casos mantuvieron sus nombres. Entre tales instituciones destacaron el Conservatorio Orbón, el Conservatorio Peyrellade, el Conservatorio Fishermann, el Conservatorio Raventós, el Conservatorio Nacional Hubert de Blanck, el Conservatorio Internacional María Jones de Castro y el Conservatorio Bach dirigido por la española María Muñoz de Quevedo. Algunos de estos conservatorios tenían sucursales en distintas provincias de la isla, lo que permitió extender una las infraestructuras de la formación musical más allá de la capital cubana.<sup>183</sup>

Prevalecían diferentes criterios respecto a cuáles eran las épocas y los estilos por los que debían optar entre los diversos repertorios musicales, así como debates sobre la presencia de obras de los compositores que exhibían nuevos lenguajes sonoros. Formaban parte de esta última tendencia la ya nombrada Orquesta Filarmónica de La Habana, que durante la década del treinta del siglo XX estrenó gran parte del repertorio afrocubano y divulgó la obra de compositores americanos y europeos. Sin embargo, al morir Roldán en 1939 la orquesta pasó a manos de un Patronato Pro Música Sinfónica

---

<sup>182</sup> Sigryd Padrón Díaz, *La Sociedad Pro Arte Musical* (La Habana: Editorial Unión, 2009).

<sup>183</sup> Marta Guzmán Pascual y Rolando Álvarez Estévez, *Hubert de Blanck* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003).

que redujo notablemente la programación de estos creadores.<sup>184</sup>

Otros espacios de divulgación fueron los conciertos de «Música Nueva»<sup>185</sup>, la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, la Sociedad Coral de La Habana, además de la Orquesta de Música de Cámara de La Habana, creada por Ardévol. Los conciertos de «Música Nueva» había sido instaurados por Amadeo Roldán y Alejo Carpentier en 1927. Aunque fueron poco numerosos, en ellos se presentaron por primera vez en Cuba obras, la mayoría pianísticas, de Debussy, Poulenc, Ravel, Satie, Scriabin, Stravinsky, Ibert, Borodin, Prokofiev, Falla y Turina, entre otros compositores.

Por su parte, la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, promovida en 1930 por el matrimonio Quevedo junto a Alejandro García Caturla, principalmente, deseaba dar a conocer la música de reciente creación, del panorama internacional europeo y americana, así como específicamente del cubano.

La SMCH, gracias a las diligentes gestiones del matrimonio Quevedo, contó con el privilegio de ser la primera sociedad latinoamericana inscrita en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea [...]. [...] desde los recitales inaugurales de Julián De Gray hasta los últimos conciertos de que tenemos constancia se celebraron en total once funciones, en las que se presentaron en primicia para los asociados obras de los compositores europeos y americanos más destacados de la época. Especialmente reseñables fueron las de Henry Cowell y Nicolás Slonimsky, por figurar ambos además en la nómina de colaboradores de *Musicalia* [...] y, sobre todo, por la trascendencia de ambos en la difusión de la música cubana de vanguardia en EE.UU. y Europa desde la PAAC.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> «Al arribo de la década del cuarenta, luego de la muerte casi sincrónica de Roldán y Caturla, en 1939 y 1941 respectivamente, comenzó una nueva fase para la OFH, tutelada por el Patronato Pro-música Sinfónica. Entonces acontecieron una serie de transformaciones, sobre todo en las formas de mecenazgo y promoción, dirigidas a afianzar la estructura y funcionamiento del organismo dentro del orden neocolonial. El sistema cooperativo fue sustituido por un sistema de salario fijo a montos ínfimos para los profesores, a la vez que se contrataron solistas y directores extranjeros a base de costosos honorarios». Ana Lizarda Socorro, «Orquesta Filarmónica de La Habana, una historia en papel», *El sincopado habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, Vol. I (2016): 5.

<sup>185</sup> Además de ser el título elegido por Roldán para nombrar los conciertos producidos por él y Carpentier, el término fue utilizado por varios agentes culturales de la época para representar la música de nueva creación de Europa y América. Para Belén Vega este término refleja la modernidad en música que vivió Cuba durante los años 1927 y 1946, a través de diferentes agentes y espacios de divulgación musical que difundieron los paradigmas estéticos del afrocubanismo y neoclasicismo, principalmente.

<sup>186</sup> Vega Pichaco, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946)», 361. (Entiéndase SMCH como Sociedad de Música Contemporánea de La Habana y PAAC como Pan-American Association of Composers).

Otra importante entidad, relacionada con el matrimonio Quevedo, fue la Sociedad Coral de La Habana, fundada también en 1931 por María Muñoz de Quevedo. Esta destacada promotora, directora de coros y conferenciante ofreció con la coral numerosos conciertos, con repertorios de diferentes siglos.<sup>187</sup> Según Belén Vega, esta sociedad describió, en lo que se refiere a la programación de obras de compositores cubanos, dos etapas enmarcadas por la estética afrocubanista, la primera, y por la estética de renovación o neoclásica, la segunda. La primera época aconteció durante la década del treinta, con la presencia en sus programas de obras de Jorge Anckermann, Félix Caignet, Emilio Grenet, Gonzalo Roig, Guillermo Tomás, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, aunque los afrocubanistas —Roldán y Caturla— solo se llegaron a interpretar en una ocasión cada uno.

En la siguiente década, la Sociedad Coral de La Habana colaboró con Ardévol y con el Grupo de Renovación Musical que dirigía. Así fue como, en 1943, la Sociedad Coral participó en el estreno del ballet *Forma*, con música de Ardévol. Además, la compositora del Grupo de Renovación Musical Gisela Hernández dedicó a María Muñoz de Quevedo, su maestra, la obra *Suite Coral* (1942), estrenada también por la sociedad en ese año. Otra participación de la coral en estrenos de obras de compositores del grupo, fue la puesta en escena de *Numancia* (1944), con música de Julián Orbón.

### **1.2.1. Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla**

En las palabras de presentación al primer concierto de su música, ofrecido en La Habana el 7 de abril de 1932, Ardévol expresó que la integración al medio cubano no solo la buscaba a través de la música del país, sino también mediante la interacción con distintos elementos de su cultura. Además, comenzaba a percibir su pertenencia al nuevo lugar que le acogía:

Cuando he tomado partido abiertamente a favor de obras, músicos y posiciones estéticas, lo he hecho como músico y como hombre sinceramente interesado en lo que a mi juicio más conviene a este país; el hecho de no ser legalmente cubano en nada invalida mi actitud, y pierden el tiempo los que han esgrimido esta arma con la

---

<sup>187</sup> La figura de María Muñoz de Quevedo, como ya se ha explicado, fue muy importante para la enseñanza, la divulgación y la gestión de la música contemporánea en Cuba, a través de su papel en la fundación de la revista *Musicalia*, la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana, la Sociedad Coral de La Habana y el Conservatorio Bach.

intención de silenciar lo mucho bueno que pienso de determinadas obras y actitudes.<sup>188</sup>

La música cubana que se generaba hacia finales de los años veinte partía de una revalorización de los elementos étnicos de la identidad nacional, la cual se estaba descubriendo a sí misma. Se consolidaba un movimiento intelectual, interesado por las raíces de su identidad, que se inició con los estudios de Fernando Ortiz sobre la pervivencia del legado africano en la cultura cubana, desde una perspectiva nunca antes reconocida por el mundo intelectual hispanoamericano. A la par, otros literatos buscaron emular en la poesía el modo de hablar de la población negra en la isla, como Nicolás Guillén (1902-1989) en sus libros *Motivos de Son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1942).

El 7 de mayo de 1927 fue presentada en La Habana, consecuentemente, la «Declaración del Grupo Minorista»,<sup>189</sup> articulada por su compromiso con la defensa de los valores nacionales de la cultura cubana y por el rechazo a los regímenes que entendían como dictaduras de carácter imperialista que asolaron distintos países latinoamericanos durante las primeras décadas del siglo XX. Este documento explicaba las circunstancias que llevaron a los integrantes del grupo a reunirse en torno a los principales problemas de la época en materia de políticas económicas, sociales y culturales. Además, el grupo denunciaba la injerencia del gobierno de Estados Unidos en la política interna de varios países latinoamericanos. Posteriormente a esta declaración se sumaron otros intelectuales de Matanzas, quienes redactaron un manifiesto de carácter filosófico donde exponían la necesidad de fomentar y difundir la cultura, en aras de ayudar a resolver los problemas sociales del país.<sup>190</sup>

El Grupo Minorista estuvo integrado por escritores, pintores, escultores, músicos y médicos, entre los que se encontraban el periodista e historiador Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), el pintor y caricaturista Eduardo Abela (1891-1965), el ensayista y periodista Jorge Mañach (1898-1961), el escultor Juan José Sicre (1898-1974), el poeta y político Rubén Martínez Villena (1899-1934) y el novelista Alejo Carpentier (1904-1980), entre otros importantes intelectuales de la isla que conformaron

---

<sup>188</sup> Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba», *Música y Revolución*, 15.

<sup>189</sup> «Declaración del Grupo Minorista», *Carteles* n° 21 (1927): 16-25.

<sup>190</sup> «Manifiesto del Grupo Minorista de Matanzas», *Revista del Grupo Minorista de Matanzas*, n.º 1 (1927): 3.

un núcleo comprometido con la vanguardia creativa y crítico respecto a los principales problemas sociales y culturales de la época. Para esa fecha, Amadeo Roldán (París, 1900 - La Habana, 1939) y Alejandro García Caturla (Remedios 1906-1940) habían logrado engendrar una música conciliadora con los elementos tomados de la música de origen africano presentes en la tradición popular cubana.

Roldán había compuesto la *Obertura sobre temas cubanos para orquesta* (1925), los *Tres pequeños poemas* para orquesta (1926), la música para ballet *La Rebambaramba* (1928), así como un auto coreográfico llamando *El milagro de Anaquillé* (1929) y terminaba sus *Rítmicas* para quinteto de viento y piano en 1930. En esta década Roldán quizás materializó sus obras más significativas, especialmente si se tiene en cuenta su aportación a la orquesta sinfónica, con la inclusión de instrumental afrocubano.

Aunque en la *Obertura* el posicionamiento afrocubano es más representativo en el plano melódico y rítmico, el timbre de la orquesta sinfónica cumple una función significativa en la dramaturgia musical de toda la obra. Las distintas estructuras sonoras de la pieza se ensamblan en rangos tímbricos contrastantes, mediante una armonía con elementos tonales y atonales. Sobre esta *Obertura*, Victoria Eli y Consuelo Carredano explican:

[...] En la *Obertura* el tema y el núcleo gestor deriva del Cocoyé, viejo canto decimonónico de origen haitiano transmitido oralmente; en esta partitura incluye pasajes donde hace sonar la percusión cubana, aunque aún de forma discreta. La obra se articula en un repertorio de creación nacional en correspondencia con un instrumento sinfónico que pocos años atrás era ocasional o casi inexistente: también se sumaba y a la vez se enfrentaba a las microformas para piano —criolla, guajira, clave, habaneras— signadas por el aliento romántico de inicios del siglo XX.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Carredano y Eli, eds., *Historia de la música...*, 154.



Figura 1.18: Amadeo Roldán (1900-1939)



Figura 1.19: Alejandro García Caturla (1906-1940)

En los *Tres pequeños poemas* Roldán mantiene este trabajo utilizando «[...] técnicas impresionistas en el color y en el tratamiento armónico [...]».<sup>192</sup> Emplea distintos tipos de melodías populares y pregones callejeros, además de una rumba cubana en el tercero de los poemas. Por su parte, el ballet *La Rebambaramba* es una de las obras con las que Roldán alcanzó un mayor renombre internacional, pues fue presentado en «París, Berlín, Budapest, Bogotá y Hollywood, y el director Nicolás Slonimsky la incluyó en su repertorio como parte de los conciertos de música panamericana».<sup>193</sup> Su fuerza radica en la recreación de la época colonial a través de la representación de distintos personajes, basados en arquetipos populares presentes en la festividad del Día de Reyes, como Aponte el Calesero, la Mulata Mercé, el Guardia Civil y el Negro Curro: «Los materiales para la composición fueron el resultado de la utilización de la música popular cubana en sus mezclas y transculturaciones, con referencias a espacios ceremoniales de ascendencia africana».<sup>194</sup>

Fue en las *Rítmicas*, que comenzó a componer en 1930 y cuyas cuatro primeras son para quinteto de viento con piano y cuya quinta y sexta son para conjunto de percusión, donde Roldán desarrolló un lenguaje sonoro enfocado hacia la percusión y los ritmos afrocubanos. En ellas mostraba un despliegue tímbrico de base polirrítmica, con un resultado cercano al puntillismo por medio de diferentes franjas instrumentales que, cual conjunto de voces polifónicas, recrean una sonoridad potente y precisa.

---

<sup>192</sup> Carredano y Eli, *op. cit.*, 154.

<sup>193</sup> Idem, 155.

<sup>194</sup> *Ibidem.*

Roldán suscribe una notación propia, con lo que evidencia las posibilidades expresivas de instrumentos percusivos cuyos usos apenas se conocían hasta ese momento, como el bongó, el güiro, la quijada o las maracas. Según Victoria Eli y Consuelo Carredano, esta obra «ponía al compositor frente a un escenario donde otros músicos impulsaban el camino de la experimentación como Carrillo, Ives y Varèse, y le convertía en pionero en la composición de una obra para set de percusión en el siglo XX».<sup>195</sup>

Por su parte, Caturla tenía en su haber las *Tres danzas cubanas* (1927) y la *Obertura cubana* para orquesta sinfónica (1928), *Bembé* para metales, maderas, piano y batería (1929), así como varias danzas para piano que beben de las formas pianísticas de Ignacio Cervantes (1847-1905) y Ernesto Lecuona (1895-1963). Las *Tres danzas cubanas* se mueven entre el impresionismo, el primitivismo basado en el Stravinsky de la primera etapa y elementos afrocubanos tanto en la melodía como en el ritmo. La *Obertura cubana* es una pieza de contornos fragmentados y formas abiertas, donde Caturla lleva al límite las posibilidades sonoras de la orquesta. Desarrolla un amplio espectro de disonancias armónicas y tímbricas, a la vez que presenta una reconocida melodía afrocubana que se transforma en una especie de *leitmotif* a lo largo de toda la obra, entre otros temas presentes en la pieza. Impresiona por la originalidad de los contrastes tímbricos, así como por su propuesta armónica, una simbiosis tonal y atonal.

*Bembé*, para conjunto instrumental, pretende recrear, tal como indica su nombre, la ceremonia de los distintos dioses de la santería cubana. Sin embargo, Caturla va hacia el fondo de esta fiesta: «Todo el *Bembé* es de esencia rítmica y su elemento medular es la percusión colocada en primer plano: la polirritmia proporciona flexibilidad y complejidad a la obra.<sup>196</sup> Aquí Caturla superpone armonías tradicionales con disonancias tratadas de la manera más personal posible: «Obtener la disonancia como uno de los rasgos de estilo más comunes [...] era una constante en su obra y para él no había prohibiciones, choques, cambios de voces, ni modulaciones “extrañas” que lo impidiesen».<sup>197</sup>

Estas composiciones habían servido para ubicar a Cuba entre los países latinoamericanos cuyos creadores exhibían un mayor afán por ponerse al día, pues

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>197</sup> *Ibid.*, 166.

incorporaban técnicas de escritura creadas por los compositores europeos de vanguardia, junto con materiales sonoros provenientes de las tradiciones musicales folclóricas y populares de la isla.

Ardévol conocía a Caturla desde 1929, cuando éste viajó a Barcelona para la Exposición Internacional de aquel año. En esa ocasión, ambos compositores tuvieron un memorable encuentro, según relató Ardévol, quien no tardó mucho en conocer luego a Amadeo Roldán, a su llegada a La Habana en 1930.<sup>198</sup>

La inserción en el medio musical cubano de Ardévol comenzó precisamente por el reconocimiento del papel de Roldán y Caturla en la renovación de la cultura musical cubana. Ardévol había manifestado desde los primeros momentos una franca admiración por la música de Caturla e igual le ocurría con Roldán, a quien conoció a través del también compositor Pedro Sanjuán, director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, de la que Roldán fue el concertino principal hasta que, en la temporada 1932/1933, pasó a ser el director titular de la orquesta.

Durante el período en que el compositor Pedro Sanjuán mantuvo la titularidad de la orquesta (1924-1932) se ofrecieron varios conciertos con repertorio de los compositores afrocubanistas y del propio Sanjuán, quien se había sumado con algunos títulos a esta tendencia estética. De esta etapa datan los conciertos donde se estrenaron las *Piezas para cuarteto de cuerdas* y las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla. La *Obertura sobre temas cubanos*, *Tres pequeños poemas*, *Marcha solemne* y *La Rebambaramba* de Amadeo Roldán también fueron estrenos de la orquesta en esta época. De Sanjuán se escucharon en estreno absoluto *Babaluyé* y *Changó*, *Oggún* y *Elegguá*, entre otras piezas de inspiración afrocubana.<sup>199</sup>

Posteriormente siguió la etapa de Amadeo Roldán al frente de la Orquesta Filarmónica de La Habana (1932-1938), durante la que se estrenaron *Yamba-O* y *La rumba* y de nuevo se escucharon las *Danzas del tambor* y la *Danza Lucumí* de Caturla. Del propio Roldán se ejecutaron varias obras ya estrenadas anteriormente y se incorporaron las *Rítmicas*, *Curujey*, *La muerte alegre* y *Danza negra*. Según Belén

---

<sup>198</sup> Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música celebrado en Cuba», *Música y Revolución*, 14.

<sup>199</sup> Todos los datos de conciertos y estrenos de obras de la Orquesta Filarmónica de La Habana aparecen en el Anexo V de la tesis «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo» de Belén Vega Pichaco (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2013).

Vega, durante ambas etapas, la de San Juan y la de Roldán, la orquesta sirvió para la divulgación de los afrocubanistas —en especial del propio Roldán, de acuerdo con el número de veces que se ejecutaron y estrenaron sus obras—, en parte debido a que ambos directores fueron también creadores musicales. Esta coincidencia no se dio en los posteriores directores que tuvo la orquesta, lo que repercutió en la casi nula programación de música cubana de reciente creación, en los siguientes períodos de la agrupación:

La primera etapa de la OFH (1924-1939), y muy especialmente los años que rodearon su ecuador (el cambio de la década de los años 20 a los 30), fueron una época dorada para la difusión de la Música Nueva cubana. La feliz circunstancia de la dirección de la Filarmónica por parte de Pedro Sanjuán y Amadeo Roldán supuso, lógicamente, un impulso a la obra de ambos, en primer término, y al afrocubanismo como tendencia estética de vanguardia, en segundo. [...] Ciertamente, el fallecimiento de Amadeo Roldán en 1939 cerró una etapa en la OFH y a lo largo de los años 40 la orquesta quedó bajo la batuta de diferentes directores internacionales (Freccia, Steinberg y Kleiber). En materia de divulgación de la música cubana de vanguardia, no se lograría alcanzar jamás el grado de esplendor anterior, más no solo por la condición de extranjeros de tales sucesores, sino por la ausencia de identidad (como ocurría en el caso de Sanjuán y Roldán) entre la figura de creador y la de director.<sup>200</sup>

Debido al contacto directo con las obras de estos creadores cubanos, Ardévol supo comprender desde los primeros momentos de su llegada a la isla la ubicación exacta de Roldán y Caturla en el ambiente musical cubano y latinoamericano. De ello escribiría más tarde:

su obra significa en síntesis que por primera vez en el siglo la música cubana de arte aspira a equipararse a la de los países de mayor tradición cultural. El idioma con que ambos se expresan, la orquestación, el tratamiento de los elementos sacados de la música popular, era evidente que: Cuba estaba poniéndose al día, que nuestra música no era indiferente a las principales inquietudes de la música universal.<sup>201</sup>

La obra de esos dos compositores representaba para Ardévol un legítimo

---

<sup>200</sup> Vega Pichaco, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946)», 307. Ardévol también llegó a estrenar dos obras con la Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la dirección de Amadeo Roldán: *Scherzo para orquesta de cuerda*, en concierto celebrado el 23 de octubre de 1932, y *Dos trozos de música*, el 13 de mayo de 1934. Los datos de estrenos de la Orquesta Filarmónica de La Habana aparecen en el Anexo V de la tesis «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo» de Belén Vega Pichaco (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2013).

<sup>201</sup> Ardévol, «Valorización de la obra de Roldán y Caturla» *Música y Revolución*, 65.

procedimiento de construcción musical nacional: «Veo en la música de ambos algo muy importante de lo que busco: novedad, originalidad, audacia en los medios de expresión, pero sin romper con la tradición, o, mejor dicho, reviviéndola en el sentido más verdadero».<sup>202</sup> También sabía reconocer las influencias que, en lo musical, bebían estos compositores:

Claro que todavía hay en ambos algunos rasgos impresionistas [...], cierta reiterada preocupación por la tónica llamada afrocubana [...]. Pero ambos inyectan abundante savia al tronco aún joven de la música cubana y constituyen cimientos imprescindibles para el futuro inmediato.<sup>203</sup>

En años posteriores y en varios artículos publicados en distintos medios,<sup>204</sup> Ardévol trata el tema de la música de Roldán y Caturla, a través de valoraciones a sus obras, insistiendo en el papel de ambos compositores en la evolución de la música de concierto cubana, durante la primera mitad del siglo XX.

Alejandro García Caturla es, sin posible disputa, uno de los más importantes compositores de toda nuestra historia, uno de los músicos mejor dotados que haya tenido América; un maestro que, de acuerdo con su momento y el estado de la música cubana llenó a cabalidad su papel y contribuyó de modo decisivo, junto con Roldán, a dejar sentadas las condiciones que necesitaba nuestra música durante los dos decenios que van del año 20 al 40. Ambos, Roldán y Caturla, son los verdaderos fundadores de la moderna música cubana.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba», *Música y Revolución*, 14.

<sup>203</sup> Ardévol, «Valorización de la obra de Roldán y Caturla», *Música y Revolución*, 66.

<sup>204</sup> Los siguientes artículos contienen valoraciones, citas y homenajes a la obra musical de Roldán y de Caturla por José Ardévol y aparecen recogidos en el libro de Ardévol *Música y Revolución* (La Habana: Ediciones Unión, 1966): «Posición del compositor cubano actual» (1945), «Compositores y directores en busca de orquesta» (1949), «Nuestro breve y necesario neoclasicismo» (1951), «Valorización de la obra de Roldán y Caturla» (1955), «Panorámica de la música cubana actual» (1959), «Tres toques» (1961), «Música y Revolución» (1961), y «Homenaje a la memoria de Caturla el músico» (1962).

<sup>205</sup> Ardévol, «Homenaje a la memoria de Caturla el músico», *Música y Revolución*, 209-210. Los asteriscos en la cita son parte del texto original y llevan a un pie de página, donde Ardévol sugiere leer para mayor comprensión de la personalidad de Caturla, el artículo «Cinco cartas inéditas de García Caturla» de Nicolás Guillén, publicado en la revista cubana *Bohemia* en 1948 y reproducido en la *Prosa de prisa*, en 1962.

### 1.2.2. Actividad compositiva: primer acercamiento a la música cubana

La enfermedad y posterior muerte de Amadeo Roldán situaron a Ardévol como su más genuino sustituto en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana. Caturla, que era considerado el otro compositor de renombre y que podría haber asumido tal acometido, no estaba disponible para tales labores: residía en el municipio de Remedios (actual provincia de las Villas, al centro de la isla) y se desempeñaba como abogado, una actividad profesional paralela a su oficio de compositor e intérprete. Además, Caturla no había desarrollado vocación alguna por la labor pedagógica, como él mismo manifestó por carta a Ardévol: «Quisiera poder enseñar, como haces tú y otros, pero sé que no debo hacerlo, que no sirvo como profesor».<sup>206</sup> No obstante, manifestó su preocupación por la intensa actividad docente de Ardévol:

A los Quevedo y a mí nos ha preocupado saber, que con la desaparición de Roldán, explicas siete asignaturas distintas [...] Es una monstruosidad, una barbaridad. Además compones con abundancia, haces deportes con intensidad [...], estás al tanto de todo libro que llega a La Habana, te reúnes con mucha gente joven [...]. Piensa que tu vida y enseñanzas son preciosas, sobre todo después de la muerte de Roldán. Que te debes a la música de Cuba; [...] te prohíbo derrochar así tus grandes capacidades. Así te acabas en dos o tres años, a lo más cinco.<sup>207</sup>

La prematura muerte de Caturla, no muy lejana a la de Roldán, dejó a Ardévol como la única figura prominente en el ambiente musical cubano capaz de afrontar la enseñanza especializada en música de la capital. Sin embargo, todas estas ocupaciones profesionales no hicieron mella en su creación: al contrario, fueron unos años fecundos para el compositor. La etapa iniciada con su llegada a la isla, cuando tomó contacto con algunos elementos de la música cubana, había registrado una culminación inmediata en las obras de 1936: *Tres ricercari para orquesta de cuerdas* y *Música de cámara para seis instrumentos*.

Estas obras, a pesar de su relativa sencillez, tiene mucho de apertura hacia nuevos caminos. Se ha dicho que a partir de ellas y hasta 1944 cultivé el neoclasicismo. Ello es cierto si se entiende como punto de partida, pero no lo es, salvo en unos pocos títulos de esos años, en el sentido de adhesión completa a esa posición, si se considera la intención de retorno –que hallamos en el fondo de todo neoclasicismo-

---

<sup>206</sup> Ardévol, *José Ardévol. Correspondencia...*, 67. Carta del 18 de octubre de 1939 de Alejandro García Caturla a José Ardévol.

<sup>207</sup> *Ibidem*, 66.

como el objetivo fundamental. La casi totalidad de mi abundante música de esos años la sigo sintiendo viva; palpita como música mía de cualquier etapa; la siento lógica dentro del proceso creador de toda mi obra; es obvio que trasciende el neoclasicismo.<sup>208</sup>

La labor de Ardévol como compositor comenzó a vislumbrar una segunda fase, entre 1930 y 1936,<sup>209</sup> con la que dejó atrás aquel primer período de composiciones entre las cuales el influjo de la música impresionista estaba todavía muy presente. Las obras de esta etapa ascienden a un total de una veintena, en las que el compositor diversifica la plantilla tímbrica, porque amplía los conjuntos instrumentales e inicia un nuevo camino creativo en su música vocal y sinfónica:

<b>Instrumento solo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Pequeñas impresiones</i> (1931), para piano</li> <li>- <i>Preludio</i> (1931), para piano</li> <li>- <i>Sonatina</i> (1934), para piano</li> </ul>
<b>Conjunto instrumental</b> <b>* (incluye obras para dos o más instrumentos, en varias combinaciones de conjuntos instrumentales)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco</i> (1931)</li> <li>- <i>Experimentales</i> (1931), para conjunto de viento y violín</li> <li>- <i>Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco</i> (1932)</li> <li>- <i>Sonatina para viola y piano</i> (1932)</li> <li>- <i>Sardana</i> (1933). Versión de orquesta del tercer tiempo del <i>Cuarteto n.º 1</i>, para pequeña orquesta</li> <li>- <i>Estudio en forma de preludeo y fuga</i> (1933), para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido</li> <li>- <i>Preludio y Allegro</i> (1933), para dos violines</li> <li>- <i>Tres Invenções</i> (1933), para trío de cuerdas u orquesta de cuerdas</li> <li>- <i>Cuarteto de cuerdas n.º 1</i> (1933)</li> <li>- <i>Suite</i> (1934), para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido</li> <li>- <i>3 por 3 variaciones</i> (1935), para tres pianos y tres percusionistas</li> <li>- <i>Ensayo en nuevas sonoridades</i> (1935), para conjunto instrumental</li> <li>- <i>Música de cámara para seis instrumentos</i> (1936), para flauta, clarinete, fagot, trompeta, violín y violonchelo</li> <li>- <i>Tres ricercari para orquesta de cuerdas</i> (1936)</li> </ul>
<b>Obras vocales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Cuatro poemas</i> (1932), para coro mixto</li> <li>- <i>Dos poemas</i> (1933), para contralto y piano</li> <li>- <i>Himno de los Trabajadores</i> (1934), para coro mixto</li> </ul>
<b>Obras sinfónicas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Six Synthetic Poems</i> (1932)</li> <li>- <i>Dos trozos de música</i> (1933), para orquesta</li> </ul>

**Figura 1.20:** Tabla de obras de José Ardévol durante su segunda etapa compositiva (1930-1936)

<sup>208</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)», Véase en el Anexo 1.1.

<sup>209</sup> Ardévol, *Introducción...*, 99.

Las experiencias musicales de Roldán y Caturla, en la explotación tímbrica y rítmica de elementos musicales de procedencia africana, lo llevaron a una consciente búsqueda personal de sus procesos creativos. Se sumergió en la creación del *Concierto n.º 1* (1931) y del *Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco* (1932). Este último, dedicado a Caturla, marcó la introducción de elementos procedentes de la música cubana en la creación de Ardévol:

Actualmente estoy escribiendo una obra, *Concerto n.º 2 para seis instrumentos de cuerdas* (réplica de otro reciente del mismo tipo instrumental, aunque esa, *Concierto n.º 1*, es fruto de la misma posición que ha producido las *Pequeñas Impresiones*), en que de manera muy modesta hasta tímida [...] intento caminar por esa senda, integrando por primera vez a mi modo de hacer, elementos estilísticos de la música cubana.<sup>210</sup>

Junto a estas composiciones, existen otras de la misma época, como *Experimentales*, para siete instrumentos de viento (1931), *Tres Invenciones*, para orquesta de cuerdas (1933), *Ensayo en nuevas sonoridades* (1935) y *Seis poemas sintéticos*, para orquesta, de 1932. Fue un momento donde el compositor se enfrentó a un modo de hacer nuevo para él, que dio paso a la aplicación de diversas alternativas técnicas sobre materiales procedentes de la música popular cubana. Sobre el *Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco*, de 1932, el compositor explicó:

En el primer tiempo del *Concerto n.º 2* [...] los elementos principales se deben a Cuba y aunque la sonoridad de conjunto no sea demasiado gráfica en cuanto a su posible localización, no hay duda de que, de intentarse esta, este tiempo tendría que realizarse en Cuba. En el segundo tiempo hay más de español que cubano, pero lo segundo aparece con relativa frecuencia. El tercer tiempo es un *a modo de pasacalle* exclusivamente, basado en un tema cubano del primer tiempo, tan cubano que es una versión casi literal de un pregón oído cantar por mí a un negro vendedor.<sup>211</sup>

Años más tarde, en una carta de Ardévol a Caturla, el autor del *Concierto para seis instrumentos de arco*, respondió acerca de las técnicas de composición utilizadas en esa partitura:

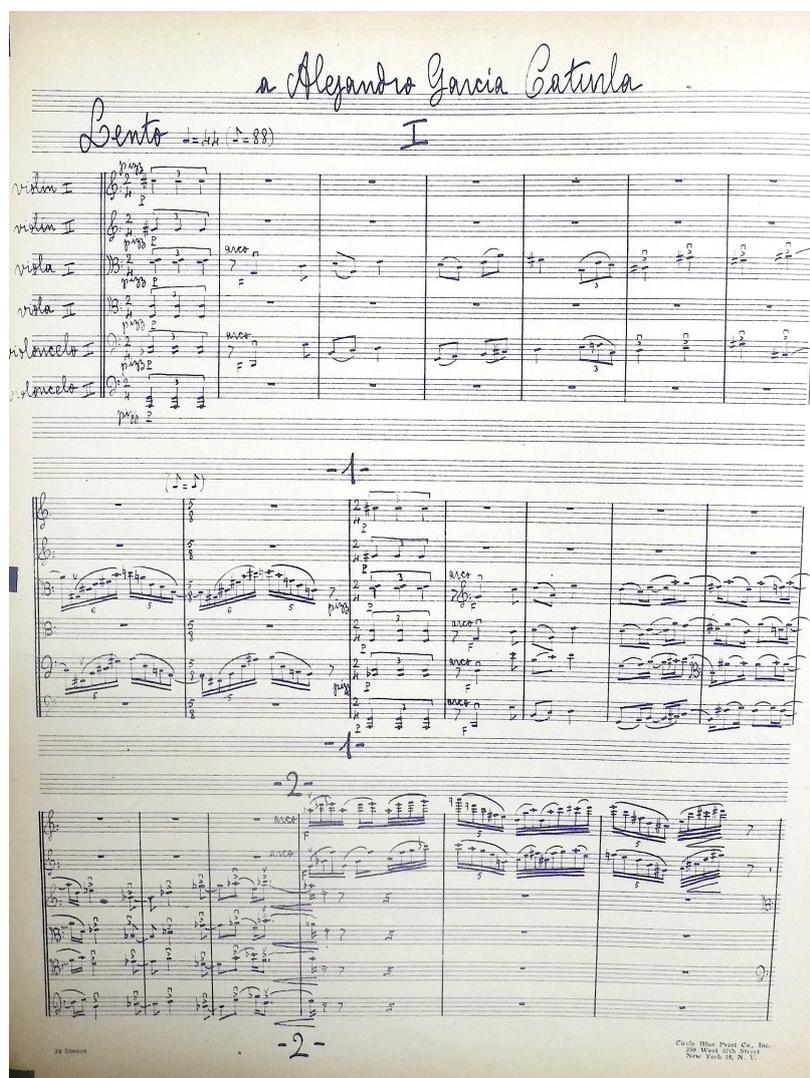
Sigo preguntándome por qué a ti y a los demás amigos a los que me he referido les molesta tanto [...] el uso frecuente, en esas obras de la técnica del retrógrado en gran escala, o sea aplicada no a pequeños motivos, sino a secciones completas- por

---

<sup>210</sup>Ardévol, «Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba» *Música y Revolución*, 14.

<sup>211</sup>Ardévol, «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes» *Música y Revolución*, 25.

ejemplo, en lugar de una reexposición más o menos directa. Es precisamente un procedimiento tan específicamente musical, que es imposible negar que sólo pueda producirse música; aparte de ser un viejo y bien reconocido recurso polifónico, aunque no usado con el alcance con que se trata en esas partituras.<sup>212</sup>



**Figura 1.21:** Extracto de la primera página del manuscrito autógrafo del *Concierto para seis instrumentos de arco n.º 2* (1932)

Estas obras reflejan una necesidad de elaborar una música que parte de elementos populares cubanos, pero con procedimientos de construcción históricos. En este mismo período se encuentran otras obras donde eran evidentes estas características. Entre estas encontramos *Cuatro poemas para coro mixto*, con textos del poeta cubano Emilio Ballagas, de 1932, y *Cuarteto n.º 1*, de 1933.

Su interés por sumarse a la escena musical americana lo impulsó a integrarse en

<sup>212</sup>José Ardévol, *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, ed. por Clara Díaz (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004), 71. Carta del 3 de noviembre de 1939 de José Ardévol a Alejandro García Caturla.

1932, junto a Roldán y Caturla, en *The Pan American Association of Composers*, organismo que por esa época representaba a compositores como Edgar Varèse, Carl Ruggles, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, John Cage, Aaron Copland, Henry Cowell y Charles Ives, entre otros que, si bien representaban tendencias estéticas y técnicas muy diversas, compartían el deseo de divulgar y desarrollar la música contemporánea en el continente americano<sup>213</sup>.

Por esta época compuso *Nueve pequeñas piezas para viento, percusión y piano* (1933), obra que resultó ser una síntesis de los procedimientos que, en esos últimos años, había utilizado para incorporar música popular cubana. El compositor Harold Gramatges analizó la partitura en 1949 para la revista *La Música*, de la siguiente manera:

El estreno de esta obra suscitó discusiones y polémicas de las más acaloradas que recuerda nuestra historia musical. Se llegó a hablar, haciendo alardes de ignorancia, de una [...] audaz manifestación de cubismo, surrealismo y expresionismo...juntos (!), en esta música por la que circula tan sana savia humana y cubana[...]. Hubo un título que ofendió al reaccionarismo musical cubano: *Homenaje a tres plátanos fritos*.<sup>214</sup> En realidad no era más que la réplica criolla de Satie [...]. Puede decirse que, a partir de este estreno (1934), la música de Ardévol ha tenido la envidiable virtud [...] de destacar en su contra, [...] a los sectores más reaccionarios del arte y críticas cubanos; y como es natural, su persona reunió a su alrededor, a lo mejor de nuestra juventud musical.<sup>215</sup>

Como bien indica el subtítulo de esta obra, *Homenaje a Erik Satie*, el compositor intentó desarrollar la armonía modal colorista del compositor francés con una disposición tímbrica y rítmica netamente cubana. Esta partitura fue el germen para la concepción de otra obra que realizó años más tarde: la *Suite cubana n.º 1*, para orquesta,

---

<sup>213</sup> Fue a partir de la década del treinta cuando José Ardévol figuró como miembro de instituciones internacionales, tales como el Instituto Interamericano de Musicología (Montevideo); la Delegación del Consejo Internacional de la Música (UNESCO); la National Association for American Composers and Conductors; la Cuban American Group, sociedad de compositores e intérpretes radicados en EE.UU.; y la Sección Cubana de la Asociación Interamericana de Música (Caracas). En Cuba formó parte, durante esa época, del Colegio Nacional de Profesionales de la Música, el Colegio Nacional de Periodistas, la Sociedad de Ediciones Cubanas de Música y la Agrupación Periodística ARTYC.

<sup>214</sup> Los títulos de las piezas que componen la obra *Nueve Pequeñas Piezas*, en su versión para conjunto de viento, percusión y piano (1933) de José Ardévol son: I Introducción, II: Marcha: para caminar por las calles de La Habana, III: Canon, IV: Sonera, V: Homenaje a Tres Plátanos Fritos, VI: Toques, VII: Homenaje a un cuerpo, VIII: Para un juego de niños, y IX Alegría Final.

<sup>215</sup> Harold Gramatges, «Sobre Nueve Pequeñas Piezas de Ardévol y lo cubano en la música de este compositor», *La Música*, año II, n.º 5 (1949): 1-3.

de 1936. La idea de retomar ahí los elementos de la música cubana se debe al estudio que sobre ellos había realizado previamente en *Nueve pequeñas piezas*.

Se debe destacar la salvedad que hace el autor sobre la atonalidad en carta fechada en 1945, cuando considera que las obras de este período están lejos del lenguaje de la escuela vienesa —en referencia a los compositores de la *Neue Wiener Schule*: Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern—. Allí precisa que el «estilo contrapuntístico» es el que proporciona el diseño constructivo a sus obras:

Algunos críticos han dicho que las obras mías de este período hay que clasificarlas como atonalistas; no puedo estar de acuerdo con ese criterio. En estas obras no es posible establecer los principios de ningún tipo de tonalidad, ni de modalidad, pero eso se consigue por medios muy distintos de los del atonalismo. Por otra parte -y este es un hecho diferencial que considero muy importante- en la música mía de esta época nunca ha habido nada parecido a la sensación de inestabilidad ni de falta de contornos precisos que son propias del atonalismo, sobre todo del vienés. Mi música de los años 1931-34 es ya muy contrapuntística, y de un sentido constructivo [...] opuesto a la estética del atonalismo. Casi todas las obras de esa época son de grandes dificultades de ejecución, y algunas de ellas, como por ejemplos los citados poemas corales y el *Cuarteto n.º 1* son casos extremos en una dirección de la que me he apartado mucho desde 1936.<sup>216</sup>

Posteriormente, se contradice en su libro *Introducción a Cuba: la Música* (1969), porque ahí expresa que durante aquella época había tenido un acercamiento a los métodos de composición de Schoenberg y que, además, también se había interesado por la aleatoriedad.

1930-1936, aproximación a Caturla y a Schoenberg, música experimental, radicalismo estético, atonalismo, dodecafonismo (**Cuarteto n.º 1**, con procedimientos que hoy llamamos aleatorios, **Concerto n.º 2 para 6 instrumentos de arco**, **Nueve pequeñas piezas**, entre otras).<sup>217</sup>

Considerando que la técnica aleatoria no se desarrolló hasta la década del cincuenta y sesenta con compositores como John Cage, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, la declaración de Ardévol se puede entender como el deseo que tenía de reivindicarse dentro de la vanguardia musical que se desarrolló durante aquellas décadas

---

<sup>216</sup> Carta enviada por José Ardévol a Charles Seeger el 29 de enero de 1945, encontrada en su papelería del Museo Nacional de la Música.

<sup>217</sup> Ardévol, *Introducción a Cuba: la música*, 99. [Las palabras resaltadas en negritas son propias del texto original].

en creadores de Europa y América, sin detenerse a comprobar los métodos técnicos en profundidad. El azar, como fue conocido más tarde a través de la *chance music* de la Escuela de Nueva York, o la indeterminación en términos generales, no está presente en las obras de la década del treinta mencionadas por Ardévol. Es probable que, de manera personal, el compositor entendiese la idea de azar como un tratamiento de la estructura formal diferenciado de lo tradicional y, posiblemente, también, como su manera de disponer la interválica en las partituras antes nombradas.

Ardévol también nombra como obras emblemáticas de esta etapa los *Tres Ricercari* (1936) para orquesta de cuerdas y *Música de cámara para seis instrumentos* (1936). Sobre ellas comenta:

Esta primera etapa cubana termina en 1936, a raíz de la composición de dos obras que estimo muy significativas en la evolución total de mi música: *Tres Ricercari*, para orquesta de cuerda, y *Música de cámara para seis instrumentos*. Estas obras, a pesar de su relativa sencillez, tiene mucho de apertura hacia nuevos caminos. Se ha dicho que a partir de ellas y hasta 1944 cultivé el neoclasicismo. Ello es cierto si se entiende como punto de partida, pero no lo es, salvo en muy pocos títulos de esos años, en el sentido de adhesión completa a esa posición, si se considera la intención de retorno —que hallamos en todo neoclasicismo— como el objetivo fundamental.<sup>218</sup>

Son obras que superan las maneras estudiantiles iniciales y expresan el nuevo lenguaje, que será predominante en las creaciones de Ardévol del siguiente período creativo, dominadas por el manejo de técnicas contrapuntísticas en formaciones instrumentales de pequeño y mediano formato, así como por el empleo de elementos estilísticos y articuladores vinculados principalmente a los siglos XVI y XVII.

### **1.2.3. Actividad interpretativa: la Orquesta de Cámara de La Habana**

Ante la carencia de un organismo musical que se dedicara a la divulgación de la música nacional y extranjera, Ardévol creó, con la ayuda de personalidades de la sociedad intelectual cubana y de músicos interesados en la divulgación de la música de concierto, la Sociedad de la Orquesta «Da Camera» de La Habana.<sup>219</sup> Esta noticia se dio a conocer

---

<sup>218</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

<sup>219</sup> Este es el nombre original de la orquesta (con entrecomillados) presentado en los programas de mano. Los músicos fundadores de la Orquesta de Cámara fueron: Jesús Getán, Raúl Gómez Anckerman, Emilio Hospital, Roberto Valdés Arrau, Carlos Agostine, Francisco Cao, Alberto Pozo, Jesús Getán (hijo) y José

el 5 de marzo de 1934 y un mes después, el 8 de abril, se ofreció el primer concierto oficial de dicha entidad. La institución se convirtió en punta de lanza de la música de concierto cubana e internacional, a partir de la actividad sistemática que desarrolló durante casi dos décadas de trabajo.

Con la Orquesta de Cámara se presentaron los mejores intérpretes cubanos, con obras de América y Europa. Ocurrieron acontecimientos musicales únicos en el devenir histórico de esta institución, como fueron los estrenos de obras de Amadeo Roldán y Caturla, así como la música de los nuevos compositores que se formaban en las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana por esa época y que devinieron en el llamado Grupo de Renovación Musical. Según Belén Vega, esta orquesta tuvo dos ejes principales en la programación de sus conciertos. El primero fue servir de instrumento sonoro a la obra del propio Ardévol y a los compositores de renovación musical, además de la divulgación de la obra de Caturla y Roldán, con importantes estrenos — *Primera Suite Cubana* de Caturla en 1931 y *Tres Toques* en 1934—. A ello habría que añadir la presencia de obras del siglo XX, fundamentalmente de compositores europeos y americanos. El segundo eje era dar a conocer la música histórica europea de los siglos XVII y XVIII «en sintonía con el espíritu neoclasicista de su fundador y con la mirada puesta en un claro referente: la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla». <sup>220</sup> Ardévol logró una alianza entre ambos repertorios —el histórico y el contemporáneo— en cada presentación de la orquesta. Con ello intentaba apaciguar el desconocimiento del lenguaje moderno, combinándolo obras más afines al gusto estético del público que acudía a sus conciertos.

En esta orquesta se dieron a conocer obras del repertorio histórico que nunca antes se habían interpretado en Cuba. Como señala Belén Vega: «El afán historicista de Ardévol, ligado a un indudable espíritu neoclásico [...] explican el amplio concepto de “música antigua” que sostuvo. Bajo dicha rúbrica se encuadraron tanto las obras de Palestrina, Gabrieli o Monteverdi, como las de la primera escuela vienesa». <sup>221</sup> Este

---

Laborde, violines. José Sinielnikow, Miguel A. Reina y Antonio O'Hallorans, violas. Alberto Roldán, Armando Molina y Bonifacio Espinosa, violonchelos. Polígono Hervé, contrabajo. Abelardo Cuevas, Armando V. Valenzuela, J.R. Cordero, José López, Alberto Paute, Pedro Mercado y Manuel Duchesne instrumentos de viento, además de Roberto Márquez, Agustín Gómez, Jorge Junco y Francisco Díaz. Miguel A. Matamoros, percusión y Oscar Lorié y Juan A. Cámara, pianistas.

<sup>220</sup> Vega Pichaco, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946)», 266.

<sup>221</sup> *Ibid.*, 332.

repertorio estuvo integrado por compositores del Renacimiento (Hans Leo Hassler, Claudio Monteverdi, Johannes Ockeghem, entre otros), del Barroco (Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Corelli, Haendel, Pergolesi, o Purcell) y del Clasicismo (Mozart y Beethoven).<sup>222</sup> En dicho repertorio era escasa la presencia de la música de estilo romántico, lo que, según Belén Vega, «se justifica tanto por el mencionado afán historicista como por las propias convicciones estéticas del director de la ODCH, opuestas a la música decimonónica».<sup>223</sup>

La audición completa de los *Conciertos de Brandemburgo* de Johann Sebastian Bach se escuchó en una serie de conciertos entre el 21 de noviembre de 1934, en el Teatro Campoamor, y el 30 de abril del siguiente año, en los Salones del Hotel Nacional de Cuba. Otro acontecimiento de gran relevancia fue la ejecución completa, por primera vez en Cuba, de *El arte de la fuga* de J. S. Bach, en una versión para orquesta de cuerdas de Roy Harris (1898-1979) y Herter Norton (1894-1985):

Otra fecha importante fue la del 26 de noviembre de 1937, en que dimos comienzo a la ejecución completa, por primera vez en América Latina, del *El arte de la Fuga* de J.S. Bach, de acuerdo con la versión para cuarteto u orquesta de cuerda que acababan de editar Roy Harris y Herter Norton. La audición de esta gran obra, [...] se dio en cuatro conciertos seguidos, completándose los programas con otras obras antiguas y contemporáneas, entre ellas varias de Carlos Felipe Manuel y de Juan Cristián Bach.<sup>224</sup>

En el ámbito de la música moderna se ejecutaron obras de compositores europeos, norteamericanos y cubanos, con una nula presencia de otras músicas latinoamericanas.<sup>225</sup> De los europeos y norteamericanos se ejecutaron obras de Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Aaron Copland, o Alfredo Casella.<sup>226</sup> En este grupo de creadores se reconoce a Stravinsky como el compositor que más obras se interpretaron (5) y más ejecuciones se realizaron (12). Entre estas obras se encontraban *Suite de Pulcinella* (1919), *Octeto* (1923), *Ragtime* (1918) y las *Suite n.º 1* (1925) y *Suite n.º 2*

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, 333. Véase la Tabla 23, Compositores de «música histórica» en los conciertos de la ODCH.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 332-333.

<sup>224</sup> Ardévol, «Biografía para una orquesta», *Islas*, volumen II, n.º 2 y 3, enero-agosto, 1960.

<sup>225</sup> Vega Pichaco, *op. cit.*, 337. Véase la Figura 45, Compositores en la ODCH según áreas geográficas.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 335. Véase la Tabla 25, Obras de repertorio contemporáneo internacional estrenadas por la ODCH. Entre paréntesis, se indica el número de ejecuciones.

(1921). Como bien señala Belén Vega, la presencia de músicos germanos del siglo XX fue exigua —representados con obras neoclásicas de compositores como Max Trapp y Paul Hindemith—<sup>227</sup> debido a lo distante que se encontraba Ardévol de los postulados estéticos de la segunda escuela vienesa.

<p style="text-align: center;">p r o g r a m a</p> <p>RAVEL . . . . . Pavane pour une infante defunte (1899 y 1909).</p> <p>DEBUSSY . . . . . Petite Suite</p> <p style="padding-left: 20px;">I En bateau II Cortège III Menuet IV Ballet</p> <p>CASELLA . . . . . Serenata (1927) * (para 5 instrumentos)</p> <p style="padding-left: 20px;">I Marcia II Minuetto III Notturmo IV Gavotta V Cavatina VI Finale</p> <p>MARIA ISABEL L. ROVIROSA . . . . . Preludio y Allegro (1935)</p> <p style="padding-left: 20px;">I Preludio II Allegro</p> <p>ARDEVOL . . . . . Sardana (1933)</p> <p><small>*Primeru audición en Cuba.</small></p> <p style="text-align: center;">Esta Sociedad se define a si misma como una <b>FORMA DE VIDA NUEVA.</b></p> <p>Próximo concierto: En nuestro concierto del mes de noviembre se presentará como solista la niña Lillian Roque, quien ejecutará la parte solista de un Concierto para piano y orquesta de Haydn. La orquesta ejecutará las siguientes obras: Trio instrumental, de Pergolesi; Suite de La Creation du Monde, de Milhaud; Rítmicas, de Amadeo Roldán, y Obertura sobre temas hebraicos, de Prokofieff.</p>	<p style="text-align: center;">C U O T A S</p> <p>Abonados: (Con derecho de asistencia a todos los actos de la Sociedad. Mínimo: un concierto mensual.) Clase a), 1.00 (pesos) con derecho a una luneta. Clase b), 0.60 " con derecho a una butaca.</p> <p>Cuotas especiales para los socios estudiantes de música: Clase a), 0.80 (pesos) Clase b), 0.50 "</p> <p>Precios de las localidades para los no socios: Luneta . . . . . 1.25 (pesos) Butaca . . . . . 0.75 "</p> <p>Las localidades no ocupadas por los socios se pondrán a la venta con una semana de anticipación en la Secretaría de la Sociedad, San Rafael 46 (Casa Iglesias), y en El Encanto, y a partir del jueves anterior al concierto, en la taquilla del teatro.</p> <p style="text-align: center;">COLECCIONE ESTOS PROGRAMAS; TENDRA UNA LISTA DE LAS OBRAS QUE CONOCE Y DE LOS ACTOS DE CULTURA A QUE HA CONTRIBUIDO.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <p style="text-align: center;"><b>COLEGIO SANCHEZ Y TIANI</b> Primera y segunda enseñanza</p> <p>Malecón 75 <span style="float: right;">A-4794</span></p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><b>Conservatorio Internacional</b> Dirección: Maria Jones de Castro Curso de Historia de la Música explicado por el Mtro. J. ARDEVOL</p> <p>Calle F, entre 27 y 29 <span style="float: right;">F-5342</span></p> </div>
--	---

Figura 1.22: Programa de la Orquesta de Cámara de La Habana del 13 de octubre de 1935

Entre los compositores cubanos, el propio Ardévol, seguido de los afrocubanistas Roldán y Caturla y de los miembros del Grupo de Renovación Musical, fueron quienes ostentaron una presencia más frecuente en los programas de la Orquesta de Cámara de La Habana,<sup>228</sup> algo nada extraño, dada las dificultades en la época para interpretar públicamente obras nuevas. De los afrocubanistas, además de los estrenos antes comentados, se interpretaron las *Rítmicas n.º 1, 3 y 4* (1929) en conciertos de 1935, 1940 y 1941, *Mulato*,<sup>229</sup> para piano, ejecutada en concierto por la OCH en 1946, y *Fanfarria para despertar a Papá Montero* (1933), en conciertos de 1934 y 1941, todas obras de Roldán. Además, se ejecutaron las obras de Caturla *Fanfarria para despertar espíritus apolillados* (1933), en uno de los conciertos de 1934, la *Danza lucumí* (1928)

<sup>227</sup> De los músicos germanos solo se tocaron obras de Max Trapp (1887-1971) y Paul Hindemith (1895-1963). Del primero se ejecutaron *Pequeña música de cámara para quinteto de viento, op. 24/2* (1922) y *Spielmusik*, para instrumentos de cuerda, flauta y oboe (1926-1927) en conciertos de 1934, 1935, 1936 y 1937, así como *Divertimento (¿?)* de Max Trapp en conciertos de 1935.

<sup>228</sup> Vega Pichaco, *op. cit.*, 339. Véase la Tabla 26, Música Nueva cubana en la ODCH hasta 1946.

<sup>229</sup> No se ha encontrado para esta investigación la fecha de creación de la obra para piano *Mulato* de Amadeo Roldán.

en 1946, la *Primera Suite Cubana* (1931) en conciertos de 1934, 1939, 1942 y 1944 y la *Berceuse campesina* (1938) en 1946.

La desorientación del público ante las nuevas sonoridades que la orquesta divulgaba no se hizo esperar, debido, en términos generales, a su desconocimiento del repertorio contemporáneo y, en igual medida, a su poca familiaridad con la música de los siglos XV a XVII que figuraba en los programas de la orquesta. Se ponía así en evidencia que la educación musical estaba basada exclusivamente en repertorio del siglo XIX y, más concretamente, que enfatizaba la expresión de virtuosismo. Las funciones de la Orquesta de Cámara se convertían en espacios para la polémica que, en muchos casos, llegaron a alumbrar violentas discusiones, causantes de que se denegasen apoyos económicos estatales, generadas en torno a la idoneidad de los programas propuestos para la ejecución pública:

[...] desde el programa que estrenamos *Tres Cánones* de Reger y *Pequeña Música de Cámara para cinco instrumentos de viento*, de Hindemith, los conciertos de la Orquesta de Cámara eran audiciones de alto voltaje polémico, sazonadas con violentas discusiones y algún que otro trompón en la salida. [...], el mayor escándalo tuvo lugar con motivo del estreno mundial el 9 de septiembre de 1934, de la *Primera suite cubana* de Caturla y de mis *Nueve pequeñas piezas*.<sup>230</sup>

La demostración de inconformidad, una respuesta habitual a las funciones de la orquesta, evidenciaba el desconocimiento, imperante entre el público habanero de aquella época, de ciertos repertorios y compositores. También debe señalarse la reticencia del público a valorar como música cubana la que se alejaba de sus sonoridades y timbres originales, debido a la dificultad de reconocer el repertorio popular tras las transformaciones técnicas propias de la música más reciente y, además, por considerar poco legítimas las aproximaciones a la música cubana que no respetaban la manera originaria. La Orquesta de Cámara, en este contexto, aportó la ampliación de unos planteamientos musicales más ortodoxos hacia otros más modernos, como ocurrió en distintos países latinoamericanos durante esa misma época:

La renovación era un término que una y otra vez asomaba como talismán para la modernidad y la vanguardia, y hacia ella se dirigían los intelectuales de variados campos, por supuesto incluida la música. Grupo de Renovación le llamaron los argentinos a aquél fundado en 1929 en la ciudad de Buenos Aires. Grupo de

---

<sup>230</sup> Ardévol, «Biografía de una orquesta», *Islas*, volumen II, n.º 2-3, enero-agosto de 1960.

Estudios Músico-Técnicos Renovación era una sociedad conservatoriana que en 1931 impulsaba en México la corriente nacionalista. Grupo de Renovación Musical fue aquel que se gestó en las aulas del Conservatorio Municipal de Música de La Habana (hoy Amadeo Roldán) en 1942 bajo la dirección del compositor José Ardévol (1911-1981).<sup>231</sup>

La Orquesta de Cámara congregó a su alrededor a lo mejor de la intelectualidad cubana y latinoamericana que visitaba La Habana, no solamente por la posibilidad de escuchar obras hasta ese momento nunca oídas en Cuba, sino también por la perspectiva de lograr una confrontación intelectual y generacional incentivada por las discusiones entre compositores, escritores e intelectuales diversos: unos renunciaban a descubrir en esa nueva música valores estéticos, mientras otro grupo la juzgaba enriquecedora y altamente instructiva por su orientación compositiva técnicamente innovadora.

Diversas figuras clave de la cultura cubana se adhirieron a los objetivos de la Orquesta y trabaron contacto con Ardévol, para apoyar un mayor reconocimiento de la labor de esta institución: el poeta y novelista José Lezama Lima (1910-1976), el intelectual y político Raúl Roa (1907-1982), el escritor y político Juan Marinello (1898-1977) y el ensayista e historiador José Antonio Portuondo (1911-1996), entre otros jóvenes intelectuales. Prueba de ello fue el primer concierto con este tipo de repertorio, ofrecido en la Universidad de La Habana:

En 1936 un grupo de estudiantes y postgraduados de la Universidad de La Habana, encabezados por José Lezama Lima y entre los que también figuraba José Antonio Portuondo, organizó un concierto por la Orquesta de Cámara. A pesar de que el programa se confeccionó de la forma habitual en esta institución, o sea sin concesiones, el numeroso alumnado oyó devotamente. Esta fue la primera ocasión en que se celebró un concierto orquestal en una universidad cubana.<sup>232</sup>

La Orquesta de Cámara de La Habana continuó sus labores a pesar del escaso apoyo estatal y su actividad discurrió, de modo ininterrumpido, hasta 1952, cuando la ayuda oficial fue retirada completamente y se hizo insostenible su viabilidad económica.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Carredano y Eli, eds., *Historia de la música...*, 200.

<sup>232</sup> Ardévol, «Biografía de una orquesta» *Música y Revolución*, 157.

<sup>233</sup> Sobre los datos de fundación, integrantes y acontecimientos ocurridos a la orquesta desde 1934 a 1949 y los problemas que enfrentó la agrupación en 1950. Véase el documento inédito «Algunos datos sobre la Orquesta de Cámara de La Habana» de José Ardévol en el Anexo 1.2.

El 7 de marzo de 1939 ocurrió la muerte de Amadeo Roldán, un fatal acontecimiento que causó un gran vacío, debido a su destacada actividad como profesor, instrumentista, compositor y director de orquesta: «Bajo su dirección se reorganizaron los planes de estudio, la estructura académica y se convocaron concursos para ocupar las plazas de profesores, que fueron cubiertas por músicos de alta cualificación».<sup>234</sup> Desde 1937, Roldán se hallaba enfermo y se mantenía alejado del alumnado del Conservatorio Municipal de La Habana, del cual había sido también su director general.<sup>235</sup> Ardévol, docente allí desde el año 1936 en las asignaturas de Historia de la Música y Estética, asumió las responsabilidades de las materias que impartía Roldán: Armonía, Contrapunto y fuga, Instrumentación y Formas musicales, además de las suyas propias. De esta manera, su labor como profesor se incrementó considerablemente, y se sumó a su trabajo como compositor –que no abandonó– y a su compromiso de mantener charlas y conferencias dirigidas a los jóvenes estudiantes interesados en la música y el arte en general.<sup>236</sup>

### 1.3. Tercera etapa (1936-1945)

La tercera etapa compositiva (1936-1945) según la ya comentada propuesta de Ardévol en su libro *Introducción a Cuba: la música*,<sup>237</sup> coincide con la constitución del Grupo de Renovación Musical (1942), que congregó en su clase del Conservatorio Municipal de La Habana a un grupo de jóvenes compositores que ansiaban conocer las técnicas de composición del siglo XX, así como difundir, a través de conciertos y conferencias, «lo más novedoso en cuanto a tendencias musicales de aquel entonces, entendido por ellos como lo que debía ser más demandado si se adhería a los “valores eternos de la música universal”»<sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> Carredano y Eli, eds., *op. cit.*, 161.

<sup>235</sup> En la actualidad esta institución se nombra, en su honor, Conservatorio Amadeo Roldán.

<sup>236</sup> Ardévol impartió clases en el Conservatorio Internacional que dirigía María Jones de Castro, el Conservatorio Orbón, el Conservatorio Hubert de Blanck, el Conservatorio Mateu, así como en su propio estudio donde recibió a varios alumnos.

<sup>237</sup> Ardévol, *Introducción...*, 99.

<sup>238</sup> Fanjul Rivero, «Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical» (Tesis de licenciatura, inédita, Instituto Superior de Arte de la Habana, 2012), 22.

Fue también para Ardévol una época marcada por los acontecimientos de la Guerra Civil Española (1936-1939), que le llevaron a un mayor acercamiento a sus orígenes y a retornar a sus raíces hispanas. Sobre ello comentó:

hay un regreso a la temática hispánica, principalmente a través del Falla del *Concerto para clavicémbalo*, debido a dos motivos: por una parte, quedaron cosas importantes en embrión, sin desarrollar, en mis primeras obras de los años veinte y por otra, me conmovió profundamente la gran tragedia que había sufrido y vivía España. De estos tres años considero como más representativas la cantata *Burla de Don Pedro a caballo* (texto de García Lorca), el ballet *Forma* (1942), el *Concerto de piano, viento y percusión* y las tres sonatas para piano.<sup>239</sup>

En el plano personal, Ardévol contrajo matrimonio el 3 de junio de 1936 con la cubana María Isabel López Rovirosa, quien había sido su discípula en el Conservatorio Municipal de La Habana. El mismo año de su casamiento, Ardévol obtuvo la ciudadanía cubana, lo que termina por reafirmar su presencia en tierras cubanas. Llama la atención que ese mismo año, en julio, comenzase la Guerra Civil en España y no existan referencias a la relación entre Ardévol y su padre en tan delicado momento.

### **1.3.1. Actividad compositiva: neoclacisismo**

Este tercer período es el más extenso en cuanto a número de obras, cuyo total puede variar entre veintinueve y treinta y seis títulos, según se añadan algunas de los años 1947 y 1948 y otras de 1949, en las que Ardévol se mantuvo componiendo bajo los influjos de la estética neoclásica. Durante estos años se concentra la mayor parte de sus composiciones en este estilo, aunque también existen piezas con elementos neoclásicos en los siguientes períodos creativos del compositor, si bien en una menor cantidad:

---

<sup>239</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

<b>Instrumento solo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata n.º 1</i> para piano (1944)</li> <li>- <i>Sonata n.º 2</i> para piano (1944)</li> <li>- <i>Sonata n.º 3</i> para piano (1944)</li> <li>- <i>Tres pequeños preludios para piano</i> (1945)</li> </ul>
<b>Conjunto instrumental (tríos, cuarteto, conjunto instrumental y pequeña orquesta)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>I Sonata a tres</i> (1937) para oboe, clarinete y violonchelo</li> <li>- <i>II Sonata a tres</i> (1938) para dos flautas y viola</li> <li>- <i>III Sonata a tres</i> (1942) para dos trompetas y trombón</li> <li>- <i>IV Sonata a tres</i> (1942) para dos oboes y corno inglés</li> <li>- <i>V Sonata a tres</i> (1943) para dos clarinetes y clarinete bajo</li> <li>- <i>Cuarteto n.º 2</i> (1943)</li> <li>- <i>Cinco piezas infantiles para instrumentos de viento</i> (1936), flauta, dos clarinetes, fagot y trompa.</li> <li>- <i>Preludio a once</i> (1942). Conjunto de percusiones.</li> <li>- <i>I Concerto Grosso</i> (1937) para piano y pequeña orquesta.</li> <li>- <i>II Concerto Grosso</i> para dos violines, violonchelo y pequeña orquesta de viento con piano (1937)</li> <li>- <i>Concerto de piano, viento y percusión</i> (1944)</li> </ul>
<b>Obras vocales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tres Romances antiguos</i> (1942-1943). Coro mixto.</li> <li>- <i>Burla de Don Pedro a caballo</i> (1943). Voces solistas, coro mixto y orquesta.</li> <li>- <i>Dos Canticas de Loores de Santa María</i> (1946) Coro mixto.</li> <li>- <i>¡Oh, Reyes Magos Benditos!</i> (1946). Coro mixto.</li> </ul>
<b>Obras sinfónicas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concerto para tres pianos y orquesta</i> (1938)</li> <li>- <i>Forma</i> (1942). Versión de concierto de la música para el ballet Forma.</li> <li>- <i>Sinfonía n.º 1</i> (1943)</li> <li>- <i>Nueve pequeñas piezas para orquesta</i>. Versión orquestal (1944)</li> <li>- <i>Sinfonía n.º 2 para gran orquesta</i> (1945)</li> </ul>

**Figura 1. 23:** Tabla de obras de José Ardévol de la tercera etapa compositiva (1936-1945)

La prolífica labor creativa de estos años (1936-1945) supuso un impulso a su carrera como compositor, ya que muchas de sus obras fueron reconocidas en los ámbitos nacional e internacional: la *II Sonata a tres* (1938)<sup>240</sup>, para dos flautas y viola recibió el Primer Premio de Música de Cámara de Cuba (1938); su *Cuarteto n.º 2* (1943) obtuvo en 1944 el segundo premio en el Concurso Internacional de Cuartetos convocado por «The Chamber Music Guild», en Washington (EE.UU); su *Sinfonía n.º 1* (1943) y el *Concerto para tres pianos y orquesta* (1938) merecieron el Premio Sinfónico Nacional en Cuba del año 1944. A su vez, sus estrenos resultaron exitosos y entre ellos destacó la música para el ballet *Forma*, de 1942, con texto de José Lezama Lima, en mayo de 1943, con la dirección de Alicia Alonso en la coreografía y con la Orquesta Filarmónica de La Habana y la Coral de La Habana dirigidas por el propio José Ardévol y por María Muñoz de Quevedo, respectivamente.

Por otra parte, sus obras para percusión habían recibido una muy buena acogida en los Estados Unidos,<sup>241</sup> por lo que John Cage le solicitó una nueva partitura para su conjunto de percusión.<sup>242</sup> En 1942 se ejecutó, en primera audición mundial, la *Sonata a tres n.º 2, para dos flautas y viola*, en la Biblioteca Pública de New York, y un año después, en la misma ciudad, tuvo lugar el estreno de su *Preludio a once*, en el Museo de Arte Moderno. Esta partitura, *Preludio a once* (1942), para once instrumentos de percusión, fue estrenada por el conjunto de percusión dirigido por John Cage en el Museo de Arte Moderno de New York (1943).<sup>243</sup> Las *Sonatas a tres n.º 1* (1937), n.º 2

---

<sup>240</sup> Las sonatas a tres (tríos) están señaladas por el compositor con números romanos consecutivos, seguidas del título «sonata a tres» y la instrumentación requerida para cada una de ellas. En esta tesis se ha mantenido esa denominación proporcionada por el propio compositor, para facilitar la búsqueda de las mismas en el inventario razonado de obras, así como en las partituras editadas y en los manuscritos que se encuentran en el Museo Nacional de la Música de La Habana y en otras sedes bibliotecarias.

<sup>241</sup> La *Suite* (1934) para treinta instrumentos de percusión, fricción y silbido se había estrenado en Miss College (California) en 1940, por el conjunto de percusión que dirigía el propio John Cage. Por su parte, del *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933) para 37 instrumentos de percusión se desconoce la fecha de estreno, pero según suposición de Lester Rodríguez «es muy probable que su estreno lo haya realizado Paul Price, a quien John Cage donó su colección de instrumentos y partituras después de su último concierto». Rodríguez Lester, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano», 276-277.

<sup>242</sup> Ardévol, *Correspondencia...*, 72. Carta de John Cage enviada a Ardévol el 26 de octubre de 1942.

<sup>243</sup> El dato del estreno de la obra para percusión *Preludio a once* (1942) el día 7 de febrero de 1943 en el Museo de Arte Moderno de New York, dirigido por John Cage ha sido confirmado por Lester Rodríguez en su tesis doctoral «Música para percusión y vanguardia en el continente americano...», 335. Las tres partituras para percusión fueron halladas por Rodríguez en distintas instituciones musicales de Estados Unidos, ya que en Cuba no existían copias de las mismas porque el propio Ardévol se encargó de prescindir de ellas. En carta fechada el 23 de julio de 1951 a su amigo Emilio, Ardévol lo explica: «Roldán y yo somos los dos únicos músicos cubanos que hemos escrito para conjuntos de percusión. Pero

(1938), n.º 3 (1942) y n.º 4 (1942) fueron editadas por el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, Uruguay.<sup>244</sup>

Ardévol había iniciado los años cuarenta con el retorno a la austeridad y la adopción de formas clásicas. Hacia mediados de esta década, alrededor de 1946, comenzó a trabajar sobre elementos estilísticos cubanos, en los que se había introducido durante su primera etapa, a la llegada a La Habana. Acudió a este nuevo recurso para su música como consecuencia de su necesidad de reencontrarse con la posición primera, que no había podido ser sino transitoria y que había dado origen a obras como el *Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco* (1943) y las *Nueve pequeñas piezas* (1944), ambas realizadas con elementos tomados del folclore musical cubano. Bajo ese influjo de lo cubano escribió la *Sinfonía n.º 3* (1946), para la cual seleccionó una serie de textos de José Martí, más allá de su intención literaria o poética, por el valor genuino de Martí como símbolo de Cuba, ya que es considerado su poeta nacional. Así, este homenaje musical al escritor, también suponía un homenaje a su país de acogida. La sinfonía, además, estaba dedicada al afamado pintor cubano Wilfredo Lam (1902-1982), e incorpora elementos procedentes de la música cubana popular, que desarrolla hasta su máxima expresión:

Es la primera obra mía en que lo cubano concreto proporciona la casi totalidad de los elementos básicos de la composición, claro que todo ello recreado o sentido a través de mi persona, o no de tal o cual otra. Creo que hay una síntesis real, hasta el punto de crear una nueva realidad de la herencia española de mi formación musical y la savia nueva de Cuba, en particular, aunque también algo de nuestra América.<sup>245</sup>

Tres años después, la *Sinfonía n.º 3* mereció el primer premio (y premio único) en el I Concurso Sinfónico Internacional Ricordi de Argentina. Supuso un acontecimiento en tanto significó la primera vez que un músico de Cuba era premiado fuera de la isla, en un evento internacional de prestigio.

---

mi música de ese tipo [...] la he retirado de la circulación desde hace tiempo, y hasta he destruido la que estaba en mi poder. » Ardévol, *Correspondencia...*, 219.

<sup>244</sup> Para apreciar una parte del alcance internacional de su obra, véanse las tablas de anuncios de conciertos y de emisiones radiofónicas en el periódico *The New York Times* desde 1945 a 1980, donde se incluyen obras de Ardévol. Véase en el Anexo 3.4. También se publicaron artículos desde 1943 a 1980 donde aparecen citas y opiniones acerca de distintas obras de José Ardévol, ejecutadas junto a obras de diferentes compositores en la ciudad de New York. Véase en el Anexo 3.3.

<sup>245</sup> Ardévol, *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, 113. Carta del 13 de noviembre de 1946 de José Ardévol a Alejo Carpentier.

*Burla de don Pedro a caballo* (1942) fue otra composición de importancia, por lo poco convencional del género al que pertenece. Se trata de una cantata para voces solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), coro y orquesta, que recibió en 1949 el Primer Premio Sinfónico Nacional. De ese dato se debe derivar una pregunta interesante: por qué una obra compuesta en 1942 fue premiada en 1948, seis años después de creada. La respuesta podría encontrarse en que una obra de estas características no encontrase los medios artísticos necesarios para ser estrenada o que el propio Ardévol esperase el momento más oportuno para enviarla al concurso de un premio nacional de música en Cuba, pero nada de esto está documentado.

Sin embargo con esta obra Ardévol abrió las puertas a un nuevo formato instrumental que integraba voces, algo que desarrollaría luego, durante la década de los años sesenta, en sus cantatas de contenido político. De hecho, esta obra vocal e instrumental es el único título de este período cuyo texto pertenece a un autor del siglo XX: Federico García Lorca, asesinado en 1936, siete años antes, a quien según consta en la partitura, se rinde un homenaje, muy probablemente influenciado por la especial relación que Lorca mantuvo con los intelectuales de la isla, además de los sentimientos que le embriagaban por España después de la guerra civil y en cierto modo, en homenaje a su familia.

Ardévol se basa en el poema homónimo que da título a la pieza, incluido en el *Romancero gitano* (1928), donde el poeta recoge la tradición del romance español, popularizada especialmente durante el siglo XV. Los siete movimientos en que se divide la obra musical están escritos como una fuga doble, un *ricercare* y un tema con variaciones, tipologías afines a algunas de las vigentes en obras instrumentales de aquel período.

Las demás obras vocales de esta etapa se basan en autores y textos españoles de los siglos XIII al XV, como los *Tres Romances antiguos* (1942-1943), para coro mixto, sobre un texto anónimo del romancero español del siglo XV, ahondan en una línea que tendrá continuidad evidente con otras piezas tipológicamente afines, aunque de cronología ya posterior, como las *Dos Cantigas de Loores de Santa María* (1946), para coro mixto, con poesías del Arcipreste de Hita (siglo XIII) y *Oh, Reyes Magos Benditos* (1946), para coro mixto, sobre texto de Juan del Encina (siglo XV). Estas dos últimas obras escritas en 1946 podrían formar parte del conjunto de títulos de la cuarta etapa compositiva, según la distribución cronológica del propio Ardévol, pero, sin embargo,

por las características de sus textos y por la técnica compositiva en ellas empleada (polifonía a tres voces), parece más oportuno que se puedan incluir en el tercer período neoclásico, del compositor.

A modo de síntesis, se destaca que durante este tercer período creativo Ardévol amplió los formatos de cámara (con sonatas a tres y *concerti grossi*<sup>246</sup>) y diversificó las formaciones instrumentales, incluyendo una mayor gama de solistas destinatarios de las sonatas, desde los más convencionales, como el piano, el violín y violonchelo, hasta los menos habituales, como las trompetas y el trombón de la *III Sonata a tres* (1942)<sup>247</sup>. El concierto lo dispone tanto en un formato de cámara ampliado, con uso de piano, viento y percusión, cuanto en una gran orquesta con tres pianos que no ejercen función de solistas. Respecto al concierto, lo escribe en cuatro movimientos, de un modo que le permite abordar su dramaturgia interna recurriendo, de nuevo, a modelos históricos, tal como sucede en el *Concierto para tres pianos y orquesta* (1938), donde propone una *toccata* (en el primer movimiento), una aria (en el segundo movimiento), un rondó (en el tercer movimiento) y un *capriccio* (en el cuarto movimiento), gracias, una vez más, a una lectura libre de las tipologías históricas.

### **1.3.2. Actividad docente y gestora: el Grupo de Renovación Musical de Cuba**

La necesidad de expresión de Ardévol, vinculada con el neoclasicismo durante esos años, quedó de manifiesto en la interacción y en el mutuo enriquecimiento con un grupo de jóvenes músicos que se iniciaban en la creación por aquella época y que, bajo su dirección, se nuclearon hasta formar una avanzada en la creación musical contemporánea en Cuba. El Grupo de Renovación Musical (GRM)<sup>248</sup> estuvo integrado

---

<sup>246</sup> Los *concerti grossi* de Ardévol no están agrupados en una colección, como sucedía en los compositores barrocos, sino que el compositor los escribió como obras separadas entre sí, marcadas con números romanos en la primera parte del título, seguidos de la denominación «*concerto grosso*». Como apunté anteriormente, he mantenido las denominaciones originales de Ardévol, con la finalidad de facilitar las búsquedas de las obras en el inventario y en las partituras editadas y manuscritas que se encuentran en el Museo Nacional de la Música de La Habana y en otras sedes bibliotecarias.

<sup>247</sup> Al igual que los *concerti grossi*, las sonatas a tres están numeradas por Ardévol con un número romano delante de cada obra.

<sup>248</sup> María Isabel Ardévol comenta en el artículo «El Grupo de Renovación Musical en Cuba», publicado en 1988 en la revista *Ritmo*, el origen, según ella, del nombre del grupo. Lo atribuye a una «réplica al que, en 1930 y con el mismo nombre “Grupo de Renovación Musical”, fundara Juan Carlos Paz en Buenos Aires con muy distintas premisas, ya que este compositor introdujo [...] en su país y en América del Sur las teorías y técnicas schonbergianas con las que tanto discrepó Ardévol». María Isabel Ardévol, «El

por distintos estudiantes del Conservatorio Municipal de La Habana entre los que se encontraban músicos y compositores como Francisco Formell (1904-1964), Serafín Pro (1906-1978), Enrique Bellver (1909-1990), Gisela Hernández (1912-1971), Edgardo Martín (1915-2004), Virginia Fleites (1916-1966), Juan Antonio Cámara (1917- s.f.), Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (1918-2008), Hilario González (1920-1996), Esther Rodríguez (1920- s.f.), Dolores Torres (1922-2009), Julián Orbón (1925-1991) entre otros:

[...] desde 1930 y sobre todo desde 1938 en el Conservatorio Municipal de La Habana, el ejercicio de la enseñanza de la Armonía y la Composición me convirtieron en el orientador de un número considerable de músicos [...] dotados. Comprendí [...] que para ellos y para mí —ya muy adentrado en lo cubano— había que tener en cuenta que [...], había que incorporar las grandes formas universales a la música cubana [...], no por un simple traspaso geográfico sino como resultado de una síntesis producida por lo de fuera y lo nuestro.<sup>249</sup>

Ardévol explicaba en un discurso del 20 de junio de 1942, con motivo de un concierto de la OCH, los motivos por los que surgía el recién creado Grupo de Renovación Musical, valorando la obra musical de Roldán y Caturla, que situaba como el pilar sobre el que debían basarse los jóvenes compositores:

El joven compositor cubano cuenta hoy con un decisivo punto de partida por lo que concierne a lo que podríamos llamar idiosincrasia sonora cubana, que fue puesta al día por Caturla y Roldán, a quienes debemos las bases de una música esencialmente cubana y realmente contemporánea por el tratamiento de los elementos estilísticos y el enfoque de la orquestación, la cual, partiendo del impresionismo, se adueña después de modos de hacer bastante más próximos a las necesidades de los compositores actuales.<sup>250</sup>

Además, añadía que, para continuar en la estela de Caturla y Roldán, los jóvenes debían dominar el oficio de la composición, a partir del trabajo con las formas clásicas y de las técnicas contrapuntísticas. Ellos debían estudiar y conocer la tradición de la música clásica europea para formarse como compositores:

Estoy convencido —y lo seguiré estando mientras no se me demuestre lo

---

Grupo de Renovación Musical en Cuba», *Ritmo*, año LX, n.º 593, suplemento especial «60 Aniversario» (1988): 166.

<sup>249</sup> Ardévol, *Música y Revolución*, 62.

<sup>250</sup> Ardévol, «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes», *Música y Revolución*, 23.

contrario—de que, lo primero a que debe aspirar el novel compositor cubano, es al dominio del oficio, al conocimiento y práctica de las pequeñas, pero también de las grandes formas, al contacto con distintas formas del pasado y del presente. En fin, tengo la certeza de que, mientras no se dominen los medios superiores de composición hasta el punto de que se pueda hacer —por lo menos en lo estructural— un buen tiempo de sonata, unas variaciones, una fuga, un movimiento de cuarteto, de sinfonía o de concierto, muy poco será posible decir, aunque sea mucho lo que se lleve dentro.<sup>251</sup>

El trabajo de Ardévol con este grupo no fue sólo de orientación musical técnica y estética, sino que se extendió al conocimiento y a la divulgación del arte, a la búsqueda de una preparación humanística que sirviera como base sobre la que cursar caminos creativos propios. Sobre tales bases, se generó el sentimiento de pertenencia a una escuela. Uno de sus integrantes, Harold Gramatges, vio en su maestro Ardévol a la persona que asumió el cometido histórico de formar a una generación de compositores que puso en valor el compromiso de la música cubana con la vanguardia:

José Ardévol merece un pedestal dentro de la creación musical en nuestro país. Digo esto sin reserva porque [...] sabemos la significación de lo que heredamos de Roldán y Caturla, pero en definitiva Ardévol es quien asume toda la responsabilidad, en el orden, no solamente de la música en sí, sino de la cultura en general de esos músicos que él formaba. Ha habido muchas veces expresiones que parecen un poco exageradas como que había un sentido socrático en relación con todo lo que él movía y promovía alrededor de la música para por fin llegar a la música en sí. [...] La carrera de Composición, es decir los estudios de música superiores [...] abarca cinco años, me parece que es más que suficiente. Nosotros tuvimos que estudiar doce años porque eran los conceptos que había en aquella época y era como se miraba la música en Europa, que era la formación que él traía.<sup>252</sup>

Edgardo Martín, fundador del GRM, compositor y crítico musical que realizó una importante labor de divulgación en los distintos medios para los que trabajó, en su libro *Panorama histórico de la música en Cuba* (1971) expuso que el grupo no solo se dedicaba a la composición, sino que, entre otras actuaciones, promovía a sus miembros para que se especializaran en diferentes ramas de la música, además de revalorizar a

---

<sup>251</sup> *Ibidem.*

<sup>252</sup> Carole Fernández, «Grupo de Renovación Musical: una revolución musical», en *Grupo Renovación Musical de Cuba*, (La Habana, Museo de la Música, 2009), 127-128.

otros compositores:

[...] En el transcurso de su existencia —1942-1948—el Grupo organizó numerosos conciertos en Lyceum para dar a conocer la obra creadora de sus propios compositores; utilizó la Orquesta de Cámara, con el mismo propósito; alentó entre sus miembros a futuros directores, ejecutantes, críticos y profesores; [...] Al mismo tiempo, el Grupo se entregó al descubrimiento, la difusión y la revalorización de la música cubana de todos los tiempos; descubrió y puso en vigencia al compositor manzanillero Carlo Borbolla; echó su cuarto a espadas por Roldán y Caturla, por Saumell y Cervantes; fundó tesis interpretativas de la música del país, sostuvo constantemente la alegre convicción de que Cuba podría y debería, en lo musical, convertirse en un gran país, dentro de la órbita de América Latina.<sup>253</sup>

Ardévol ayudó a fomentar la ampliación de estudios de los jóvenes mediante becas en instituciones musicales de Estados Unidos. Aunque, en un principio, habrían estado destinadas a él mismo, consideró oportuno ceder tales oportunidades a compositores cubanos que demostrasen aptitudes, para propiciar su evolución profesional, a la vez que un incentivo para su superación artística personal. Fue así como nació el concurso de sonatas del año 1942: sirvió para seleccionar a un compositor cubano a quien se premiaría con una beca de composición y dirección de orquesta con los maestros Aaron Copland y Serguéi Koussevitzky, en Estados Unidos:

nacieron seis obras que no son una solución oportunista del problema planteado, sino la conversión de este en la síntesis superior a toda realidad pasiva, heredada, que es el verdadero producto artístico. [...] la lección: la aspiración a permanecer, a contribuir a lo creativo del hombre, a no sólo transcurrir sino también a aportar algo en la historia.<sup>254</sup>

El ganador del concurso de sonatas fue Harold Gramatges, por su *Sonata para piano* (1942), a quien le fue otorgada la beca de estudios. Este momento sería el comienzo del GRM como movimiento de creación musical y divulgación de una nueva generación de compositores cubanos:

El GRM encontró en la Sociedad de Conciertos de la ODCH una plataforma para la difusión de su obra. De manera natural, Ardévol fue cediendo espacio a sus discípulos en la programación de la orquesta y a la tímida presencia inaugural de Harold Gramatges en el concierto LVII, celebrado con motivo de la estancia de

---

<sup>253</sup> Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba* (La Habana: Universidad de La Habana, 1971), 131.

<sup>254</sup> Ardévol, «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes», *Música y Revolución*, 21.

Copland en La Habana (1941), le siguió un concierto extraordinario de presentación de «Sonatas para piano de compositores cubanos» en Junio de 1942, dedicado íntegramente a las piezas compuestas por este grupo de jóvenes aspirantes a una beca de estudios con el compositor estadounidense—obtenida, precisamente, por Gramatges—, y cuatro conciertos de abono [...] entre 1944 y 1946, en los que se estrenaron obras de la práctica totalidad del grupo renovador [...].<sup>255</sup>

La Orquesta de Cámara de La Habana (OCH) que dirigía Ardévol jugó un importante papel en la divulgación de la música de los compositores del grupo, a través de conciertos entre los que cabe destacar varios estrenos mundiales. Por parte de los compositores renovadores, la OCH presentó: de Harold Gramatges las *Dos invenciones* (1941) en el concierto de 1941 y en 1945 el *Trío en do menor para clarinete, trompeta, percusión cubana y piano* (1944); de Julián Orbón el *Capriccio concertante para orquesta de cámara* (1944), en 1944, y el *Concerto de cámara* para corno inglés, trompa, trompeta, violoncelo y piano (1944), también en 1945; de Hilario González *Fieta en e Solá* [sic] (1938) en 1946; de Edgardo Martín el *Concerto para nueve instrumentos de viento* (1944), en 1945; de Serafin Pro la *Sonata para violín y piano* (1944) en 1945; de Argeliers León *Cuatro escenas de ballet*, para clarinete, trompeta, percusión cubana y piano (1944), en 1945, y *Danzón n.º 1* (1945), en 1946; y de Carlos Borbolla *Rumbita n.º 3 «Orientalita»*,<sup>256</sup> en 1946.<sup>257</sup>

El grupo trascendió sus propios inicios y su prestigio traspasó las fronteras nacionales, pues despertó el interés entre compositores, intérpretes y musicólogos de diversas regiones de América. Así lo atestigua la afirmación del musicólogo Francisco Curt Lange, en los años cuarenta, de que el Grupo de Renovación no tenía paralelo entre los músicos de vanguardia de América Latina.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Vega Pichaco, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946)», 347.

<sup>256</sup> No se ha encontrado para esta investigación, la fecha de creación de la obra *Rumbita n.º 3 «Orientalita»*, de Carlos Borbolla.

<sup>257</sup> Los datos de estrenos y ejecución de obras por la OCH de los compositores integrantes del GRM están tomados de Vega Pichaco: «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946)», Anexo VII, Conciertos de la Orquesta da Camera de La Habana, 569.

<sup>258</sup> Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo uruguayo de origen alemán.

Viernes, 20 de junio, 1947. A las 9.15 P. M.	Jueves, 26 de junio, 1947. A las 9.15 P. M.
<p>EDGARDO MARTIN ..... Fugas, para orquesta de cuerda (1947).</p> <p>I A dos: Allegretto II A tres: Lento y lírico III A tres: Andantino IV A cuatro: Allegro</p> <p>HAROLD GRAMATGES ..... Serenata, para orquesta de cuerda (1947).</p> <p>Allegretto Andante moderato Allegro</p>	<p>JUAN ANTONIO CAMARA ..... Suite, para tres instrumentos de madera (1942).</p> <p>Obertura: Adagio, Allegro Insección: Allegro Gavotta I. Gavotta II Ritornela Lírico Giga</p> <p>Flauta: Roberto Ondina. Clarinete: Vicente Pardo. Fagote: Armando Valenzuela.</p> <p>AMADEO ROLDAN ..... Ritmica No. 1, para flauta, oboe, clarinete, fagote, trompa y piano (1930).</p> <p>Piano: Harold Gramatges.</p> <p>HILARIO GONZALEZ ..... Concertino en Re (1947) (*)</p> <p>Allegretto ma non troppo Andantino Allegro</p> <p>Oboe: Abelardo Cuevas. Fagote: Armando Valenzuela. Viola: Oscar Paquet. Piano: Hilario González.</p>
<p>J. ARDEVOL ..... V Sonata a tres, para dos clarinetes y clarinete bajo (1945).</p> <p>Preludio: Molto Moderato Allegro Diferencia: Andante Giga: Vitece</p> <p>Clarinetes: Vicente Pardo y Manuel R. Rivero. Clarinete bajo: Roberto Sánchez.</p> <p>J. ARDEVOL ..... VI Sonata a tres, para tres trompas (1946).</p> <p>Tema y Variaciones I, II y III Variaciones IV, V, VI, VII y VIII Variaciones IX, X, XI, XII y Tema</p> <p>Martín Quiñones, Fernando Bencomo y Enrique Arias.</p>	<p>DOLORES TORRES ..... Quinteto para instrumentos de madera (1947) (*)</p> <p>Allegro Tiempo de guajira Allegretto Larghetto Final: Allegro</p> <p>Flauta: Roberto Ondina. Oboe: Abelardo Cuevas. Corno inglés: Juan Vallvé. Clarinete: Vicente Pardo. Fagote: Armando Valenzuela.</p> <p>NATALIO GALAN ..... Septeto, para instrumentos de viento y piano (1947) (*)</p> <p>Lento. Allegretto. Lento Variaciones Danza</p> <p>Piano: Margot Fleites.</p>
<p>ARGELIERS LEON ..... Sonatas de la Virgen del Cobre, para orquesta de cuerda y piano (1947).</p> <p>Sonata primera: Andantino Sonata segunda: Allegretto Sonata tercera: Adagio, Allegro</p> <p>Piano: Margot Fleites.</p>	<p>Todas las obras de este programa se ejecutan en primera audición.</p>

**Figura 1. 24:** Programa de concierto de la OCH con obras de los compositores del GRM. La Habana, 20 de junio de 1947

Dentro del grupo existían personalidades que, a medida que afianzaron su oficio y que definieron sus tendencias musicales particulares, dieron paso a posiciones estéticas discrepantes respecto al neoclasicismo musical que, en un inicio, los había agrupado. Cuando, al cabo de unos años, cada uno de estos músicos adquirió singularidad artística, el grupo dejó de funcionar como tal, aunque persistió, no obstante, una duradera fraternidad entre estos compositores.

Prevalecen distintas opiniones acerca de la disolución del Grupo de Renovación Musical. Martín admitió que muchos de sus integrantes no seguían los postulados de Ardévol, pese a que valoraban positivamente sus enseñanzas: «En la interioridad del grupo se respetaba y se admiraba al maestro. Pero bullían fuerzas naturales, inquietudes personales, posiciones discrepantes, que habrían de subir a la superficie».<sup>259</sup>

Menos condescendiente se mostró Alejo Carpentier respecto a los asuntos de identidad en el Grupo de Renovación Musical, pues, en 1951, dibujó un retrato más realista que el de Martín sobre los elementos que se tejieron antes, durante y después de la desaparición del grupo. Explicó la orientación de las composiciones de Ardévol, que, hasta la década de los años treinta, remitía fundamentalmente al impresionismo y, a

<sup>259</sup> Martín, *Panorama de la Música en Cuba*, 132.

partir de entonces, había acentuado su giro hacia el neoclasicismo. Ardévol había transmitido estos intereses a sus jóvenes discípulos. Según Carpentier, era evidente la crisis que se sobrevenía al grupo, al tomar posturas tan estrictas en cuanto al camino estético a seguir:

En su etapa polémica, el Grupo fue objeto, más de una vez, de críticas un tanto merecidas. Su fobia aparente por todo lo que significase lirismo, impulso romántico se agravaba ante los ojos de cierto público, en conciertos demasiados largos [...] en que la práctica del canon, de la fuga, y de las dobles fugas, la presentación de obras en forma sonata tras obras en forma sonata, evocaban muchas veces los ejercicios de escuela, haciendo temer que de esa juventud surgiera un arte frío, meramente estructural, despojado de carne y de nervios.<sup>260</sup>

Posteriormente, con la creación en 1945 del manifiesto «Presencia cubana en la música universal», escrito por Julián Orbón e Hilario González, saltaron a la palestra las contradicciones de los integrantes del grupo.<sup>261</sup> Este documento acarreó el afloramiento de discrepancias sobre la definición de la identidad creativa de los integrantes del grupo, además de incluir en su versión final, una valoración de la música de Ardévol en el contexto cubano que no estaba presente en la versión original. Sobre ello explica Yurima Blanco en su tesis doctoral:

El núcleo de estas contradicciones se encontró en la definición de la identidad como aspecto esencial de la creación musical, tanto en su concepto individual como en el plano del compositor inserto en una sociedad y en un momento histórico dados, ya fuera Cuba para Hernández, o una España sublimada para Orbón. Por otra parte, el contenido final de *Presencia cubana...* dimensionaba el papel de Ardévol dentro de la creación musical en líneas contundentes (GRM 1945, 10): «El Grupo hace suya, por derecho de conquista, incorporándose, la música de Ardévol, la cual pasa así a ser nuestra, adquiriendo de este modo su gran significado histórico de la música cubana». Este fragmento añadido a la redacción de Orbón y González implicó una transformación de las ideas iniciales, con la cual mostraron su desacuerdo. Se quería justificar por parte de Ardévol y otros nombres del GRM una obra auténticamente nacional a pesar de la procedencia geográfica, en este caso, de origen catalán.<sup>262</sup>

Estas discrepancias hicieron que Hilario González renunciase al grupo, así como

---

<sup>260</sup> Alejo Carpentier, «Variaciones sobre un tema cubano», *La Música*, n.º 8, abril (1951): 3-5.

<sup>261</sup> *Presencia cubana en la música universal* (1945) fue un documento encargado a Julián Orbón y a Hilario González con el fin de recopilar el ideario del GRM.

<sup>262</sup> Yurima Blanco, «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018), Vol. I, 127.

Gisela Hernández y Julián Orbón, lo cual, a su vez, desencadenó una crisis de conciencia estética que motivó un rápido proceso de transformación. Este proceso, que comenzó a partir de 1945, propició que cada compositor del grupo explorara un camino personal en su concepción estética y musical, marcado por la pregunta de cuál era su propia identidad creativa en el contexto musical y cultural cubano. Se terminó dando entonces un reconocimiento a la herencia musical de la que partían, aunque sucedió gradualmente, según la sensibilidad de cada creador. Sobre ello comentaba Martín:

Algunos se mostraron remisos, fieles a sus neoclasicismos. González continuó victorioso hasta culminarse una sonata para piano, que simbolizó todo un reto para los demás. León se entregó a descubrir cubanías populares y a estudiar, sistemáticamente, el folclore musical del país., hincando profundamente en su conocimiento. Gramatges y Hernández aprovecharon inicialmente su asimilación del impresionismo francés, para luego pasarse al bando de la cubanidad. El autor de este ensayo militó a todo viento en la gesta de cubanización. Pero Orbón, nacido en Asturias, de padre español, permaneció fiel a su amada hispanidad de Santo Tomás, Raimundo Lulio y Federico García Lorca, utilizando su talento en continuar por las sendas de Scarlatti, Soler y Falla, y sólo, muy esporádicamente rindiendo tributo a «La Guantanamera» —más bien como reconocimiento a un hecho insoslayable, que como asimilación de principio.<sup>263</sup>

Carpentier reconoció que Ardévol también se entregó a ese reconocimiento de lo cubano. Sobre las obras de Ardévol durante este período comentó:

En su *Suite Cubana*, estrenada por la Orquesta Filarmónica de La Habana, bajo la dirección de Juan José Castro, en 1948, en diversos ciclos de piezas para piano, escritos entre 1947 y 1949 ha logrado una magnífica síntesis de los distintos géneros musicales de la isla, agotando sus posibilidades rítmicas y expresivas, con un estilo claro, lineal, reducido siempre a lo estrictamente necesario.<sup>264</sup>

Para Carpentier, la presencia y la obra de Ardévol habían ayudado a dar un paso hacia adelante a la música cubana por su implicación en la formación de los compositores del Grupo de Renovación Musical. Asumidas las posiciones estéticas de una manera clara y directa, y reconocida la herencia que la música popular cubana representaba para los creadores musicales, se cerró el debate sobre la identidad en el GRM, sin que ello quitase mérito al papel desempeñado por Ardévol. Carpentier

---

<sup>263</sup> Martín, *Panorama de la Música en Cuba*, 132-133.

<sup>264</sup> Alejo Carpentier, «Variaciones sobre un tema cubano», 5.

concluyó que «la realidad musical de Cuba, en la hora presente, está en el ámbito del Grupo de Renovación o en la generación que (Ardévol) contribuyó a formar».<sup>265</sup>

Por su parte, Harold Gramatges, miembro fundador del Grupo, fundamentó la ruptura del mismo en la natural madurez de los compositores «porque en definitiva nunca hubo una disección, un rechazo por parte de ninguno en relación con todo lo que había sido el Grupo como núcleo».<sup>266</sup> Según Gramatges, siempre hubo admiración y respeto entre los componentes, quienes resaltaron más los elementos comunes que los diferenciadores. A pesar de ello, reconoció que el ensayo «Presencia Cubana en la Música Universal» de Hilario González y Julián Orbón había sido decisivo para enfrentar opiniones distintas en relación a lo cubano en sus músicas:

Hay un trabajo muy definitorio de lo que es en esencia el mundo que presidió toda esa etapa, y el llamado Grupo de Renovación Musical que es Presencia Cubana en la Música Universal. Un trabajo muy profundo, muy interesante, curioso y laborioso. De gran fuerza para madurarnos, para enfrentarnos, para reflexionar sobre la música en relación con la posición que tenía aquí —desde el punto de vista geográfico, esa geografía dentro del continente, ese continente dentro del mundo de la música en todas sus manifestaciones— y le encomendamos, por cuestiones de habilidad y soltura, la redacción de este trabajo a Hilario González y a Julián Orbón. Ahí está como si fuera un documento histórico.<sup>267</sup>

Ardévol desempeñó un papel fundamental en la formación de los compositores del GRM. Orientó la música de sus discípulos hacia el neoclasicismo, lo que les permitió diferenciarse del estilo rapsódico que imperaba en muchos compositores latinoamericanos del momento. Y con ello hizo posible, posteriormente, el surgimiento de estilos estéticos musicales de una acusada diversidad conceptual en varios de estos jóvenes creadores, lo que permitió la apertura de nuevos caminos en el arte de la composición en Cuba. Sin embargo, la firmeza con que marcó la línea estética del grupo, hizo que cada componente, una vez comprendida la herencia del pasado musical europeo, sintiera la necesidad de expandirse hacia nuevos discursos musicales, más cercanos a su identidad insular y continental.

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, 5.

<sup>266</sup> Carole Fernández, «Grupo de Renovación Musical: una revolución musical», *Grupo Renovación Musical de Cuba*, (Museo de la Música, La Habana 2009), 132.

<sup>267</sup> *Ibid.*, 134.

#### 1.4. Cuarta etapa (1946-1957)

Durante esta cuarta etapa Ardévol se mantuvo componiendo de manera muy parecida a la anterior, pero con la peculiaridad añadida, como bien anunciaba Carpentier en 1951, de que muchas de las obras compuestas durante este período exhiben una presencia más acusada de elementos de procedencia cubana que en épocas anteriores. El mismo Ardévol comentaba en el documento *Sobre mi música* esta particularidad:

Con algunas obras menores de 1945 y, fundamentalmente con la Sinfonía n° 3 terminada el año siguiente, vuelvo a trabajar, pero ahora más a fondo, con los elementos estilísticos cubanos. Además, de esta obra, también considero representativas del que después se ha llamado neonacionalismo cubano los dos trípticos sinfónicos (de Santiago y de Pinar del Río), El Son, para violín y orquesta, Tres Estudios, para piano, y la Sonata para guitarra. Música para pequeña orquesta (1957) y el Cuarteto n. 3 (1958) pueden entenderse como una ampliación del neonacionalismo hacia un lenguaje más complejo. El neonacionalismo respondió, básicamente, tanto por lo que concierne a mi música como a la de los compositores formados en el Grupo de Renovación y los de la generación siguiente, a la necesidad de afirmar la cubanía por todos los medios y en aquella lamentable etapa de nuestra historia seudorepublicana y neocolonialista.<sup>268</sup>

El sentido de nacionalismo en Ardévol estaba relacionado con una manera de valorar la tradición, sin que ésta afectara la individualidad creativa ni a la búsqueda de nuevos lenguajes, en aras de mantener conceptos irrevocables de pertenencia:

El nacionalismo sentido como hombre que se mueve dentro de determinada órbita cultural, que vive según una tradición específica a la que él a su vez alimenta con su vida individual, es imprescindible. En cambio, el nacionalismo como cárcel estrecha, como excusa a favor del más extremado conservadurismo artístico, como justificación de la mediocridad, es funesto y, lo que es peor, es un concepto falto, al margen de la historia de cualquier pueblo.<sup>269</sup>

Estos argumentos le condujeron a poner en valor la opción afrocubanista fundada por Roldán y Caturla, así como la música popular cubana, pero Ardévol insistió en la necesidad de ponderar al mismo tiempo el trabajo y el conocimiento propios, como medio a través del cual lograr un arte genuino:

---

<sup>268</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)», 5. Véase en el Anexo 1.1.

<sup>269</sup> Ardévol, «Posición del compositor cubano actual», *Música y Revolución*, 37.

El músico—sobre todo en un medio como el nuestro—debe retornar a la artesanía en el sentido más amplio de la palabra, persiguiendo, antes que nada, la calidad y posible perfección de su trabajo. La música no necesita de alusiones a otros aspectos del saber y del poder creador del hombre. La música no es un espectáculo ni una diversión —a pesar de que es tan frecuente verla explotada así—, sino la creación, el trabajo, el juego que mejor explican al hombre.<sup>270</sup>

El cuarto período fue el momento en que se produjo una importante divulgación de su música. Durante la década de los años cincuenta se realizaron numerosas audiciones y estrenos internacionales de la producción autoral de Ardévol, gracias a que fueron varios los artistas relevantes que se interesaron por incorporar obras suyas en sus repertorios particulares. De esta manera, el guitarrista Rey de la Torre estrenó en Nueva York, en 1953, la *Sonata para guitarra* (1948). La crítica del periódico *The New York Times* la consideró ambiciosa y con interesantes efectos, pero poco cohesionada, y prefirió destacar la obra *Preludio y tocata* (1950) de Julián Orbón, que también se tocaba en ese concierto.<sup>271</sup> Sin embargo, la *Sonata para guitarra* gozó de un mayor reconocimiento con posterioridad, gracias a las grabaciones efectuadas por Leo Brouwer (en 1965), Ruzzel Brazzel (en 1992) y Manuel Barrueco (en 1999), registros que sancionaron su inclusión en sus repertorios de conciertos. En 1954, el violonchelista Adolfo Odnoposoff y la pianista Berta Huberman grabaron además el disco *Cuban Contemporary Music*, donde incluyeron la *Sonatina para violonchelo y piano* (1948), de Ardévol.

#### **1.4.1. Actividad compositiva: el neonacionalismo**

Las obras comprendidas en esta etapa mantienen los rasgos ya comentados respecto a la etapa precedente en lo relativo al empleo de tipologías procedentes de los estilos históricos, lo que se evidencia en sus títulos, en la articulación interna de sus movimientos y en sus técnicas de construcción formal. Pero, además, manifiestan una mayor presencia de los elementos de la música cubana.

---

<sup>270</sup> Ardévol, «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes», *Música y Revolución*, 22.

<sup>271</sup> Ross Parmenter, «Cuba's de la Torre performs on guitar», *The New York Times*, 16 de marzo de 1953. Véase en el Anexo 2.4.

<b>Instrumento solo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tres Estudios para piano</i> (1947)</li> <li>- <i>Sonata para guitarra</i> (1948)</li> <li>- <i>Seis Piezas para piano</i> (1949)</li> <li>- <i>Son</i> (1950), para piano</li> </ul>
<b>Conjunto instrumental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>VI Sonata a tres</i> (1946), para tres trompas</li> <li>- <i>III Concerto Grosso</i> (1946), para violín, clarinete y trompa solista con pequeña orquesta</li> <li>- <i>Sonata para violín y piano</i> (1947)</li> <li>- <i>Sonata para violonchelo y piano</i> (1948)</li> <li>- <i>Duet</i> (1949), para contrabajo y piano</li> <li>- <i>Sonatina para violonchelo y piano</i> (1950)</li> <li>- <i>Quinteto</i> (1957), para flauta, oboe, clarinete, trompeta y fagot</li> <li>- <i>Música para pequeña orquesta</i> (1957)</li> </ul>
<b>Obras vocales</b> * (incluye obras para voz y piano, coros a capella y obras para voces solistas y conjuntos instrumental)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Versos Sencillos</i> (1949), siete canciones para soprano y piano</li> <li>- <i>¡Ay, señora, mi vecina!</i> (1950), para soprano y piano</li> <li>- <i>Yugo y Estrella</i> (1957), para soprano y conjunto instrumental</li> <li>- <i>Cultivo una rosa blanca</i> (1949), para soprano y orquesta</li> </ul>
<b>Obras sinfónicas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sinfonía n.º 3 para gran orquesta</i> (1946)</li> <li>- <i>Suite Cubana n.º 1</i> (1947), para orquesta</li> <li>- <i>Tríptico de Santiago de Cuba</i> (1949), para orquesta</li> <li>- <i>Suite Cubana n.º 2</i> (1949), para orquesta</li> <li>- <i>Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano</i> (1951), para solistas y orquesta</li> <li>- <i>El son. Capricho concertante para violín y orquesta</i> (1952)</li> <li>- <i>Tríptico de Pinar del Río</i> (1954), para orquesta</li> </ul>

**Figura 1.25:** Tabla de obras de José Ardévol en su cuarta etapa compositiva (1946- 1957)

Las composiciones para instrumento solista incluyen tres obras para piano y una para guitarra. Estos títulos comparten el empleo de las características del son, la rumba y el danzón, entre otros géneros de la música popular cubana, ya sea en algunos de sus movimientos o en una obra completa:

<b>Géneros de la música cubana</b>	<b>Movimientos y obras</b>
Danzón	«II. Danzón», de las <i>Seis Piezas para piano</i> (1949)
Rumba	«VI. Rumba», de las <i>Seis Piezas para piano</i> (1949)
Habanera	«II. En Habanera», de los <i>Tres Estudios para piano</i> (1947) «IV. Habanera», de las <i>Seis Piezas para piano</i> (1949)
Son	«I. En Son», de <i>Tres Estudios para piano</i> , 1947) «V. Son», de las <i>Seis Piezas para piano</i> (1949) <i>Son</i> (1950), para piano
Conga	«III. En Conga», de <i>Tres Estudios para piano</i> , 1947)
Guajira	«II. Variaciones. Guajira», de la <i>Sonata para guitarra</i> (1948)

**Figura 1. 26:** Tabla de obras instrumentales de Ardévol, basadas en géneros de la música cubana

De este grupo tomaremos los *Tres estudios para piano* (1947) para analizar brevemente la presencia de los elementos de la música cubana. Son sus partes: «I. En Son», «II. En Habanera» y «III. En Conga». Cada una de ellas muestra algunos de los elementos rítmicos característicos de los géneros musicales cubanos explicitados desde sus títulos. El son cubano se distingue por el patrón rítmico de la clave cubana:



Sin embargo, Ardévol transforma este patrón en variaciones rítmicas, como:



y



que todavía se conectan con el son cubano, aunque sin llegar a reflejarlo en su totalidad. Estas secciones se alternan con otras donde se desarrollan figuraciones rítmicas similares a las habituales en la *tocata* barroca:

*I En Son*

*Allegro*  $\text{♩} = \frac{8}{8}$  82-84

1

2

**Figura 1.27:** Extracto de la copia manuscrita de la primera y segunda página del estudio «I. En Son» de los *Tres Estudios* para piano (1947)

En el segundo estudio, titulado «En Habanera», Ardévol emplea el ritmo de tango

habanera, , además de variantes en  $\frac{3}{4}$  .



**Figura 1.28:** Extracto de la copia manuscrita de la segunda página de «II. En Habanera», de los *Tres Estudios para piano* (1947)

Se trata de una habanera, que alterna otros elementos rítmicos que encubren el género musical en sí mismo, lenta, casi lánguida, pero con momentos contrastantes de fuerte sonoridad acordal.

En el tercer estudio, «En Conga», el ritmo se torna danzable por medio de un patrón de dos compases, de los cuales el primero comprende figuras de valores regulares y el segundo síncopas quebradas, en las que la segunda parte de las dos notas ligadas, tiene más duración que la primera: . Esta acumulación rítmica desemboca en el tema principal del estudio, que se asemeja por su ubicación en el registro medio y agudo del piano a la «corneta china», instrumento de viento de timbre agudo, introducido en Cuba por los inmigrantes chinos y utilizado en

las congas carnalescas como voz «cantante», a la que el gentío sigue por su sonido:

The image shows a handwritten musical score for piano, titled "III En Conga". The score is written on two pages. The first page includes the title "III En Conga" and the tempo marking "Pistace ♩ = 132". The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation, with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The second page continues the piece with various dynamics and articulations. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation.

**Figura 1.29:** Extracto de la copia manuscrita de la primera y segunda página del estudio «En Conga», de los *Tres estudios* (1947), para piano

En estos estudios predominan las complejidades rítmicas, aunque se añadan otras como los saltos entre registros del piano y la repetición de figuras rítmicas en ambas manos. Son piezas cortas que, más que como estudios técnicos, están pensadas para iniciar al estudiante de piano en la diversidad rítmica y sonora de la música cubana y el lenguaje armónico contemporáneo.

Las obras para conjuntos instrumentales de este período también presentan rasgos distintivos de los géneros de la música cubana, sin embargo, a diferencia de las obras para instrumentos solistas, predominan las tipologías del barroco y del clasicismo, con un *concerto grosso*, sonatas para dos y tres instrumentos y un quinteto de viento. De las tipologías del romanticismo, se incluyen un dúo para contrabajo y piano y una obra para pequeña orquesta.

Exceptuando el *Duet* para contrabajo y piano (1949), donde las particularidades de la música cubana forman parte de la obra misma (en especial en su primer movimiento, «Danzón»), el resto de títulos de este repertorio para conjuntos instrumentales presenta algunos de esos rasgos y no todos, aunque mucho más integrados en el propio discurso musical.

2

a Orestes y Odilio Urfé

**DUET**

I

JOSÉ ARDEVOL

**Danzón**  
Allegro moderato  $\text{♩} = 72$

It is absolutely necessary to perform all the repetitions.  
 © Copyright 1959 by Southern Music Publishing Company, Inc.  
 International Copyright Secured Printed in U. S. A.  
 All Rights Reserved including the Right of Public Performance for Profit  
 502-14

**Figura 1.30:** Extracto de la partitura de «Danzón», de *Duet* (1949), para contrabajo y piano

En las obras vocales de esta cuarta etapa predominan los textos del poeta nacional cubano José Martí, mediante los que establecía un diálogo con una figura insignia de la cultura cubana. Varios poemas de *Versos Sencillos* (1891) («Yo no puedo olvidar», «Por la tumba del cortijo», «¡Penas! ¿Quién osa decir que tengo yo penas?», «Ya sé: de carne se puede hacer una flor», «Yo tengo un amigo muerto», «Cultivo una rosa blanca» y «Yo quiero salir del mundo por la puerta natural») son los empleados en *Versos Sencillos*, siete canciones para soprano y piano (1949). Posteriormente, Ardévol realizó una versión orquestal de la sexta canción, «Cultivo una rosa blanca», para soprano y orquesta (1949) y para coro femenino (1967). También del mismo libro de José Martí toma la poesía «Yugo y estrella», para crear una composición homónima, y con una plantilla que requiere de soprano, dos cornos, arpa, violín y violonchelo. En esa poesía Martí expone sus consideraciones acerca de la alternativa que tienen los seres humanos de asumir una actitud digna o sumisa, a través de imágenes como la estrella (la verdad) y el yugo (la opresión). El resumen de este acercamiento a la poesía de Martí, consecuentemente, consiste en tres obras de distinta concepción tímbrica —según sea para voz y piano, para voz y conjunto instrumental y para voz y orquesta—.

Una última obra vocal de esta etapa es *¡Ay, señora mi vecina!*, para soprano y piano (1950), con texto de otro poeta nacional cubano, Nicolás Guillén. Su estilo literario no se parece en nada al de Martí, pero también es un homenaje a la tierra cubana porque es poesía antillana, llena de sabiduría popular, representativa del mestizaje cultural y étnico del Caribe.

Las obras sinfónicas contienen, a su vez, elementos de la música popular cubana, aunque su estudio ha estado condicionado por la accesibilidad de las fuentes. De las tres sinfonías de Ardévol, sólo se pueden abordar en esta tesis los datos que aparecen de ellas en el inventario razonado, ya que, como expliqué en la introducción, no ha sido posible obtener copias de dichas partituras para su análisis. Y de manera similar, de los *Trípticos sinfónicos* (de 1949 y 1954) y de las *Suites cubanas n.º 1* (1947) y *n.º 2* (1949) se tienen copias, aunque algunas son de difícil interpretación, por ser originales.

En 1949 el compositor escribió el *Tríptico de Santiago*, otra obra sinfónica, con inclusión de instrumentos de percusión afrocubanos, como maracas, tambores y tumbadoras. Le valió el Primer Premio Sinfónico de Cuba en 1951. Una vez más, Ardévol demoró la presentación de su obra en el concurso de composición que debería haberse celebrado el año en que escribió la pieza. Ignoro a que fue debido. Quizás fuese

porque el concurso no se celebró hasta 1951, o porque circunstancias personales le llevasen a retrasar su presentación.

El tríptico lo compuso a partir de una invitación que le propuso la Universidad de Oriente, radicada en Santiago de Cuba, para impartir un curso de verano en dicha institución. Su primer encuentro con la ciudad de Santiago de Cuba supuso el pretexto para escribir una música cuyas partes tituló con nombres de sitios típicos santiagueros: «I. El Morro», «II. El Caney» y «II. Puerto Boniato». Lo descriptivo o lo poemático se disuelve en la obra a partir de la utilización de géneros como el danzón, el punto guajiro, o el son. Se entretreje una compleja estructura formal que contiene desde elementos del danzón,<sup>272</sup> en el primer movimiento, a la forma ternaria compuesta en el segundo movimiento, hasta un tema con variaciones en el tercero. El *Tríptico a Santiago* se ejecutó en el Festival de Música Latinoamericana de Caracas (Venezuela), en 1954. En el mismo programa se interpretaron obras de otros compositores contemporáneos cubanos: *La Rebambaramba*, de Amadeo Roldán; *Homenaje a la tonadilla*, de Julián Orbón; o *La Rumba*, de Alejandro García Caturla. De todo ello escribió el compositor estadounidense Aaron Copland (1900-1990) en un artículo para *The New York Times* donde la música de Ardévol no recibe una crítica muy favorable:

The most problematical piece programmed was «Triptico de Santiago» by Cuba's José Ardevol. He strangely mixes theory and instinct in such a way that striking moments exist alongside inexplicably ineffective ones.<sup>273</sup>

Especialmente, dado que se trata de una crítica que procede de Copland —un compositor que algo conocía de la música popular cubana, ya que había escrito en 1942 la obra para dos pianos *Danzón Cubano*—, adquiere un significado explícito, el cual tiene que ver con el modo como Ardévol interpreta los patrones rítmicos, tímbricos, armónicos y estructurales de la música cubana. Pero, además, Copland afirma que *Tríptico* fue la «más problemática» de las piezas programadas en el concierto, de lo que se infiere que la recepción de la música no fue positiva. Además, plantea una objeción

---

<sup>272</sup> «La estructura del danzón es más amplia o extensa comparada con la contradanza y la danza que le antecedieron, y se corresponde con la forma rondó.» Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 205.

<sup>273</sup> Traducción mía: «La pieza programada más problemática fue “Tríptico de Santiago” del cubano José Ardévol. Mezcla de manera extraña teoría e instinto, de tal manera que existen momentos sorprendentes junto a otros inexplicablemente ineficaces». Aaron Copland, «Festival in Caracas. Recent Venezuelan event was devoted to composers of Latin America», *The New York Times*, 26 de diciembre de 1954. Véase en el Anexo 2.5.

sobre la calidad constructiva de la partitura, cuando menciona momentos «inexplicablemente ineficaces». A pesar de las críticas, no obstante, la obra fue premiada en 1953 en el Festival Internacional de Colonia (Alemania), organizado por el Centro de Documentación Internacional de la Música de dicha ciudad.

Similar a la experiencia en la ciudad de Santiago de Cuba fue la que dio lugar al *Tríptico a Pinar del Río* (1954), para orquesta sinfónica, que incluía entre sus efectivos instrumentación afrocubana (güiros, maracas, claves, tumbadora y tambor) y cuyas tres partes constitutivas reciben subtítulos a partir de lugares emblemáticos de esa provincia cubana: «I. Toccata (Camino a María Isabel)», «II. Canto (Valle de Viñales)» y «III. Variaciones (Cordillera de los Órganos)». Estas partes tienen un tratamiento técnico y tímbrico muy parecido al desarrollado para el *Tríptico de Santiago* y ambas partituras se pueden interpretar como homenajes a sendos espacios geográficos de Cuba con un especial significado para Ardévol, como si, a través de la música, el compositor expresara su admiración por lugares representativos de su país de acogida.

En la *Suite cubana n.º 1* (1947) Ardévol emplea géneros cubanos en sus distintos movimientos como el son, el danzón, la conga, la guajira y el bolero. Sobre esta obra, el propio compositor explicó qué procedimientos aplicó:

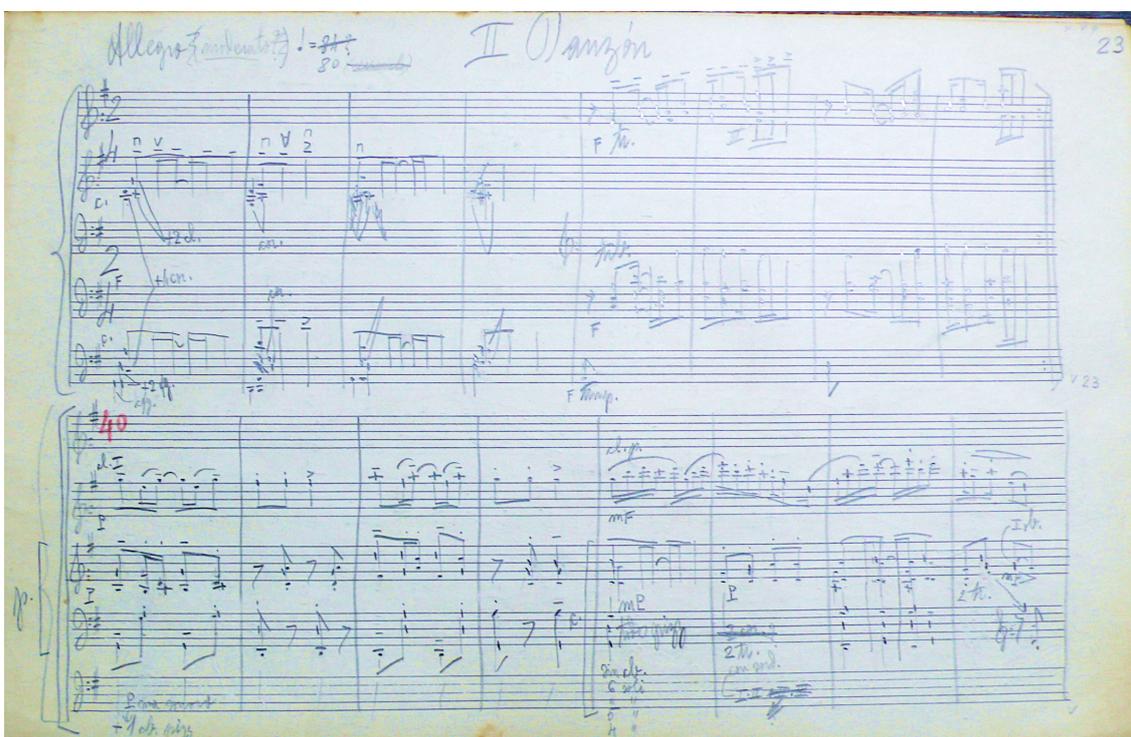
El día 25 del mes pasado terminé lo que se llama *Suite Cubana N.º 1* [...], la orquesta que requiere está dentro de lo habitual. Así pues, su ejecución no ofrece problemas especiales. Las variaciones son sobre dos temas que alternan y el segundo de estos es el son [...] por la forma, las cinco danzas responden casi exactamente a las formas populares de estas danzas nuestras, pero no he hecho fotografía, es decir no he tratado de imitar estas danzas populares, sino captar lo esencial de cada una de ellas. Por la forma, las cinco danzas responden casi exactamente a las formas populares de estas danzas nuestras; pero no he hecho «fotografía», es decir, no he tratado de imitar estas danzas populares, sino captar lo esencial de cada una de ellas. No tengo que decirte que es música sin ningún tipicismo, pero siempre muy concretamente cubana. Mi estilo de siempre se ha enriquecido con los principales elementos estilísticos de nuestra música popular.<sup>274</sup>

La *Suite cubana n.º 1* no obtuvo el beneficio de la crítica norteamericana porque en ella, y pese al título, no se observaron las características genuinas de la música cubana. El crítico musical de *The New York Times*, Howard Taubman, escribió una

---

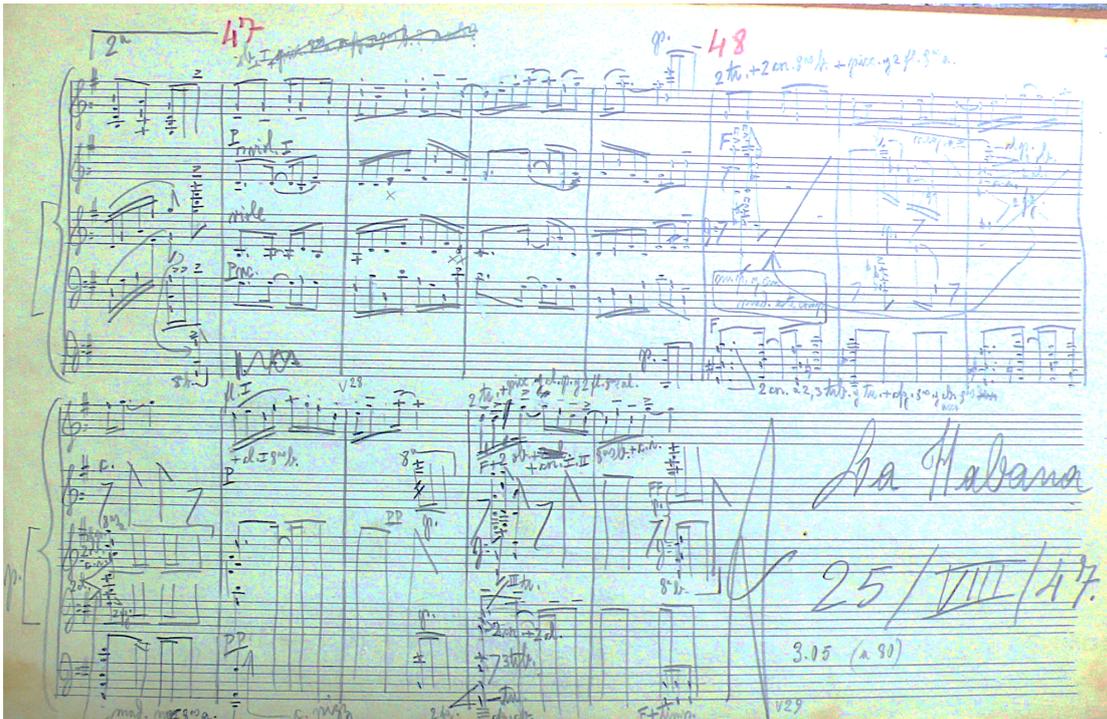
<sup>274</sup> Ardévol, José Ardévol. *Correspondencia cruzada*, 141. Carta del 7 de septiembre de 1947 de José Ardévol a Alejo Carpentier.

reseña para este medio sobre el Festival de Música Latinoamericana celebrado en Caracas en el año 1957. En este evento se ejecutaron obras de compositores chilenos, uruguayos y cubanos, con la orquesta dirigida por Carlos Chávez. Sobre la mencionada obra comenta con severidad: «As for Señor Ardévol and *Cuban Suite N° 1*, it is this reviewer's sad duty to report that it is a simply awful mixture of folklorism with fumbling orchestral procedures».<sup>275</sup> Este tipo de crítica parece responder al uso dado por Ardévol a los elementos del folclore cubano no estaban resueltos en la concepción general de la obra, ni en la propia construcción técnica, ante lo que Taubman revela su profunda decepción. Aquí unos ejemplos del manuscrito original actual:



**Figura 1. 31:** Extracto del manuscrito de «II. Danzón», de la *Suite Cubana n.º 1* (1947)

<sup>275</sup> Traducción mía: «En cuanto al señor Ardévol y su *Suite cubana n.º 1*, es el triste deber de este crítico informar que es una mezcla simplemente horrible de folclorismo con torpes procedimientos orquestales». Howard Taubman, «Music: by Hector Tosar. Uruguayan composer, represented at Caracas fête, is genuinely gifted», *The New York Times*, 6 de abril de 1957. Véase en el Anexo 2.6.



**Figura 1.32:** Extracto de la página final del manuscrito de *Suite Cubana n.º 1* (1947), donde se observa la fecha de finalización de la misma

Sin embargo, es conocido el escándalo que se produjo entre el público con motivo del estreno de la obra en La Habana, el 25 de enero de 1948. En su artículo «Cuatro etapas de la Orquesta Filarmónica» Ardévol dio así su versión de lo sucedido:

No tengo que recordar el escándalo que se organizó cuando el estreno de dicha obra. Varias personas confabuladas —que no podían conocer la música, ya que se trataba de un estreno mundial—, fueron al concierto armadas de pitos, cacharros de cocina, latas, etc. Al terminar la audición explotó la bomba que habían preparado contra Castro y contra la música nacional, que en esta ocasión representaba yo. Gran parte del público, sobre todo varios estudiantes del Conservatorio Municipal y de la Universidad, la emprendió a golpes con los alborotadores, hasta que, aplausos por un lado y pitazos por la minoría revoltosa, ésta tuvo que abandonar el local a trompadas y empujones. Basándose, entre otras cosas, en el escándalo prefabricado, no se le renovó el contrato a Castro y se vetaron las audiciones de música cubana proyectadas (obras de Caturla, de Harold Gramatges, de Julián Orbón) y algunos estrenos en Cuba de partituras universales de gran importancia (*La Consagración* de Stravinsky, y de otras de Bartok y de otros).<sup>276</sup>

<sup>276</sup> Ardévol, *Música y Revolución*, 114.

En esta cita Ardévol hace referencia al director de orquesta argentino Juan José Castro (1895-1968), que fue quien dirigió la Orquesta Filarmónica de La Habana en el estreno de *Suite cubana n.º 1*. En la cita, Ardévol se siente ofendido por los hechos ocurridos y acusa al Patronato-Pro Música de fomentar una campaña en su contra como la causante de esos acontecimientos. Además, este suceso provocó la salida de Castro como director de la orquesta y que se frenara la programación de obras de otros compositores contemporáneos. De toda la documentación consultada sobre el estreno de la *Suite cubana n.º 1* y de su posterior ejecución en Nueva York en 1957 se desprende que la recepción del público no fue buena y que la obra básicamente no gustó. Quizás en espacios de intercambios entre compositores y otros músicos, la obra tuviese una mejor acogida por lo que implicaba la inclusión de géneros cubanos en la sonoridad de la orquesta sinfónica, pero parece que fuera de esos círculos, no fue comprendida ni aceptada.

En general las obras del tercer período están escritas a partir de tipologías históricas, pero en sus movimientos interiores se articulan en una gran diversidad de planes organizativos, que abarcan desde los movimientos clásicos, correspondientes al *Allegro*, *Lento* o *Moderato*, *Allegro* –como en el *II Concerto Grosso* (1937)–, o a los modelos, más flexibles, de *ricercar*, *allegro*, *quasi habanera*, *fanfarria*, *finale* –como en *Música de cámara para seis instrumentos* (1936)–, hasta obras donde se incluyen partes que apelan al folclore cubano, mediante el preludeo, el danzón, la invención, la habanera, el son y la rumba –como en la *Suite cubana n.º 2* para orquesta (1949)–.

#### **1.4.2. Actividad interpretativa: la disolución de la Orquesta de Cámara de La Habana**

En 1952 se cerró una etapa de arduo trabajo artístico, social y educativo, a partir de la disolución de la Orquesta de Cámara de La Habana, tras dieciocho años de constante labor. El motivo de su cese de actividades fue el mal estado de las relaciones por parte de las instituciones oficiales con la orquesta, pese a que habrían podido brindarle el apoyo económico que la agrupación precisaba para continuar. Ardévol, como director y fundador de este organismo, decidió darle fin, con una profunda indignación contra todos aquellos funcionarios que, sabiendo su responsabilidad hacia la cultura cubana, no invertían esfuerzos en fomentarla.

Desde su creación, el 18 de julio de 1955, bajo el gobierno de Fulgencio Batista, el Instituto Nacional de Cultura produjo varios desencuentros inconvenientes con la Orquesta de Cámara. El organismo oficial trataba de absorber las actividades culturales existentes en la capital mediante prebendas económicas, con un propósito propagandístico consistente en ganar apoyo popular frente a la hegemonía que pretendía ejercer el nuevo presidente de la república. Como consecuencia, desde el Instituto Nacional de Cultura se intentó institucionalizar y poner bajo su órbita la Orquesta de Cámara. Cuando los fundadores y el director Ardévol rechazaron tal procedimiento, se suspendió la subvención estatal a la orquesta y, a la par, se creó otra organización de cámara, esta vez de titularidad estatal, con la pretensión de lograr la desintegración de la Sociedad de la Orquesta de Cámara.

Cuando se organizó el Instituto Nacional de Cultura, y el doctor Zéndegui trataba de simular un estado de normalidad en el orden cultural, se me propuso la conversión de nuestra orquesta en Orquesta de Cámara del INC. Como es del dominio público, la oferta, que comprendía medios económicos varias veces superiores a los mejores que habíamos podido disfrutar, fue rechazada sin dejar abierta ni siquiera una posibilidad de discusión. Por desgracia, otra entidad musical y otros directores y compositores —a quienes hay que considerar demasiado indiferentes a la grave coyuntura histórica porque atravesaba el país—aceptaron actuar en estrechas relaciones con el INC y colaboraron hasta los últimos instantes, sordos a la consigna de no colaboración que había hecho suya la casi totalidad de los artistas e intelectuales.<sup>277</sup>

Esta situación, y otras acciones de dicho instituto, como la suspensión de los concursos nacionales de composición, la arbitrariedad en el otorgamiento de becas de estudio y la degeneración general de las orquestas y las academias estatales de música en el sentido administrativo, provocaron que muchos músicos y compositores se desvinculasen de la política cultural de esta organización. La anterior había sido una etapa durante la cual los jóvenes intelectuales se habían organizado alrededor de una sociedad que surgía como pilar político e ideológico, porque defendía los intereses olvidados de la cultura cubana. La sociedad surgida de tales postulados se llamó «Nuestro Tiempo» y fue representada por una agrupación de intelectuales, músicos y creadores de todas las manifestaciones artísticas, unidos por un mismo pensamiento: sacar la cultura nacional del abismo en que se encontraba.

---

<sup>277</sup> Ardévol, «Biografía de una orquesta», *Música y Revolución*, 161.

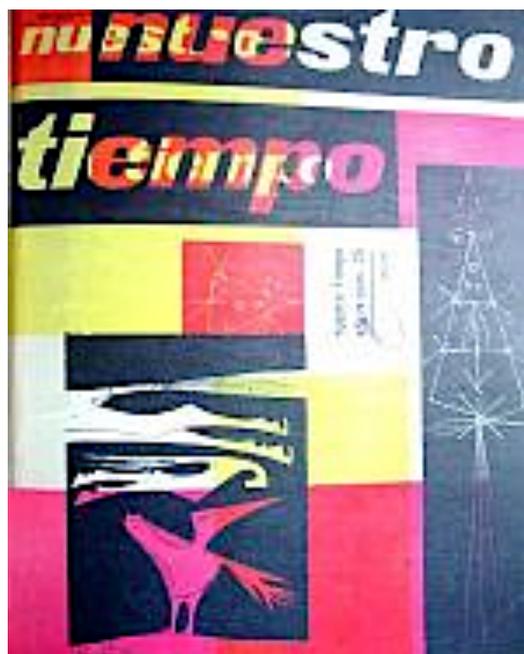
La Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo» había nacido en 1951 y tuvo su gestación inicial entre los músicos del Conservatorio Municipal de La Habana. Su impulso fue el interés divulgativo de la música culta cubana, pero pronto trascendió hacia otras manifestaciones artísticas. Cuando la sociedad se instaló en el antiguo local de la Emisora 1010 en La Habana, numerosos artistas de muy variados intereses y proyecciones se unieron a los fundadores.

A través de la orientación del Partido Socialista Popular y de su Comisión de Trabajo Intelectual, la postura de la junta directiva de la sociedad –integrada por el compositor Juan Blanco y el realizador cinematográfico Santiago Álvarez, con la presidencia del también compositor Harold Gramatges– marcó la proyección sociocultural de esta entidad hasta su disolución después del triunfo de la Revolución. Posteriormente, en 1961, se transformó en la actual Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC). La publicación de la revista *Nuestro Tiempo* reflejaba en sus secciones la estructura organizativa de la sociedad, resaltando en los editoriales los intereses del trabajo que se proponían: honrar y preservar la cultura cubana a través de la defensa de su patrimonio nacional, así como fortalecer la creación y la divulgación artísticas. La participación de los intelectuales en la sociedad se hacía evidente en sus páginas. Allí se encontraban músicos (Argeliers León, Edgardo Martín), poetas, y narradores (Mirta Aguirre, Félix Pita Rodríguez, Nicolás Guillén) críticos de arte y literatura (Graciela Pogolotti, José Massip), pintores e ilustradores (Wilfredo Lam, Carlos Enríquez, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Servando Cabrera), ensayistas (José Antonio Portuondo), bailarines (Alicia Alonso), actores y directores de teatro (Vicente Revueltas), cineastas (Julio García Espinosa) y creadores de otros sectores de la intelectualidad cubana.

La labor de Ardévol se hizo ver en la revista a través de artículos y comentarios. De su firma surgieron escritos que destacan por su conocimiento sobre la historia y la situación de la música cubana de concierto. En esos artículos abordaba la valoración de la obra de Roldán y Caturla, en la significación de la música de estos dos creadores para la cultura nacional y latinoamericana, entre otros temas.<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> Ardévol, «Valorización de la obra de Roldán y Caturla», *Nuestro Tiempo*, año III, n.º 8, diciembre de 1955.



**Figura 1.33:** Portada de la *Revista Nuestro Tiempo*, Año V, n.º 26, diciembre de 1958

Se avecinaba otra era en el desarrollo de la nación y de la cultura cubana. Las contradicciones sociales y el enfrentamiento contra el gobierno de Batista se hacían cada vez más insostenibles<sup>279</sup>. Desde 1956, se desarrollaba un movimiento de guerrilla en el oriente del país, al frente del cual se encontraban Fidel Castro y otros líderes revolucionarios: sus luchas culminaron con el triunfo de la Revolución en enero de 1959.

### **1.5. Quinta etapa (1958-1979)**

La etapa que comenzó con el derrocamiento de la dictadura de Batista y la toma del

---

<sup>279</sup> Fulgencio Batista accedió a su segundo periodo de gobierno a través de un golpe de estado, el 10 de marzo de 1952. Se produjo en un ambiente de opinión nacional dividida y de persecución al movimiento sindical, cuya actividad propiciaba el gobierno auténtico. El pueblo no simpatizó con ese golpe, pero las condiciones de organización no favorecían una resistencia eficaz frente a la nueva dictadura de Batista. La tesis de resistencia y el ataque armado contra la dictadura, que en manos de los políticos no tenían la mayor eficacia, prendieron, sin embargo, entre un grupo de jóvenes, algunos de los cuales provenían de las filas del Partido Ortodoxo. Al frente de este grupo figuraba Fidel Castro (1926-2016). A él se asociaron jóvenes de clase media y obreros que tenían una conciencia de que la República intervenida exigía cambios profundos en la organización del país. Estaban decididos a impedir que volviera a producirse la alternativa que desde 1902 se observaba políticamente en el país: gobiernos democráticos que daban paso a gobiernos regeneradores de tipo dictatorial, que eran a su vez echados del poder por el movimiento popular para dar paso a una nueva etapa supuestamente democrática que abría paso otra vez a la dictadura, reiniciándose el ciclo. Fidel Castro se dispuso a la lucha independiente y organizó en México la expedición que llegó a Cuba a bordo del yate Granma, el 2 de diciembre de 1956. Esto marcó el inicio de un proceso de lucha armada que concluyó con el triunfo revolucionario en enero de 1959.

poder por los dirigentes del movimiento guerrillero, simbolizó el cambio que se produciría posteriormente en la estructura social, económica y política del país.

El proceso histórico y social que comenzaba constituyó, en su esencia y en la práctica, una revolución social, agraria y proletaria. En la nueva política de la Revolución, la cultura, entendida como columna vertebral de la nación, fue constituida en el eslabón fundamental para la restauración nacional de los valores autóctonos. Se consideró que la cultura debía edificarse sobre una plataforma sólida: una red de instituciones a través de las cuales los profesionales del mundo de la cultura podrían desarrollar los valores revolucionarios. Desde bibliotecas, escuelas de arte, casas de cultura y orquestas sinfónicas, se comenzó a idear un sistema concebido para ocuparse de todas las necesidades culturales de la nación.

Desde 1951, la labor de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo era imparable a pesar de los problemas con el régimen batistiano. Al llegar el año 1959, era una organización sólidamente estructurada, que se involucró inmediatamente en el proceso revolucionario. De allí procedieron los principales dirigentes de la cultura en la Cuba revolucionaria.<sup>280</sup>

Ardévol se había identificado con el proceso revolucionario de forma absoluta. Para él, el triunfo del poder del pueblo constituía el paso definitivo para que la nación cristalizara y se liberara de las contradicciones que la tenían sujeta a intereses particulares. Veía en la cultura un arma de educación de las masas, a las que consideraba no como un conjunto amorfo, sino como la representación máxima de las tradiciones y las costumbres de un pueblo. Encontraba que el arte constituía parte inseparable de una completa educación y dentro de ella, la música, debía ser parte inseparable de los conocimientos generales.

Desde 1948, Ardévol había señalado en la Editorial de la revista cubana *La*

---

<sup>280</sup> Destacaron, en diferentes responsabilidades de instituciones musicales en la década del sesenta, las siguientes personalidades: Argeliers León (1918-1991, compositor, musicólogo, pedagogo e investigador) director del Departamento de Folclore del Teatro Nacional de Cuba y luego director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba; Nilo Rodríguez (1921-1997, compositor), que dirigió la sección de música de la Imprenta Nacional de Cuba y fue asesor de la Dirección General de la Música del Consejo Nacional de Cultura de Cuba; Carlos Fariñas (1934-2002, compositor y profesor), quien organizó la Orquesta Sinfónica, el Coro y la Orquesta de Cámara del Teatro Nacional de Cuba; Isaac Nicola Romero (1916-1997 guitarrista y profesor de guitarra), director del Conservatorio Municipal de La Habana; Harold Gramatges (1918-2008, compositor, director, pianista y profesor), embajador de Cuba en Francia (1960-1964) y fundador del Departamento de Música de la Casa de las Américas, de La Habana.

*Música*, la necesidad de revisión de las partidas económicas que el estado cubano dedicaba al arte y a la música en particular. Según su criterio, se había hecho poco en este ámbito durante esa última década, por lo que creía necesario elaborar unas políticas culturales que representara el temperamento del país y a sus creadores. Destacaba en dicha editorial que éstas políticas económicas debían estar enfocadas al desarrollo del arte nacional, que dieran mayor apoyo a las músicas propias, en especial a aquellas de menos difusión como la contemporánea. Desde fecha tan temprana, Ardévol señala el principio de calidad en la creación musical como un criterio indispensable para la confección de las políticas culturales en Cuba. Defendía este criterio porque entendía que en ello radicaba el correcto adiestramiento del pueblo cubano en el gusto musical.

Una vez más vincula el desvirtuado gusto musical, con el consumo y difusión en los medios de comunicación de músicas comerciales con dudoso gusto estético: «Una sólida cultura musical popular debe afirmarse en lo propio; pero resulta que el pueblo no encuentra lo propio en la sala de conciertos, sino en la radio, y aquí halla lo propio menor [...] y se hace imposible todo proceso educativo».<sup>281</sup>

Las medidas que propone Ardévol en dicha editorial de 1948 estaban enfocadas en crear un Instituto Nacional de Bellas Artes, similar al que se había creado en México en 1946, que buscaba estimular la creación, promover la difusión del arte y organizar la educación artística de un modo independiente pero coordinado con el Ministerio de Cultura; fundar una Escuela Nacional de Música, idea que se llevaría a cabo en 1962 pero que desde fecha tan temprana (1948), Ardévol ya había visualizado; examinar las cuantías que recibían las sociedades públicas y privadas para el desarrollo del arte musical, de acuerdo al impacto que tuviesen en la educación y formación del gusto musical; obligar a las sociedades subvencionadas a estrenar un por ciento de obras de artistas cubanos al año; desarrollar ediciones musicales propias que tuviesen relación con editoras internacionales, idea que se llevó a la práctica en la fundación de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) en 1964; celebrar concursos anuales de composición que diesen valor a la música contemporánea creada en el país; y organizar festivales de música culta bajo la dirección de músicos y técnicos cubanos, labor ésta que se materializó en varios festivales que se organizaron después del triunfo revolucionario y que se mantienen hasta la actualidad.

---

<sup>281</sup> Ardévol, «Editorial», *Música y Revolución*, 46.

El programa de medidas para el desarrollo de la cultura que Ardévol había elaborado en 1948 estaba pensado para fomentar la música académica y sus creadores, pero poco se hablaba de las músicas populares. Con los cambios políticos acontecidos en 1959 y con una concepción más amplia de la cultura musical, Ardévol escribe un informe al Centro Nacional de Cultura (1960) donde añade, además de las enseñanzas artísticas, sus criterios acerca del movimiento de aficionados en Cuba. Este movimiento se materializó con un importante proyecto, que permitió el desarrollo de los artistas aficionados en todo el país.

Precisamente por la urgencia de llevar a la práctica dicho proyecto, faltaron estudios sobre las materias a impartir en los centros de aficionados. Estas prisas no gustaban a Ardévol porque, según su opinión, no se habían realizado estudios previos sobre el desarrollo futuro de dicho movimiento:

no tengo dudas en cuanto a la voluntad, intenciones y capacidad de trabajo de las personas que han asumido las responsabilidades del plan actualmente en desarrollo, pero creo que ha faltado un trabajo previo de amplias discusiones, de consultas, de confrontación de distintos criterios, sobre todo por tratarse de algo de tan decisiva importancia como es el inicio de un movimiento de aficionados.<sup>282</sup>

Aunque en los primeros momentos de surgimiento del plan, Ardévol discrepó de algunas de sus líneas de actuación, finalmente éste se llevó a cabo en toda Cuba y tuvo importantes resultados cuantitativos y cualitativos. En la mayoría de las provincias aumentaron exponencialmente los artistas aficionados, que lograron dinamizar la cultura musical en el país, incluso en territorios recónditos donde nunca antes se habían realizado actividades artísticas. Además muchos de los artistas formados en este movimiento llegaron a alcanzar un alto nivel de especialización, por lo que se hizo necesario profesionalizar a muchos de ellos, que posteriormente fueron reconocidos como artistas imprescindibles de la cultura cubana.<sup>283</sup>

Imbuido en la vorágine de los cambios políticos y sociales que acontecieron en esta época, Ardévol contribuyó a confeccionar la Ley 590 de 1960 para la creación de la

---

<sup>282</sup> Ardévol, «Algunos aspectos del trabajo de música en el CNC», *Música y Revolución*, 195.

<sup>283</sup> El Movimiento de Artistas Aficionados (MAA) en Cuba se organiza en la década del sesenta con una alta presencia de los sectores estudiantiles y trabajadores. Desde el año 1963, cuando se crearon los primeros festivales de artistas aficionados, este movimiento se ha mantenido hasta la actualidad, por medio de la creación del Sistema Nacional de Casas de Cultura (1978), en todo el país. En ellas se desarrolla y se difunde el trabajo de los artistas aficionados e instructores de arte, en proyectos de música, artes plásticas, teatro y danza.

Orquesta Nacional de Cuba. Esta orquesta tenía por prioridad favorecer la interpretación de la música que se realizaba en el país. Sobre ello Ardévol comentó:

Es decir, desde el primer momento la ley contempla, como primer fin del nuevo organismo, la divulgación de la música nacional. Para alcanzar ese viejo y legítimo anhelo de los compositores nacionales ha sido necesario el triunfo de una verdadera revolución, que devolviera a los intereses cubanos la primacía que habían tenido, hace ya más de cincuenta años, en la vida de los fundadores de la patria [...].<sup>284</sup>

Ardévol siente que el antiguo deseo de contar con una orquesta sinfónica donde estrenar obras de autores cubanos vivos, sin tener que pedir favores a entidades privadas, se había hecho realidad. Y no solo eso, sino que también con esta ley se creaban orquestas filiales en otras ciudades de Cuba, con lo cual el trabajo educativo y artístico se incrementaba, planteando importantes desafíos para los músicos y compositores cubanos.

Debemos confiar en que ahora que el Gobierno Revolucionario está tecnificando lo más posible muchos aspectos de la vida nacional, a los que era costumbre darle un enfoque más o menos amateur, también en lo musical ha llegado el momento de que sean los músicos profesionales [...] los que decidan.<sup>285</sup>

En 1960 Ardévol escribió en la revista *Verde Olivo* el artículo «La música y su orientación en el presente cubano», donde marcó los objetivos para lograr el desarrollo de la música en Cuba, entre los cuales se encuentran algunas valoraciones señaladas ya en su artículo de 1948, adaptadas esta vez a las nuevas circunstancias políticas y sociales que se vivían en el país. Enfatizaba una vez más en la necesidad de proteger y divulgar la música nacional, tanto popular como culta; desarrollar una política de méritos que garantizase las oportunidades de conciertos a los compositores e intérpretes; velar por que el arte representase al pueblo, teniendo especial cuidado en la selección de los cargos directivos que garantizaran esta posición ideológica; asegurar que se editasen nuevas partituras de compositores cubanos, con el fin de que se conociese el trabajo de los creadores del país; así como desarrollar los registros de grabaciones de obras cubanas de distintas épocas y estilos.

Es interesante observar, en esta nueva proyección de la cultura, el nivel de compromiso ideológico que tenía Ardévol con la Revolución Cubana. Para ello trazó

---

<sup>284</sup> Ardévol, «Orquesta sinfónica nacional», *Música y Revolución*, 162.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 163.

una serie de criterios que debían cumplir los artistas si deseaban acceder a cargos importantes en la nueva dirección de cultura. Derogó los juicios de representatividad y calidad artística de los sujetos creadores, en función del pacto que estos debían tener con las ideas políticas que prevalecían en la sociedad cubana de esta época:

Abolir todo residuo de la tesis de neutralidad en el arte, y de aquella otra, subsidiaria de ésta, que sólo juzga al artista por su valor como tal, prescindiendo de sus condiciones humanas y del cumplimiento de sus deberes para con la patria y sus semejantes. Esa falacia conduce a cerrar los ojos ante las posturas políticas mantenidas por los artistas, entregándose a veces, a título de su reconocida capacidad profesional, posiciones importantes a individuos en los que no puede tener confianza ideológica la Revolución.<sup>286</sup>

En ese mismo año, Ardévol escribió para el Plan General de Trabajo de la Dirección General de la Música el capítulo dedicado a la política cultural que debía llevarse a cabo en el siguiente año. Retomó los debates sobre el fomento de la música nacional en sus variantes popular y culta, que para él representaban maneras distintas de representación y divulgación. Sin embargo, en casi todo el informe se deja ver su inclinación por la música académica y por la reconversión del gusto popular hacia otro más elaborado. En la música popular se debía llevar a cabo un

rescate y divulgación de las obras e intérpretes que responden a nuestras más legítimas tradiciones musicales; reorientación del pueblo respecto a las manifestaciones de nuestra música popular; evitar manifestaciones de dudoso más gusto; tratar de que el pueblo sienta de nuevo, como propias, formas de expresión popular que durante años habían quedado en un segundo plano debido a influencias extranjeras.<sup>287</sup>

Con estas medidas Ardévol buscaba sacar a la luz antiguos patrimonios musicales, a la vez que intentaba establecer un programa de formación y educación para el pueblo cubano con el objetivo de “reorientar” sus gustos estéticos en los repertorios populares:

Creemos que es falso que al pueblo no se le puedan ofrecer ciertas manifestaciones del gran arte de todos los tiempos. Nuestra experiencia en numerosos conciertos nos demuestra que, convenientemente dosificadas, nuestro pueblo reacciona bien en casos en que se trata de obras que están consideradas como difíciles.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Ardévol, «Panorámica de la música cubana actual», *Música y Revolución*, 128.

<sup>287</sup> Ardévol, «Política cultural», *Música y Revolución*, 211.

<sup>288</sup> *Ibidem*, 210.

La idea de Ardévol de intervenir en el gusto musical popular es recurrente en todos sus artículos sobre este tema. No se produjeron en él variaciones de criterios, ni de matices, en esta proyección, lo que indica su total convencimiento de que su modelo era válido para lograr mejorar el nivel de percepción artística en las masas populares.

Durante la década del setenta, Ardévol abandonó la dirección del Consejo Nacional de Cultura (CNC) y se dedicó fundamentalmente a la enseñanza de la música y a la composición. No obstante, fue solicitado desde el nuevo Ministerio de Cultura, fundado en 1976, como asesor para las enseñanzas superiores de música. En 1974, proporcionó al CNC un informe sobre la asistencia técnica a la enseñanza de la música, donde recalcó la necesidad de disponer de profesores de alta cualificación, fundamentalmente para las enseñanzas de los instrumentos –sobre todo de cuerda y además de piano, viento madera y metal–, así como para las de Composición y Dirección de Orquesta.

Ardévol planteó en este nuevo informe la necesidad de que los profesores de cuerda y piano fuesen soviéticos, herederos de la escuela rusa de interpretación, porque así se elevaría el nivel de estas especialidades en el país. Pero distinguía entre profesores y asesores técnicos soviéticos, ya que estos últimos, según su opinión, serían prescindibles para el sistema de enseñanza musical cubano. Aunque reconocía que los intercambios y las consultas con personalidades del ámbito de la cultura en la antigua URSS resultaban de gran provecho, destacaba que en las decisiones sobre política cultural estos asesores no aportaban elementos substanciales para el desarrollo de la enseñanza musical en el país. Formulaba así sus argumentos:

a) Tradiciones musicales, idiosincrasia artística y temperamento no siempre suficientemente afines al medio cubano para comprender nuestros problemas en unos meses; b) Desde los años cuarenta nuestro desarrollo musical [...] nos permite poder disponer [...] de cuadros para la dirección técnica de esta enseñanza en los tres niveles; c) La experiencia nos prueba que los aportes de esas asesorías se han limitado a aspectos organizativos y formales no determinantes, y que en lo técnico los resultados [...] han sido escasos, aparte del inevitable malestar que algunas cuestiones derivadas de la función de las asesorías han creado en el profesorado cubano.<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Ardévol, *Correspondencia...*, 245. Carta de Ardévol a Luis Pavón, presidente del CNC el 25 de septiembre de 1974.

Las políticas culturales fueron para Ardévol una forma de lucha ideológica, además de una proyección de sus ideas sobre la configuración del gusto estético en las masas populares. Esta proyección estaba enfocada principalmente a la apreciación de los estilos académicos, en especial los propios de la música contemporánea, olvidando otras influencias afines al carácter y a la idiosincrasia cubanos. Con este enfoque, dejaba a un lado los procesos individuales de la comunicación artística, donde las labores educativas y divulgativas constituían solo una parte de la construcción estética. Estas ideas relegaban el propio mensaje de la creación artística, el cual se ha señalado como determinante en la conformación del gusto y de las preferencias en el individuo. No obstante, su labor dirigida al desarrollo de organismos e instituciones nacionales que difundían el arte musical que se realizaba en el país, significó un elemento fundamental para la divulgación de la música contemporánea cubana por casi dos décadas.

Ardévol tuvo una importante presencia en el desarrollo de las políticas culturales en el campo de la educación artística en Cuba, por medio de su experiencia en la enseñanza de la música durante varias décadas. Sus conocimientos fueron requeridos para diseñar el proyecto de la Escuela Nacional de Arte (1962), que se convirtió en un sistema nacional de enseñanzas artísticas para niños y adolescentes con vocación hacia el arte en todo el país. A su vez, dicha escuela permitió abrir en 1976 el nivel superior de música, en cuya organización Ardévol detentó un papel fundamental, ya que fue el primer decano de la Facultad de Música. Sin duda alguna, todo ello contribuyó a elevar la consideración social respecto de la música en general, y de la música académica en particular, en el seno de la sociedad cubana.

El poder y la influencia que adquirió Ardévol durante esta década fue juzgado por el crítico musical Charles Friedman, quien fuera un viejo conocedor del compositor, ya que, desde 1952, lo reconocía en sus artículos como un experimentado profesor.<sup>290</sup> Ardévol no llegó a ser el eje central de su crítica, ya que ésta se relacionaba con los cambios acontecidos en las prácticas culturales a raíz del nuevo gobierno revolucionario. Sin embargo, en un artículo de Friedman para *The New York Times*, de 1960, se refirió a Ardévol como el zar de la música en Cuba, apuntando a que era él quien tomaba las decisiones sobre los programas de concierto de las orquestas, desde su

---

<sup>290</sup> Charles Friedman, «Lottery for art», *The New York Times*, 19 de octubre de 1952. Véase en el Anexo 2.3.

dirección al frente del Instituto Nacional de Cultura.<sup>291</sup>

Friedman reconocía que Ardévol había estado luchando desde el Grupo de Renovación por la divulgación de obras modernas en Cuba, pero que, en aquel momento, su poder era tan grande que si un músico o un compositor no eran de su consideración, las posibilidades de interpretar sus obras se minimizaban: «It is being said now that unless one is an Ardevolista, his chances of performing are poor».<sup>292</sup>

También en el mencionado artículo, Friedman se manifestó en contra de la cancelación por parte del gobierno cubano de las becas de música destinadas a completar estudios en Estados Unidos, para talentos nacionales, que habían venido siendo concedidas desde la época anterior al nuevo período político. Así mismo, se pronunciaba en contra del cierre de conservatorios privados de música, antes tan importantes en la dotación de infraestructuras de formación musical y a los cuales se había dado instrucciones de unificarse integrados en una sola institución: la oficial. Afirmaba, además, que varios músicos cubanos habían salido del país por los sacrificios económicos a los que se les apremiaba y en busca de mejores oportunidades profesionales fuera de la isla. Dedicó elogios a la actividad concertística en La Habana y en el resto del país, puesto que, desde el triunfo revolucionario, se había incrementado considerablemente. Además, se abrían estos espacios a todos los públicos, gracias al bajo precio de los conciertos (0,25 centavos). Pero se preocupaba por el destino de la Orquesta Filarmónica de La Habana y de sociedades privadas como Pro Arte Musical, que habían dejado de tener el peso cultural y social de antaño.

Como era de esperar, el propio Ardévol respondió a dicho artículo, en una entrevista impresa en el periódico cubano *Revolución*.<sup>293</sup> Desde allí se encargó de contestar a cada uno de los argumentos de Friedman, al tiempo que acusó una influencia imperialista sobre las ideas del periodista. En cuanto al calificativo de «zar de la música en la isla», apeló a los compositores que en esos momentos ostentaban importantes cargos en distintas direcciones de la cultura a nivel nacional en Cuba, dando a entender que las riendas de esta esfera en el país no las llevaba él en solitario. Sobre la acusación

---

<sup>291</sup> Charles Friedman, «How music fares under Castro», *The New York Times*, 11 de diciembre de 1960. Véase en el Anexo 2.7.

<sup>292</sup> *Ibidem*. Traducción mía: «Se está diciendo ahora que a menos que uno sea un ardevolista, sus posibilidades de actuar son pobres».

<sup>293</sup> José Ardévol, «Refutaciones», periódico *Revolución*, 16 de enero de 1961.

de que sólo los de su entorno cercano conseguían ciertos trabajos de música en Cuba, Ardévol se refirió a que Beethoven, Debussy y Caturla, entre otros compositores, también debían de ser ardevolistas, porque su música se escuchaba con facilidad en los conciertos. Sobre la falta de financiamiento a las becas de músicos cubanos en Estados Unidos, argumentó que el gobierno cubano se había declarado falto de divisas (concretamente, de dólares), lo cual afectaba a todos los presupuestos públicos de 1960.

El cierre de los conservatorios privados fue debido, según Ardévol, a que algunos habían visto muy reducidas sus matrículas, ya que muchos de sus alumnos pertenecían a las clases altas que se habían ido de Cuba, después del triunfo de la revolución y a que los centros de enseñanza musical que estaban siendo organizados por el gobierno — como el Conservatorio Municipal de La Habana y el Conservatorio Alejandro Caturla— servirían para elevar el nivel técnico de todos los músicos en la isla y no para centralizar la enseñanza musical. También según Ardévol, no existía éxodo de músicos, sino que algunos pocos habían decidido marcharse a Estados Unidos. Incluso, comentaba cómo ni en las mejores épocas de la Orquesta Filarmónica los instrumentistas recibían salarios tan buenos, los cuales, además, estaban avalados por contratos fijos en distintas agrupaciones musicales. Ardévol expuso cómo la Orquesta Filarmónica se había convertido en la Orquesta Sinfónica Nacional y cómo, además de la creación de otras nuevas agrupaciones en las provincias, funcionaba la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional.

Adrede —porque no cabe pensar que la estupidez pueda llegar tan lejos, por muy generosamente que la concedamos—se ignora la esforzada labor de la Orquesta Sinfónica y la Orquesta de Cámara que tuvo efecto en la CMZ durante el primer año de la Revolución, la de la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional, que significó un importante paso de avance, y finalmente la creación, a plena estabilidad y perfectamente dotadas, de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta de Cámara Nacional. Se quiere dar entender que aún no se ha podido organizar ni una orquesta, y que todo lo que se hace es intentar revivir el pasado.<sup>294</sup>

Estas respuestas de Ardévol representaron la confrontación dialéctica más importante de las vividas en público, durante este período, entre un compositor de Cuba y un medio informativo extranjero de tanto alcance como el *The New York Times*. Esta polémica sirvió para afianzar las posturas ideológicas de Ardévol y para dar a conocer

---

<sup>294</sup> Ardévol, «Refutaciones», *Música y Revolución*, 187-188.

el trabajo que sobre la enseñanza, la interpretación y la divulgación de la música se estaban haciendo en Cuba.

El año 1960 marcó el inicio de una nueva etapa de trabajo, en el orden de la dirección de instituciones y proyectos culturales. En esos momentos accedió a ocupar las responsabilidades de Director de Teatro y Danza y, poco después, de Director General de Música a nivel nacional. En este último cargo se mantuvo hasta 1961, cuando, al ser creado el Consejo Nacional de Cultura, fue nombrado Director Nacional de Música. Por esta época trabajó incansablemente en la organización de estas tres manifestaciones artísticas (teatro, música y danza) en todo el territorio nacional, dirigiendo festivales y representaciones diversas y atendiendo a las distintas personalidades extranjeras que visitaban Cuba. Junto a María Antonieta Henríquez<sup>295</sup>, trabajó en la construcción del Consejo Nacional de Cultura, donde muchas de las experiencias de esos años se tradujeron posteriormente en el actual Ministerio de Cultura de Cuba.

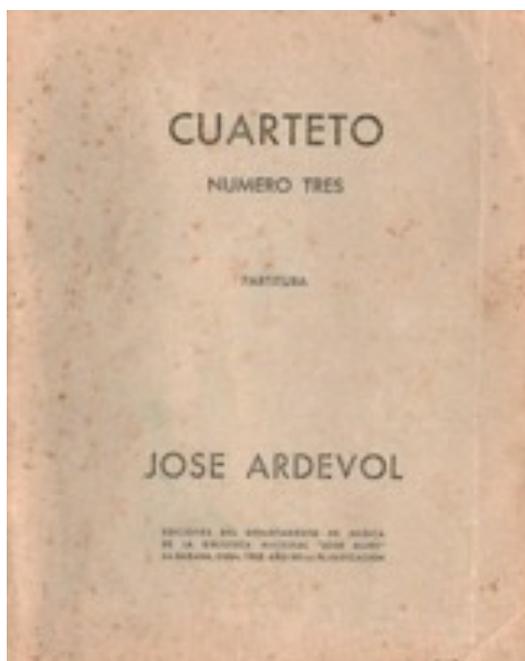
En ese mismo año 1961, se creó la sección de música en la radioemisora CMZ Revolucionaria del Ministerio de Educación y Ardévol fue designado miembro de su directiva. Esta sección fue importante en cuanto a la divulgación de obras cubanas, así como por el conocimiento que brindaba sobre temas de música en general. Además, Ardévol se implicó con diferentes medios de comunicación. Atendió en la cadena radiofónica el espacio *Crítica y comentarios*, donde emitía juicios valorativos sobre diferentes acontecimientos artísticos que sucedían por esos días en La Habana. En la década de los años sesenta comenzó a trabajar como redactor de los periódicos *Revolución* y *La calle*, para los cuales realizó, con una periodicidad casi siempre constante de una o dos veces por semana, críticas especializadas sobre las últimas representaciones artísticas en la capital.

Su labor como pedagogo tampoco cesó. Sus clases en el Conservatorio Municipal, nombrado desde los primeros años revolucionarios Conservatorio Amadeo Roldán, continuaron, aunque en menor cuantía que en décadas anteriores. Impartió cursos de composición y clases de diferentes asignaturas teóricas. En 1960 obtuvo el Primer

---

<sup>295</sup> María Antonieta Henríquez (1927-2007) fue una pianista y pedagoga cubana. En las décadas del sesenta y setenta fue quien organizó y colaboró en la creación de los programas de educación musical infantil y de expresión corporal, para los círculos infantiles y las Escuelas de Formación de Educadoras en Cuba. En 1971, fundó del Museo Nacional de la Música, del que fue su primera directora.

Premio del Concurso Amadeo Roldán convocado por la Biblioteca Nacional José Martí, con su *Cuarteto n.º 3*, compuesto en 1958, y la primera mención honorífica por su *Quinteto para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot*, escrito en 1957.



**Figura 1. 34:** Portada de la edición impresa del *Cuarteto n.º 3* (1958)

Las actividades que se sucedieron durante estos años en la cultura cubana contaron con la presencia de Ardévol en las diferentes directivas que se iban constituyendo, una constante a la que no fue ajena la Orquesta Sinfónica Nacional. A partir de sus vínculos con embajadas artísticas de distintos países y por su labor como compositor durante varias décadas, Ardévol fue seleccionado para que representara a Cuba en el Comité Nacional de Música Cubana ante la UNESCO, en 1960. Cuando se creó, en esta misma época, el Instituto Cubano de Derechos Musicales, también fue nombrado miembro ejecutivo y representante del Ministerio de Educación. Intervino, además, en múltiples actividades de carácter nacional que se celebraban por primera vez en Cuba después del triunfo de la revolución. Participó en el Primer Festival de Música Cubana (1961), así como en el Primer Congreso Nacional de Cultura (1971), donde expuso la ponencia titulada «El compositor y la Revolución», reflejo de su pensamiento cultural e ideológico a partir de los cambios acontecidos en el país.

Aunque Ardévol mantuvo un discurso público sin críticas abiertas a los planteamientos y a las medidas para el desarrollo de la cultura elaboradas por los distintos comités en los que trabajaba, en una carta privada a Argeliers León describió la

situación que le hizo dimitir de sus cargos en el Consejo Nacional de Cultura (CNC), órgano antecesor al actual Ministerio de Cultura. Era el año 1965 y Ardévol le comentaba a León que, tras el cambio de ejecutivo en el CNC y en la Dirección de Música con su nuevo presidente, esta directiva no tenía criterios sólidos sobre el trabajo que se debía llevar a cabo en los asuntos relacionados con la música. Ardévol discrepaba sobre la abolición de ciertos comités donde se trabajaba de forma colectiva; sobre su cese en la Comisión por la Reforma de la Enseñanza Musical, o sobre la demora en la discusión de asuntos importantes de orden técnico y operativo.

Ardévol comentaba a León que, a la pregunta de si deseaba continuar solo con su labor como compositor, él había aceptado al momento, porque sentía que su arte se había resentido por sus ocupaciones gestoras:

Finalmente [...] con el mayor respeto personal y reconocimiento a mi labor en nombre del gobierno, que se había decidido que creadores de mi nivel no siguieran desempeñando determinados cargos, porque limitaban la labor del ejecutivo y a este se le hacía difícil discutir a tan alto nivel técnico-artístico.<sup>296</sup>

En enero de 1965 terminó con sus responsabilidades como Director Nacional de Música, lo cual le permitió recuperar su espacio como pedagogo y compositor, aunque sin que ello significase una renuncia definitiva a su desempeño rector.<sup>297</sup> Se integró nuevamente a la enseñanza en el Conservatorio Amadeo Roldán, en las especialidades de composición, orquestación y morfología (formas musicales) y, desde allí, apadrinó a nuevas generaciones de compositores cubanos, entre los que cabe señalar como discípulos suyos, en distintos momentos, a Juan Blanco (1919-2008), Nilo Rodríguez (1921-1997), Carlos Fariñas (1934-2022), Roberto Valera (1938), Jorge Garcíaporrua (1938), Magaly Ruiz (1941), Guido López Gavilán (1944), Frank Fernández (1944), Gonzalo Romeu (1945), Juan Márquez (1945), Efraín Amador (1947), Sergio Vitier

---

<sup>296</sup> Ardévol, *Correspondencia cruzada*, 239.

<sup>297</sup> Durante 1971 ocupó la presidencia de la Sección de Música de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y en 1972 fue ratificado en el cargo de responsable técnico, a nivel nacional, de la enseñanza de la música. En 1977 fue seleccionado como miembro de la Comisión Nacional de Música, creada por Armando Hart (ministro de Cultura de Cuba durante el período de 1976 a 1997), y colaboró en la dirección de proyectos de Educación Superior de Música y en la divulgación de repertorio de conciertos, entre otras responsabilidades. Laboró como asesor de música del Ministerio de Cultura a partir del año 1976 y no por muchos años, ya que a partir de 1979 se dedicó a ordenar su música.

(1948), Jorge López Marín (1949) y Juan Piñera (1949).<sup>298</sup>

En 1966 se publicó una serie de artículos, elaborados por Ardévol entre 1932 y 1964, recopilada en el libro *Música y Revolución*, con el objetivo de ofrecer sus conocimientos de músico intelectual a las nuevas generaciones de estudiantes y profesionales de la música que surgían bajo circunstancias sociales diferentes a las de décadas anteriores. El propio Ardévol, en su introducción al libro, exponía los objetivos:

Para el presente libro sólo he escogido los escritos que de un modo u otro reflejan la Revolución que desde muy atrás queríamos en lo musical, por aspirar a reivindicar valores y aspectos nuestros, por aportar algún esclarecimiento a determinados hechos, por tratar de contribuir en la etapa actual al fortalecimiento de nuestra música en la Revolución.<sup>299</sup>

En 1969 se editó el volumen *Introducción a Cuba: la música*, encomendado a Ardévol por especial interés de la Dirección Nacional de Educación, que lo incluyó en una colección de libros que agrupaba el conocimiento general sobre Cuba, indicada para diferentes programas de grado<sup>300</sup> (existieron cuadernos sobre historia, geografía, o literatura, entre otras materias entre las cuales también se había incluido la música). En este libro Ardévol ordenó y sacó a la luz parte del acontecer musical en la isla desde el siglo XVI hasta el siglo XX, haciendo énfasis en los últimos cincuenta años de vida cultural. De la etapa acontecida a partir del triunfo revolucionario en 1959, el autor difundió cuáles fueron los organismos y sociedades de conciertos creados hasta el momento de publicación del libro, así como los intérpretes cubanos y extranjeros que, a su juicio, fueron los más destacados durante esos años.

---

<sup>298</sup> El listado completo de alumnos de José Ardévol se encuentra en Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 207.

<sup>299</sup> Ardévol, *Música y Revolución*, 10.

<sup>300</sup> José Ardévol, *Introducción a Cuba: la música* (La Habana: Instituto del Libro, 1969).



Figura 1.35: Portadas de los libros *Música y Revolución* (1966) e *Introducción a Cuba: la música* (1969) de José Ardévol

### 1.5.1. Actividad compositiva

La quinta etapa compositiva de Ardévol está marcada por dos fases que el mismo compositor define en el documento *Sobre mi música*:

De mi mucha música nacida después del triunfo de la Revolución, puedo decir que la considero dividida en dos etapas: una, hasta el *Noneto* (1966); la otra, desde esta partitura. A partir de ésta, sin dejar de trabajar con elementos estilísticos cubanos, el modo de hacer viene a ser una síntesis muy personal de las principales técnicas contemporáneas, con la única excepción de las electro-acústicas, las cuales realmente me interesan, pero que hasta el presente no he necesitado practicar. Como músicas significativas de la primera de esas etapas, puedo mencionar los *Cantos de la Revolución*, para coro y la cantata *La Victoria de Playa Girón*. De la segunda, varias cantatas grandes y de cámara, como *Che Comandante*, *Chile: Compañero Presidente*, *Nosotros, los sobrevivientes*, *Las Satrapías*; dos movimientos sinfónicos, *Ninfa*, para dos pianos, dos obras piano y orquesta, *Concerto* y *Caturliana*, *Diritambo* para flauta y pequeño conjunto, *Música para guitarra y pequeña orquesta*, *Tres piezas para orquesta* y bastante música de cámara.<sup>301</sup>

<sup>301</sup> Ardévol, *Sobre mi música* (José Ardévol), véase en el Anexo 1.1.

Primera parte (1958-1966):

<b>Conjunto instrumental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958)</li> <li>- <i>Fantasía</i> (1964), para oboe, clarinete y fagot</li> <li>- <i>Música para dos guitarras</i> (1965)</li> <li>- <i>Tres Piezas Breves</i> (1965), para violín y piano</li> </ul>
<b>Obras vocales</b> * (incluye obras para voz y piano, coros <i>a capella</i> y obras para voces solistas, coros y orquesta)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La Victoria de Playa Girón</i> (1962), cantata para voces solistas, coro mixto y orquesta</li> <li>- <i>Gracias, mi Patria</i> (1962), para soprano y piano</li> <li>- <i>Cantos de la Revolución</i> (1962), para coro mixto</li> <li>- <i>Al pie desde su niño</i> (1966), para coro infantil o mixto, piano y percusión</li> <li>- <i>Ronda para los niños desconsolados de Occidente</i> (1966), para coro mixto y conjunto instrumental</li> <li>- <i>Muchas lunas pasaron. Homenaje al heroico pueblo de Viet Nam</i> (1966), para coro mixto</li> <li>- <i>Por Viet Nam</i> (1966), para coro mixto</li> </ul>

Segunda parte (1966-1978)

<b>Instrumento solo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Capriccio para clarinete solo</i> (1973)</li> </ul>
<b>Conjunto instrumental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Noneto</i> (1966), para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, violín, viola, violonchelo, contrabajo</li> <li>- <i>Música para guitarra y pequeña orquesta</i> (1967)</li> <li>- <i>Ninfa</i> (1968), para dos pianos</li> <li>- <i>Ditirambo</i> (1969), para flauta y conjunto instrumental</li> <li>- <i>Música para pequeña orquesta de cuerdas</i> (1974). Versión libre del Adagio del <i>Cuarteto n.º 3</i> (1958)</li> <li>- <i>Variaciones con soneras</i> (1976), para piano y oboe</li> <li>- <i>Música a seis</i> (1976), para conjunto instrumental</li> <li>- <i>Tensiones</i> (1978), para flauta y piano</li> <li>- <i>Siete Piezas para trío</i> (1978), para piano, violín y violonchelo</li> </ul>
<b>Obras vocales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Cultivo una rosa blanca</i> (1967), para coro femenino</li> <li>- <i>Che, Comandante</i> (1968), cantata para voces solistas, coro mixto y orquesta</li> <li>- <i>Hasta su sol sangrando. Cantata de Cámara n.º 1</i> (1973), para soprano y conjunto instrumental</li> <li>- <i>Chile: compañero Presidente</i> (1974), cantata para voces solistas, recitador, coro mixto y orquesta</li> <li>- <i>Las Satrapías. Cantata de Cámara n.º 2</i> (1975), para solistas, coro mixto y conjunto instrumental</li> <li>- <i>Proverbios y Cantares</i> (1977), siete canciones para barítono y piano</li> <li>- <i>Nosotros, los sobrevivientes. Cantata de Cámara n.º 3</i> (1977), para soprano, mezzosoprano, barítono, coro mixto y orquesta</li> </ul>
<b>Obras sinfónicas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Movimiento sinfónico n.º 1</i> (1967). Versión orquestal de la</li> </ul>

	cantata <i>La Victoria de Playa Girón</i> (1962) - <i>Movimiento Sinfónico n.º 2</i> (1969) - <i>Caturliana</i> (1976), para piano y orquesta
--	---

**Figura 1.36:** Tabla de obras de José Ardévol de su quinta etapa compositiva, dividida en dos fases

Es cierto que esta última etapa de Ardévol estuvo marcada por la creación de las grandes cantatas y movimiento sinfónicos, aunque también incursionó en la música de cámara. En 1961 se produjo el ataque militar a Playa Girón, en Bahía de Cochinos, que incitó a que los intelectuales cubanos desarrollaran, en un taller de creación, en el marco de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, diferentes tipos de obras artísticas alegóricas de los procesos revolucionarios en que estaban inmersos. Allí los compositores escribieron obras de contenido patriótico de acuerdo con las circunstancias históricas que se estaban viviendo. Entre las actuaciones que protagonizaba el pueblo cubano en la edificación de esa nueva sociedad, la participación de muchos artistas e intelectuales se reflejaba a través de la creación de obras de contenido político. Fue así como Ardévol, durante los años sesenta y setenta, creó una serie de cantatas que exploraban las posibilidades que ofrecía dicho género, mediante el uso de textos alegóricos alusivos a las batallas épicas e ideológicas que acontecieron durante aquellos años.<sup>302</sup> La dramaturgia musical perseguía enfatizar el contenido del texto y acentuar el heroísmo de los personajes que protagonizaban esas luchas. El pueblo era un personaje imprescindible en estas narraciones, por lo que cobró un relieve inusitado la música escrita para grandes masas corales, tratadas como expresión del sentir del pueblo.

Ejemplos de esta nueva expresión musical en la música contemporánea cubana fueron las cantatas *La Victoria de Playa Girón* (1962),<sup>303</sup> con textos de Fayad Jamis, y *Che, Comandante*<sup>304</sup> (1968), con textos de Nicolás Guillén. Posteriormente, y debido a los acontecimientos sucedidos en Chile con el derrocamiento del Gobierno Popular de

<sup>302</sup> Algunas de esas batallas fueron la Invasión a Playa Girón (15-19 de abril de 1961) y la Crisis de los misiles (octubre de 1962).

<sup>303</sup> Inspirada por los acontecimientos ocurridos con la Invasión a Playa Girón (Cuba), entre los días 15 al 19 de abril de 1961.

<sup>304</sup> Basada en la figura del Che Guevara (1928-1967), quien fue asesinado en Bolivia el 9 de octubre de 1967.

Salvador Allende, en 1973, escribió *Chile: compañero Presidente* (1974),<sup>305</sup> con textos de Nicolás Guillén, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y el propio Salvador Allende.

Estas cantatas, de gran complejidad interpretativa por contener una masa coral abundante en cantores (con 130 voces), solistas y orquesta sinfónica, estaban escritas para una plantilla ampliada con la incorporación de instrumentos de percusión. Como su ejecución ofrecía las complejidades descritas, Ardévol decidió derivar de esas cantatas movimientos sinfónicos de concierto donde el número de ejecutantes se reducía y las partes puntualmente se simplificaban. De este modo, concluyó en 1967 el *Movimiento Sinfónico n.º 1*, basado en la cantata *La Victoria de Playa Girón* (1962), y en 1969 el *Movimiento sinfónico n.º 2*, basado en la cantata *Che, Comandante*, de 1968.

Гонсалесу Мантичи  
a González Mantici

Симфоническое движение №2 *Movimiento sinfónico* №2  
(1969) X. Ардевол  
J. Ardévol

ОРCHESTRA

2 Piccoli (I=Flauto IV, II=Flauto III)  
2 Flauti  
3 Oboi (III=Corno inglese)  
2 Clarinetti piccoli (Es)  
2 Clarinetti (B)  
Clarinetto basso (B)  
2 Fagotti  
Contrafagotto (=Fagotto III)

6 Corni (F/ + B)  
6 Trombe (B)  
4 Tromboni  
2 Tube: I — contrabbasso (B o C),  
II — contrabbasso profondo (F/ + B)

4 Timpani  
Batteria (7 esecutori):  
I. 4 Tom-toms (soprano, alto, tenore, basso), Tamburo militare  
II. Tambadora, Cassa  
III. 2 Bonghi, Guiro, Piatto sospeso mediano  
IV. 3 Piatto sospesi (piccolo, mediano, grande)  
V. Triangolo mediano, Claves, Guiro, Gong mediano, Frusta  
VI. 2 Maracas (piccolo e grande), Piatto sospeso grande, Tam-tam grande  
VII. Legno, Piatto sospeso piccolo, 2 Piatto (ordinarii) grandi, 2 Gonghi (piccolo e grande)

Campanelli  
2 Siforimbi  
Vibrafono (2 esecutori)  
2 Chitarre spagnole elettriche  
2 Piani  
Organo

Violini I (16—20)  
Violini II (14—18)  
Violenze (12—14)  
Violoncelli (10—12)  
Contrabbassi (10—12)

En la partitura, todos los instrumentos se han escrito en Do y a la altura real a que deben sonar, esto último, con las únicas excepciones de los Flautinos y el Campanelli (escritos octava baja) y el Contrafagote, las Guitarras y los Contrabajos (escritos octava alta).

В партитуре все инструменты написаны в строе «До», как они и должны звучать (Фисольда и Сифоримби написаны октавой ниже, а Contrafagotto, Chitarre и Contrabbassi — октавой выше реального звучания). Партия транслюминации инструментов следует писать в строках, указанных в листке оркестра.

© Издательство «Советский композитор», 1975 г.

Обработка материалов кантаты «Че команданте»  
гравирована с материалов кантаты «Че команданте»  
с 3272к

Figura 1.37: Extracto del inicio de *Movimiento Sinfónico n.º 2* (1969), para orquesta

Sobre esta vertiente escribió entre 1973 y 1977 tres cantatas de cámara para voces solistas, coros pequeños y conjunto instrumental. Ejemplo de ellas es la cantata de cámara n.º 1, de 1973, para sopranos y conjunto instrumental (piano, guitarra, xilófono,

<sup>305</sup> A partir de los acontecimientos ocurridos en Chile con el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 al gobierno presidido por Salvador Allende (1908-1973) y su posterior muerte.

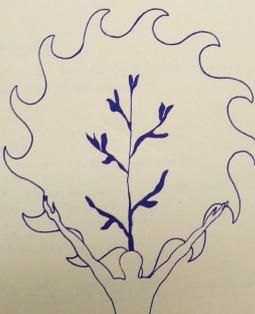
vibráfono y tres percusionistas para tocar 4 tom-toms, bombo pequeño, 3 platillos, gong, 3 bongós, claves y güiro), titulada *Hasta su sol sangrando*, basada en textos del poeta y narrador cubano Cintio Vitier (1921-2009).

**HASTA SU SOL SANGRANDO**

Cantata de cámara no.1

para soprano y pequeño  
conjunto instrumental

J. ARDÉVOL  
(1973)



I: <i>De nuestros huesos</i>	1:55
II: <i>En un sitio poderoso</i>	6:35
III: <i>Compromiso</i>	2:00
IV: <i>Hasta su sol sangrando</i> (No me pidas)	5:45

Duración total: 16:15 - 16:45

Textos de Cintio Vitier  
Música de José Ardévol

Conjunto instrumental  
piano (de gran cola, con la tapa completamente levantada)  
guitarra española (con amplificación)  
saxofón  
vibráfono  
3 percusionistas:  
I para 4 tom-toms (4 alturas distintas)  
como pequeño (1 y 2)  
II para 3 platillos suspendidos (pequeño, mediano y grande)  
como uno tom-tom  
III para 2 bomboes (una pareja)  
claves  
güiro (sistema giratorio)

*Hasta su sol sangrando*, Cantata de cámara n.º 1, 1973

**Figura 1.38:** Páginas iniciales, con el título general, los títulos de las piezas y la plantilla instrumental de *Hasta su sol sangrando*, Cantata de cámara n.º 1 (1973)

Ardévol compuso también música para coros mixtos y música para voz y piano, con temáticas similares a las cantatas, apuntando a los procesos políticos que se vivieron en Cuba durante la década del sesenta del pasado siglo. Ejemplo de ello son los nueve *Cantos de la Revolución* (1962), para coro mixto, con textos de los poetas cubanos Nicolás Guillén, Fayad Jamis (1930-1988), Roberto Fernández Retamar (1930-2019) y Luis Suardíaz (1936-2005)<sup>306</sup> y la obra *Gracias, mi Patria* (1962), para soprano y piano, con texto de Roberto Fernández Retamar.

a Nicolás Guillén

I. *La Sangre Numerosa*  
(texto de Nicolás Guillén)

J. Ardévol.

♩ = 52

*cresc.*

S. Cuan-do con san-gres-cri-be, es-cri-be Fi-del,

A. Cuan-do con san-gres-cri-be, es-cri-be Fi-del,

T. Cuan-do con san-gres-cri-be, es-cri-be Fi-del,

B. Cuan-do con san-gres-cri-be, es-cri-be Fi-del,

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

es-te sol-da-do que por la Pa-tria mue-te,  
es-te sol-da-do que por la Pa-tria mue-te,  
es-te sol-da-do que por la Pa-tria mue-te,  
es-te sol-da-do que por la Pa-tria mue-te,

Figura 1.39: Extracto de *Cantos de la Revolución* (1962), para coro mixto

<sup>306</sup> Estos poetas y escritores cubanos tenían una relación directa con Ardévol desde las actividades en la Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo», y además mantenían vínculos a través de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, creada en ese año de 1961.

Música - José Ardévol  
 Texto - R.F. Retamar  
 ♩ = 60

## " GRACIAS, MI PATRIA "

pa - tria, por - que pue - do vi - ver la vi - da de Mar -  
 -ti, vi - vir la vi - da de Ma - ce - o, La vi - da  
 que so - ñe por tí, poco pasante

**Figura 1.40:** Extracto de *Gracias, mi Patria* (1962), para soprano y piano

Asimismo, su labor como compositor continuó vinculándose a nuevas exploraciones sonoras. Desde los primeros años de la década de los años sesenta, los compositores cubanos habían iniciado un periodo de renovación de sus lenguajes y recursos expresivos. Entre estos jóvenes compositores se hallaban Carlos Fariñas (1934-2002), Roberto Valera (1938), Leo Brouwer (1939) que habían incursionado en los métodos y técnicas de composición de la vanguardia europea de los sesenta a través del conocimiento de la música textural de Ligeti, Penderecki, o Xenakis, entre otros autores. De esta experiencia se asimilaron importantes tendencias europeas, incorporando técnicas de composición postseriales y la utilización de medios electrónicos. La renovación del timbre y la explotación de sus posibilidades expresivas,

ya fuese por la propia acústica del sonido como por la combinación de nuevos sonidos, fue el elemento de mayor transformación en las obras de los jóvenes compositores. A ello se añadió una concepción estructural abierta y atomizada, apoyada en fuertes contrastes dinámicos, rítmicos y sonoros. Ardévol incorporó a su modo de hacer este tipo de lenguaje. Entre las obras que marcarían el inicio de una nueva etapa creativa están *Música para guitarra y pequeña orquesta*, de 1967, y *Noneto*, de 1966.

**Figura 1.41:** Extracto del inicio de la partitura *Noneto* (1966), para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, violín, viola, violonchelo y contrabajo

También se encuentra la obra para clarinete solo *Capricho* (1973), donde, a través de tres movimientos («Tensiones contrastantes», «Tocata en rondó» y «Variaciones en espiral»), Ardévol busca explorar las posibilidades tímbricas del instrumento, a la vez que intenta fusionar nuevos planteamientos estructurales (como los principios de contraste o la organización en espiral) con formas históricas, como el rondó y las variaciones.

**CAPRICHIO  
I  
TENSIONES CONTRASTANTES**

José Ardevol

*J = 76*

© 1973 Editora Musical de Cuba. 22.005

**II  
TOCCATA EN RONDO**

*J = 92*

22.005 3

**Figura 1. 42:** Extracto de las páginas iniciales del primer y segundo movimiento de *Capricho* (1973), para clarinete, de José Ardevól

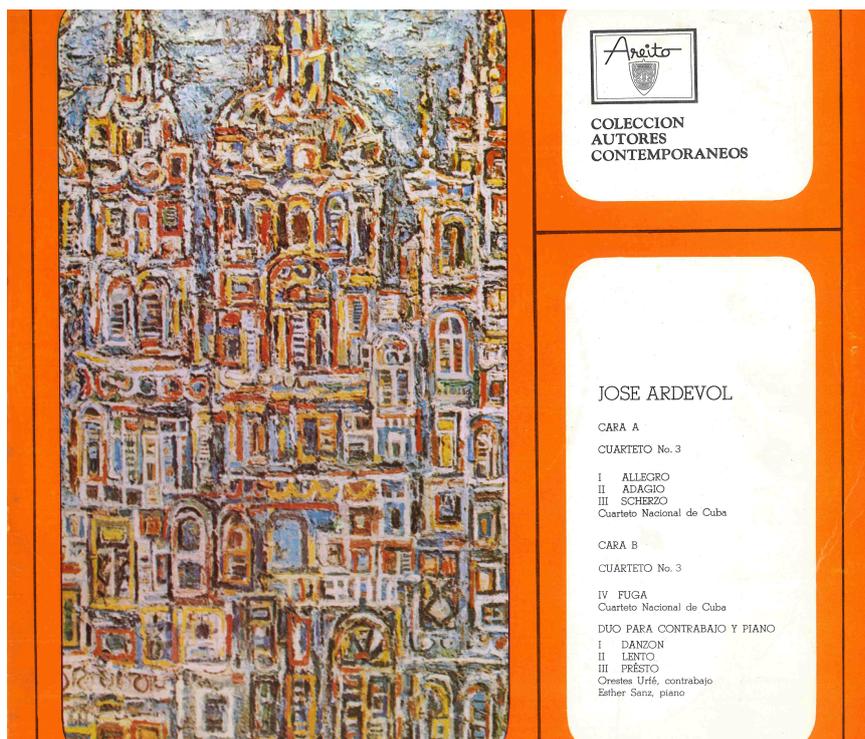


**Figura 1.43:** Extracto de la página inicial del tercer movimiento de *Capricho* (1973), para clarinete, de José Ardévol

### 1.5.2. Última década

La década del setenta se caracterizó por el interés de varios intérpretes cubanos en divulgar la obra de Ardévol. En 1978, jóvenes interesados en su producción se encargaron de tocar su música, compuesta durante las décadas anteriores, como fue el caso del director de orquesta Gonzalo Romeu y de la pianista Ninowska González Brito, quienes ofrecieron en concierto sus *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* de 1936, así como su *Concerto de piano, viento y percusión*, de 1944, llevada posteriormente a grabación discográfica<sup>307</sup>. El Trío José White, bajo la dirección del profesor Radosvet Boyadjiev, estrenó *Siete piezas para trío* (1978), escrita por el compositor para esta agrupación.

<sup>307</sup> LD 3713 José Ardévol. *Concerto de piano, viento y percusión*. Intérpretes: Ninowska Fernández Brito (pno), sección de cuerdas de OSNC y Conjunto Instrumental «Nuestro Tiempo». Dir. Gonzalo Romeu. 1978.



**Figura 1.44:** Portada del LP *José Ardevol* (1964), con la grabación de sus obras *Cuarteto n.º 3* (1953) y *Dúo para contrabajo y piano* (1949), en la interpretación del Cuarteto Nacional de Cuba y Orestes Urfé (contrabajo) y Esther Sanz (piano).

A medida que transcurrieron los primeros períodos de la revolución, su trabajo como dirigente se encaminó hacia la dirección de centros especializados en la música y hacia la gestión de organismos nacionales del mundo cultural. Ello fue en detrimento de su creación musical individual. En 1975 se creó el Instituto Superior de Arte de Cuba y Ardevol fue llamado nuevamente a ocupar la responsabilidad de Decano de la Facultad de Música, que detentó sólo durante dos cursos académicos, porque le requería un tiempo excesivo y, quizás, sentía que debía dedicar su tiempo vital a su obra compositiva.<sup>308</sup> De hecho, a partir de 1978 se propuso ordenar toda su música, en una labor a la que se dedicó hasta sus últimos momentos.

<sup>308</sup> Según se conoce a través de testimonios de alumnos de Ardevol, como el de la musicóloga Victoria Eli, sus últimos dos años los dedicó a la revisión de su obra.



**Figura 1.45.** Una de las últimas fotos de José Ardévol, a la izquierda, junto al compositor Harold Gramatges y el escritor Alejo Carpentier, cerca del final de la década de los años setenta del pasado siglo

José Ardévol falleció el 9 de enero de 1981,<sup>309</sup> tras dedicar sus últimos años fundamentalmente a revisar toda su música, lo que ha posibilitado una mejor conservación de los documentos en su legado y ha facilitado su inventario en la actualidad, así como la recopilación de algunos datos de estrenos y de ejecución de obras de su archivo personal.

Su obra musical está enmarcada en la historia de la música del siglo XX en Cuba. Ardévol sostuvo a lo largo de su vida un compromiso con el desarrollo de la música de concierto en Cuba y, en particular, con la trayectoria contemporánea que iniciaron Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

---

<sup>309</sup> Falleció en La Habana y el periódico *El País*, de España, publicó un obituario el día 14 de enero de 1981. Véase en el Anexo 2.9.

## **2. Inventario razonado de obras musicales de José Ardévol**



El capital simbólico que se manifiesta en la vida de José Ardévol ayuda a comprender los espacios públicos e ideológicos en los que se desarrolló el compositor durante casi cincuenta años, mientras que el estudio de su obra musical brinda el conocimiento de los elementos que integran su espacio creativo. Es por ello que este capítulo aborda, a través del ordenamiento de toda la información extraída de distintas fuentes (sonoras, manuscritos y ediciones de partituras), el inventario de sus obras musicales, cuyo objetivo es dar a conocer las características de su creación artística conforme a los distintos elementos que la configuran.

En este capítulo, primeramente, se abordarán los criterios de confección del inventario, así como un estudio de conjunto donde se analizarán, desde una visión general, las distintas agrupaciones instrumentales que comprenden la obra musical de José Ardévol. Posteriormente, se presenta el inventario razonado de obras propiamente dicho y, por último, se aportan otros datos relacionados con la obra musical del compositor (listado cronológico y selección de publicaciones de Ardévol) que enriquecen la comprensión de su música.

## **2.1.- Confección del inventario razonado de la obra musical**

El inventario razonado de obras musicales de José Ardévol Gimbernát ha sido elaborado partiendo de la revisión de las más de cien composiciones musicales resguardadas en el Museo Nacional de la Música de Cuba, en La Habana, y de un trabajo de exploración en diversas fuentes bibliográficas, discográficas, editoriales y de internet para la investigación.

En la preparación del presente inventario se han tenido en cuenta las características de la obra del compositor, en la cual existe un amplio abanico de formatos instrumentales que abarcan los solistas, conjuntos instrumentales, vocales y vocales-instrumentales, el sinfónico y el sinfónico-coral.

La música sinfónica del autor es diversa en cuanto al uso de instrumentos autóctonos cubanos y del Caribe, tales como los güiros, los cencerros, las maracas, los claves, las tumbadoras, o los bongós, los cuales, por lo general, no son descritos en los registros de obras de compositores. En este inventario se ha optado por documentar

dichos instrumentos, para así tener una mayor comprensión del uso tímbrico que manejó Ardévol en sus obras. Ello ha llevado en algunos casos, y por el poco uso de estas abreviaturas en catálogos de obras musicales, a crear una propia reducción del nombre del instrumento cuando no existe sigla para los mismos, tal como consta en el listado de abreviaturas incluido en el comienzo de este volumen.

Los conjuntos instrumentales presentan una notable variedad tímbrica, puesto que contienen formatos diversos, para dúos, tríos y cuartetos, con el piano como instrumento acompañante de violín, viola, violonchelo y oboe, además de la plantilla completa del cuarteto de cuerdas. Pero también se encuentran algunas obras donde los conjuntos instrumentales se recrean en timbres muy diversos, como *Eros* (1927), para violín, piano y percusionistas, así como *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), para 37 percusionistas, fricción y silbido, por citar algunos títulos. Por ello, se ha preferido reunir todas estas creaciones bajo el epígrafe de obras para conjunto instrumental, partiendo de agrupamientos numerales, desde dos instrumentos a seis, para concluir en conjuntos de mayor número de efectivos.

La obra de José Ardévol gozó de una amplia divulgación en América Latina y Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. En Latinoamérica son varias las editoriales que contribuyeron a su difusión, entre ellas el Instituto Interamericano de Musicología, de Montevideo (Uruguay), y Ricordi Americana, de Buenos Aires (Argentina), hoy reconvertida en Melos Ediciones Musicales. También existen ediciones de sus partituras en la *Revista de Estudios Musicales* de Mendoza (Argentina). Desde los Estados Unidos, fue Southern Music Publishing (en la actualidad Peer Music) la que publicó una mayor cantidad de partituras en sus filiales de Nueva York y Hamburgo. Existen, además, partituras puntuales editadas por Pan American Union, de Washington DC, y otras compañías, como Elkan-Vogel (actualmente Theodore Presser Company). En Europa, la obra de Ardévol ha contado con Editions Maurice Sénart, de París (Francia), Editio Musica, de Budapest (Hungría), y Kompozitor Zovietiko (de la antigua Unión Soviética). En Cuba, su música ha sido editada en varias ocasiones por la Editorial Musical de Cuba, así como por las Ediciones Musicales de la Biblioteca Nacional de Cuba y la Editorial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

En vida del compositor sus obras fueron solicitadas para ser ejecutadas por varios músicos e instrumentistas cubanos y extranjeros, entre quienes se hallan Joaquín Nin-

Culmell (1908-2004), John Cage (1912-1992), o Adolfo Adnopoulos (1917-1992), entre otros músicos, lo que infiere el reconocimiento a su labor que le dispensaron los propios colegas de profesión,<sup>309</sup> artistas a quienes muchas de sus partituras están dedicadas. También durante los años sesenta y setenta del pasado siglo, los jóvenes músicos cubanos estrenaron y ejecutaron su música dentro y fuera de Cuba. Todos estos datos están recogidos en el inventario, en aquellas obras sobre las que se ha encontrado dicha información. Estas informaciones incrementan el valor artístico de la producción musical de Ardévol, por el aporte que otorga el estreno y grabación de sus obras en manos de encumbrados intérpretes.

Cabe destacar la información obtenida del «Catálogo de Difusión» (2011) elaborado por Ailer Pérez,<sup>310</sup> donde aparecen recogidas las grabaciones y retransmisiones radiofónicas en Cuba de la mayoría de los compositores de música contemporánea de la isla. Este catálogo recoge datos que abarcan desde el año 1961 hasta 1998. De él se han obtenido informaciones sobre interpretaciones en concierto y grabaciones en estudio de la obra de Ardévol en Cuba, durante los años que comprenden desde 1961 a 1989.

Varios intérpretes han honrado con su talento la música de este compositor y algunos de ellos, como el maestro Manuel Barrueco, reconocido y prestigioso guitarrista cubano que tiene registrada la *Sonata para guitarra* (1948), han dejado excelentes interpretaciones de su música en registros discográficos. La música de Ardévol, que comenzó grabándose en discos de larga duración (LP), se encuentra en la actualidad en discos compactos de soporte físico, a veces accesibles también en formato digital por *streaming*. Cabe destacar el álbum *José Ardévol* (solo en formato digital) realizado por la casa discográfica cubana Colibrí en el año 2010, con obras de cámara y piano del compositor. Este álbum es la grabación más reciente con música de Ardévol y fue realizado por jóvenes intérpretes cubanas, bajo la dirección artística de la pianista Elvira Santiago. La música de Ardévol también se encuentra a la venta en diferentes tiendas

---

<sup>309</sup> Es de destacar la carta fechada el 26 de octubre de 1942 donde el compositor norteamericano John Cage le pregunta si desea componer una obra de percusión para estrenarla durante un concierto que preparaba el propio Cage en esos momentos en el Museo de Arte Moderno de New York. Ardévol, *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, selección y prólogo de Clara Díaz (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004), 72-73.

<sup>310</sup> Ailer Pérez Gómez, *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de Difusión (1961-1998)* (La Habana: Ediciones del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana CIDMUC, 2011), 38-46.

virtuales de internet o plataformas de retransmisión de música por *streaming*, como iTunes Store o Spotify, que facilitan su acceso a través de los actuales dispositivos portátiles electrónicos.

La obra de José Ardévol fue enumerada y descrita en vida del compositor en varias ocasiones, debido al interés y el reconocimiento que alcanzó en el ámbito musical cubano y latinoamericano de mediados del siglo XX. El primer registro se encuentra en la revista *Conservatorio*, publicación trimestral del Conservatorio Municipal de Música de La Habana. En 1946, su editor, Ithiel León, contribuyó a realizar el primer inventario de la obra de Ardévol desde 1922 hasta la fecha en que se imprimió dicho número de revista.<sup>311</sup> Para este registro las notas crítico-biográficas fueron escritas por el compositor Harold Gramatges (1918-2008), quien había sido discípulo y colega de profesión de José Ardévol.

Otro registro sobre la obra del compositor se puede encontrar en la edición realizada por el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba en 1962 del *Cuarteto n.º 3* (1958). En sus contraportadas interiores, se presenta un resumen del catálogo de obras, divididas por plantillas instrumentales entre las que se encuentran los formatos para piano, para violín y piano, para diversas combinaciones instrumentales, vocales y orquestales. Además de los títulos, se añade el año de creación de las partituras. Los datos que allí se enumeran dejan una constancia sobre la creación de Ardévol, pero no de una manera específica. Se trata de un listado del que incluso se omiten algunos títulos que el compositor había completado con anterioridad a la fecha de publicación (1958), por lo que se debe considerar que tal listado tiene un carácter más informativo y divulgativo que investigativo y documental. Asimismo, en varios libros y diccionarios de la música, aparecen diferentes listados de obras de Ardévol que revelan la diversidad tímbrica y formal de la música del compositor, pero que, en su mayoría, excluyen títulos y datos específicos de las obras allí nombradas.

Existen otros documentos, mecanografiados y donados por la musicóloga cubana Victoria Eli en los cuales el propio compositor enumera y cataloga casi toda su obra de una manera clara y sencilla. Los contenidos que aparecen en dichos documentos se refieren al año de creación de la obra, el título, el editor o distribuidor y la duración de la misma.

---

<sup>311</sup> León, Ithiel, «Catálogo de obras de los compositores cubanos contemporáneos. José Ardévol», Notas crítico-biográficas de Harold Gramatges, *Conservatorio*, La Habana In-4.º (1946).

Estos documentos han servido para comparar y constatar información con las obras existentes en el Museo de la Música, pero en ocasiones es lícito poner en duda algunos de sus datos, sobre todo cuando se evidencian contradicciones entre la información recogida en la propia partitura y la que se apunta en el inventario. En este caso, he optado por dar todo el valor documental a la información recogida en las obras manuscritas de Ardévol que se conservan en el Museo de la Música de La Habana.

El presente inventario razonado toma como punto de partida, salvo algunas excepciones que se explicarán posteriormente, la distribución de contenidos y campos que se recoge en la colección «Catálogos de Compositores», publicada por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Estos catálogos de compositores iberoamericanos contemporáneos, que se realizaron en los años noventa del pasado siglo, contaron para su confección con el estudio del *Catálogo de obras de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles* (1987) y el *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, que se realizó en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, en Madrid (1986). También se ha examinado para la confección de este inventario razonado, la plantilla elaborada por el grupo de investigación del Museo de Nacional de la Música de La Habana, para la creación de catálogos de obras de compositores en dicha institución:

NOMBRE DEL COMPOSITOR:											
NOMBRE DE LA OBRA:								OTRO TÍTULO:			
VERSIÓN		OBRA ORIGINAL				FUENTE LITERARIA				AUTOR LITERARIO	
GÉNERO				TIPO DE FORMATO TÍMBRICO				FORMATO TÍMBRICO			
INSTRUMENTO	#	INSTRUMENTO	#	INSTRUMENTO	#	INSTRUMENTO	#	INSTRUMENTO	#	INSTRUMENTO	#
PARTES						DURACIÓN			OBRA MAYOR		
FECHA CREACIÓN				LUGAR CREACIÓN				DEDICADA A:			
SOPORTE ORIGINAL				FIRMA AUTÓGRAFA				ANOTACIONES AL MARGEN		CORRECCIONES SOBRE ESCRITURA	
FECHA DE REGISTRO		LUGAR DE REGISTRO				UBICACIÓN					
FECHA ESTRENO		LUGAR ESTRENO				OBSERVACIONES					
INTÉRPRETE DEL ESTRENO				FUNCIÓN		INTÉRPRETE DEL ESTRENO				FUNCIÓN	

**EDICIONES**

EDITORIA	LUGAR	COPYRIGHT	NOTAS	AUTOR

**GRABACIONES**

SOPORTE	SELLO	TITULO	AÑO	NOTAS	AUTOR

**CRÍTICA**

TITULO	AUTOR	SOPORTE

**Figura 2.1:** Plantilla frontal y posterior confeccionada por el Museo Nacional de la Música de Cuba, para la anotación de información de obras de compositores.

Finalmente la ficha creada a partir de los modelos aludidos incluye como campos el título de la obra, el año de creación, el formato para el que está escrita y todos aquellos detalles que emergen de cada composición, tales como: los autores de los textos literarios empleados en las obras vocales, la instrumentación, y los datos de estreno, grabación y publicación de la partitura. Se añaden, además, circunstancias como las dedicatorias o los premios y se copian los pequeños textos escritos ocasionalmente en las propias partituras por su autor, que pueden servir para la comprensión e interpretación musical de la misma:

<b>Tipo de formato tímbrico</b>	<p>Grupo instrumental, vocal o instrumento solista que agrupa un tipo de sonoridad tímbrica en general:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Obras escénicas</li> <li>- Obras orquestales</li> <li>- Obras para voces solistas, (con o sin) coro y pequeña orquesta</li> <li>- Obras para conjuntos vocales</li> <li>- Obras para voz solista</li> </ul>
---------------------------------	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Obras para instrumentos a solo</li> <li>- Obras para conjunto instrumental</li> </ul>
<b>Plantilla instrumental</b>	<p>Grupo instrumental, vocal o instrumento solo que indica una formación tímbrica en específico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Orquesta sola</li> <li>- Instrumento solista y orquesta/ pequeña orquesta</li> <li>- Voz solista y conjunto instrumental</li> <li>- Coro <i>a capella</i></li> <li>- Coro con orquesta ó conjunto instrumental</li> <li>- Obras para piano</li> <li>- Obras para guitarra</li> <li>- Obras para clarinete</li> <li>- Dos instrumentos</li> <li>- Tres instrumentos</li> <li>- Cuatro instrumentos</li> <li>- Cinco instrumentos</li> <li>- Seis instrumentos</li> <li>- Otros conjuntos instrumentales</li> </ul>
<b>Título de la obra</b>	Nombre específico principal.
<b>Año de creación</b>	Año de composición, según la documentación manejada.
<b>Subtítulo de la obra</b>	Casi siempre se refiere a alguna denominación tipológica compartida por varias obras, aunque en ocasiones se trata de otras expresiones, distintas al título, que sugiere el propio compositor en la partitura para referirse a la obra.
<b>Versión</b>	Se aclara si se basa una obra anterior del propio compositor, en cuyo caso se nombra el título del que proviene.
<b>Autor literario</b>	De los textos usados para la confección de su obra.
<b>Orquestación</b>	<p>Nombre y cantidad de instrumentos musicales utilizados en cada obra. En esta tesis se ha usado el sistema de abreviatura numérica usual para las partituras orquestales, siguiendo el orden: maderas, metales, percusión, teclados, arpa, voces y cuerdas. Concretamente, los dígitos se corresponden para cada familia con los siguientes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- viento madera: flauta, oboe, clarinete, fagot</li> <li>- viento metal: trompa, trompeta, trombón, tuba</li> <li>- percusión: timbales</li> <li>- otros instrumentos: piano, arpa, celesta, voces.</li> <li>- cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos</li> </ul>
<b>Partes de la obra</b>	Movimientos que integran la obra, según la numeración y los títulos específicos asignados por el compositor en la partitura.
<b>Estreno</b>	Fecha, lugar e intérpretes que estrenaron la partitura.
<b>Grabación</b>	Grabaciones realizadas de la partitura, ya sean en soporte de LP y/o CD. Además se nombran las grabaciones que hubiesen de esa partitura en emisoras de radio.

<b>Partitura</b>	Si es una obra manuscrita o editada. Si es manuscrita se especifica como <b>Ms</b> , que significa que el manuscrito se encuentra en los archivos del Museo Nacional de la Música de la Habana. En caso de obra editada se especifica la editorial/es donde se publicó.
<b>Dedicada a</b>	Nombre de la persona a la que el compositor dedica la partitura.
<b>Premios</b>	Concedidos al compositor por esa obra en particular.
<b>Observaciones</b>	Incluyen las anotaciones del compositor en los márgenes de la partitura, ya sean de obras manuscritos o editadas, así como otro tipo de datos no incluidos en los campos anteriores, pero relevantes para la obra.

**Figura 2.2:** Tabla de desglose por campos, del contenido del inventario razonado

En el campo de «grabación» he querido añadir una variable más con respecto a los catálogos de la SGAE. En mi opinión, entiendo que este campo no debe recoger solo las grabaciones en discos de vinilo (en formato de LP) y discos compactos (en formato de CD), sino también aquellas grabaciones que se difundieron a través de la radio cubana en la emisora CMBF<sup>312</sup> y que, en la actualidad, se encuentran conservadas en el archivo de dicha emisora, donde son accesibles para todo el que decida consultarlas. Son parte de los testimonios sonoros que se tienen de la obra de Ardévol y merecen estar incluidos en la información de este catálogo. Asimismo, en el campo de «partitura» se han añadido, además de la edición impresa de la partitura, si existiese, los datos correspondientes al manuscrito, en caso de encontrarse la obra en el Museo de la Música de La Habana. De esta manera, dicha información puede servir a todos los interesados en la obra de Ardévol que, por diferentes razones, no tengan acceso a la edición impresa de la partitura, pero puedan consultarla y estudiarla en el museo cubano mediante su manuscrito.

## 2.2.- Estudio de conjunto de las obras del inventario razonado

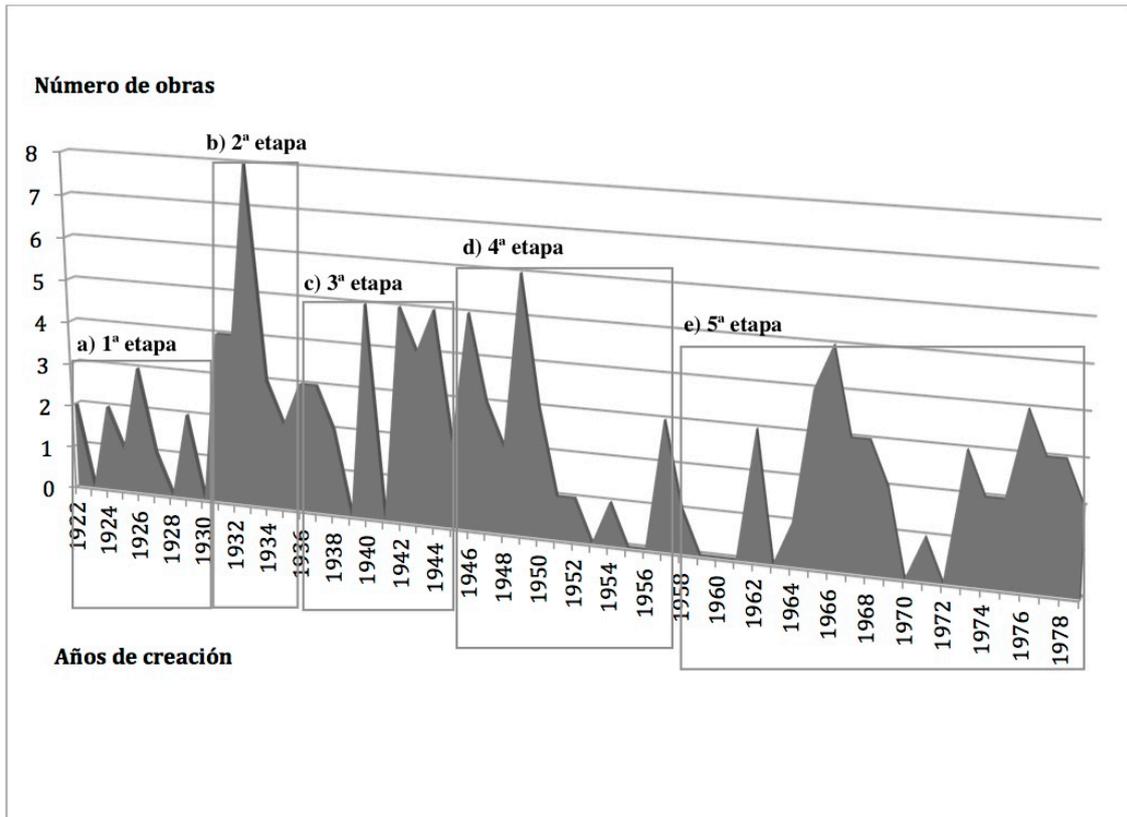
En este epígrafe se procede a un estudio sobre la creación musical de Ardévol desde una visión global de los diferentes elementos que componen su *corpus* musical. En primer lugar, se realiza una evaluación de su obra teniendo en cuenta el factor cronológico,

<sup>312</sup> CMBF Radio Musical Nacional. Emisora radial cubana surgida en 1948, especializada en programación cultural, que difunde música de concierto, ballet, cine, teatro, artes plásticas y espacios de análisis sobre música y cultura general. Actualmente sigue en funcionamiento.

para analizar su producción musical según el número de obras compuestas cada año. En segundo lugar, se completa otro análisis de su producción, a través de la plantilla o los timbres empleados por el autor. Y, en tercer lugar, se profundiza en cada uno de los principales grupos de obras que distinguen su producción musical (instrumental, vocal y sinfónico) para detectar sus parámetros distintivos.

El número de obras de José Ardévol conservadas en el Museo de la Música de La Habana con el que se ha conformado su inventario asciende a 109 partituras, entre las que se encuentran manuscritos y ediciones. A ello hay que añadir tres partituras más, para conjuntos de percusión, halladas por Lester Rodríguez en distintas instituciones de Estados Unidos y analizadas en su tesis doctoral (2017), que han sido añadidas al inventario por la validez de sus fuentes y por la minuciosa investigación realizada a cargo de Rodríguez. Además de ello, existen otras doce partituras atribuidas a Ardévol que aunque se desconoce dónde se localizan actualmente, deben aceptarse de su autoría ya que sus títulos aparecen mencionados en distintos documentos autógrafos y en publicaciones sobre el compositor.

La producción del autor —que asciende entonces a un total de 124 partituras— refleja los diferentes momentos por lo que atravesó su actividad creadora. Como se puede ver en el siguiente gráfico, donde se abarca este total de obras, así como la cronología de años de su actividad compositiva, su creación se divide entre momentos de elevada producción musical e intervalos de tiempo con una actividad creativa casi nula.



**Figura 2.3:** Distribución cronológica de la producción compositiva de José Ardévol

En la primera etapa creativa del compositor **(a)**, de 1922 a 1930, se pueden apreciar altibajos en su creación musical que responden a los años de estudios en Barcelona, junto a su padre Fernando Ardévol. Es un período de ocho años, con un total de once títulos, que indican el momento de inicio de su carrera compositiva.

La segunda etapa creativa **(b)**, de 1931 a 1936, transcurre en los primeros años de su llegada a Cuba, donde se aprecia un incremento en su producción musical, con un total de veinticuatro obras en apenas seis años. Esta etapa va unida al interés de Ardévol por trabajar con elementos de la música popular cubana. Es un momento marcado por su primer contacto con Cuba y su cultura, por lo que ese estímulo le ayudó a conseguir su mayor hito de productividad de obras en toda su carrera. Fue durante el año 1933 que consiguió escribir hasta ocho composiciones, entre las que se encuentran *Nueve pequeñas piezas. Homenaje a Erik Satie*, para conjunto de viento, percusión y piano, célebre por incluir en sus títulos distintos elementos cubanos, como «Marcha para caminar por las calles de La Habana» (II movimiento) y «Homenaje a tres plátanos fritos» (V movimiento). Ardévol también desarrolló la música de cámara en formato de conjuntos de percusión, como en el *Estudio en forma de preludeo y fuga para 37*

instrumentos de percusión, fricción y silbido, de 1933, y de orquesta de cuerdas (*Tres ricercari para orquesta de cuerdas*, de 1936), así como obras vocales (*Cuatro poemas*, para coro mixto, de 1932) y sinfónicas (*Six Synthetic Poems*, de 1932, y *Dos trozos de música*, de 1933).

El tercer período creativo de Ardévol se encuentra entre los años 1936 y 1945 **(c)**, con un total de veintiséis títulos compuestos durante nueve años. Fue una etapa de reconocimiento en los ámbitos nacional e internacional, ya que recibió varios galardones por sus obras, entre los que destacan el Primer Premio de Música de Cámara de Cuba (1938), por *II Sonata a tres*, para dos flautas y viola, de ese mismo año, el segundo premio en el Concurso Internacional de Cuartetos, convocado por «The Chamber Music Guild», en Washington (EE.UU.), con el *Cuarteto n.º 2* (1943) y el Premio Sinfónico Nacional en Cuba del año 1944, por la *Sinfonía n.º 1* (1943) y el *Concerto para tres pianos y orquesta* (1938). También representó una época de fortalecimiento de su actividad como director de orquesta, con los conciertos ofrecidos por la Orquesta de Cámara de La Habana, creada por él en 1934, así como de profesor, que desempeñó ante los jóvenes compositores que crearon el Grupo de Renovación Musical en 1942. Sus obras sinfónicas siguieron aumentando durante este período (dos sinfonías, un concierto para tres pianos y orquesta, música para ballet y una versión orquestal), aunque sea la música de cámara la que posee mayor presencia (con seis sonatas a tres, un cuarteto de cuerdas, tres *concerti grossi* y una pieza para conjunto de percusión).

Posteriormente, la cuarta etapa compositiva **(d)**, de 1945 a 1957, contiene casi el mismo número de obras que el anterior período (veintisiete), aunque estas se crearon en un espacio de tiempo el doble de prolongado, doce años. Es notable el descenso de su producción musical a partir del año de 1951, cuando compuso como máximo una obra al año. Esta etapa fue, paradójicamente, la de mayor divulgación de la música de Ardévol, con varios estrenos entre los que se encuentran la *Sonata para guitarra* (1948), ejecutada por el guitarrista Rey de la Torre en Nueva York, en 1953. También se grabaron obras como la *Sonatina para violonchelo y piano* (1948), interpretada por el violonchelista Adolfo Odnoposoff y la pianista Berta Huberman en el disco *Cuban Contemporary Music*, en 1954. La música sinfónica durante este período alcanza casi la misma proporción que la música de cámara, con la creación de una nueva sinfonía, dos suites para orquesta y dos trípticos también para orquesta, además de obras para

instrumentos solistas y orquesta –*Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano*, para solistas y orquesta (1951), y *El son. Capricho concertante para violín y orquesta* (1952)–. En cuanto a la música de cámara, se mantiene, pues compuso un dúo, una sonata a tres, dos sonatas para instrumentos de cuerdas (violín y violonchelo) con piano, un quinteto, un *concerto grosso* y una obra para pequeña orquesta.

Esta etapa enlaza con la quinta (e), desde 1958 a 1979, en cuya primera parte, de 1958 a 1966, se observa una confirmación del descenso en la creación musical de Ardévol que se vislumbra desde finales de la cuarta etapa. Durante casi una década (1953-1961), su producción musical se redujo al máximo, pues llegó a componer sólo cinco obras durante ese tiempo. Fueron años de conmoción política en el país,<sup>313</sup> que se encauzaron con el triunfo de la revolución cubana en el año 1959. Desde los primeros momentos de la Revolución, Ardévol asumió diferentes responsabilidades en la transformación del contexto cultural y musical en la isla, llegando él mismo a comentar que estos compromisos le substraían de la creación musical. Sobre ello comentaba en una carta a Argeliers León fechada el 28 de marzo de 1965:

No sé si te ha llegado la noticia de que, desde fines de enero, he cesado como Director General de Música. No sé si sabes que desde fines del 63 había planteado en algunas ocasiones la necesidad en que me sentía regresar a lo creativo y, aunque en menor escala, también a la enseñanza. Había decidido no terminar el año 64 sin replantear con toda firmeza esta cuestión y tratar de hallar alguna solución, salvo en el caso en que se me demostrara que mis servicios en dicho cargo seguían siendo realmente imprescindibles.<sup>314</sup>

Desde mediados de la década del sesenta del pasado siglo su producción musical se incrementó con nuevos títulos, debido, en parte, a la creación de obras con temática social sobre los distintos acontecimientos ocurridos en Cuba y Latinoamérica durante esa década, cuando compuso tres cantatas para solistas vocales, coros (de hasta 130 coristas) y orquesta<sup>315</sup>, además de tres cantatas de cámara, como él denominó a las obras para solistas vocales, coro mixto y pequeña orquesta<sup>316</sup>. La obra vocal se amplió en dos

---

<sup>313</sup> El 10 de marzo de 1952 se produjo el golpe de estado encabezado por Fulgencio Batista, quien instauró una dictadura que duró hasta el 1 de enero de 1959.

<sup>314</sup> Carta a Argeliers León del 28 de marzo de 1965. Ardévol, *Correspondencia...* 238.

<sup>315</sup> Estas son *La Victoria de Playa Girón* (1962), cantata para voces solistas, coro mixto y orquesta; *Che, Comandante* (1968), para voces solistas, coro mixto y orquesta y *Chile: compañero Presidente* (1974), para voces solistas, recitador, coro mixto y orquesta.

<sup>316</sup> Las cantatas de cámara son *Hasta su sol sangrando. Cantata de Cámara n.º 1* (1973), para soprano y conjunto instrumental; *Las Satrapías. Cantata de Cámara n.º 2* (1975), para solistas, coro mixto y

obras para voz solista (soprano y barítono) y piano, además de cinco obras para coro (infantil, femenino, mixto).

A partir de 1966 su producción musical vuelve a descender y, según sus propias palabras, comienza la segunda parte de este último período, que alcanza hasta el año 1979, fecha de su última obra: «De mi mucha música nacida después del triunfo de la Revolución, puedo decir que la considero dividida en dos etapas: una, hasta el *Noneto* (1966); la otra desde esta partitura».<sup>317</sup> Su producción volvió a tomar un nuevo impulso a partir de 1973 y se mantuvo estable hasta el año 1979. Desde ese año hasta 1981, cuando falleció, Ardévol no escribe obra alguna y se dedica a organizar su música.

Durante este último momento (1966-1979) tuvieron relevancia las obras de cámara, con un total de nueve partituras para distintos formatos instrumentales de dúos, tríos, seis instrumentos y conjuntos diversos, además de las obras vocales-instrumentales con temáticas sociales e históricas, citadas anteriormente. Las obras para orquesta sinfónica fueron tres, siendo una de ellas *Movimiento sinfónico n.º 1* (1967), versión orquestal de la cantata *La Victoria de Playa Girón* (1962).

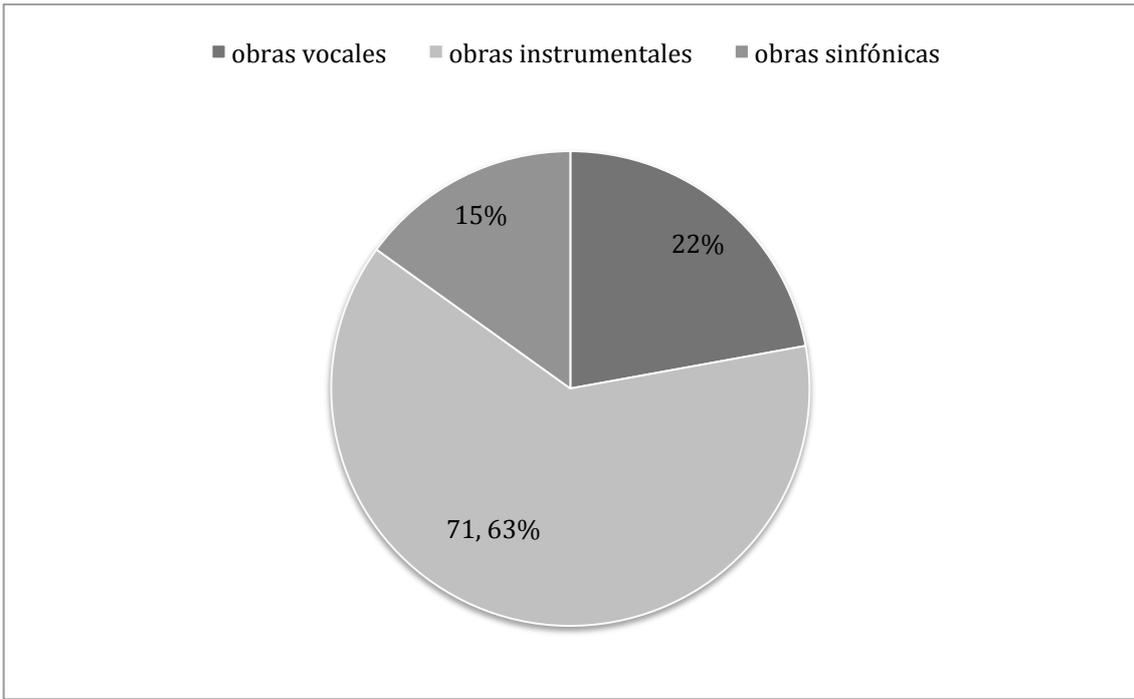
En el inventario que se ha elaborado para esta tesis, la obra de Ardévol se divide en siete apartados, que hacen referencia a la diversidad de formatos y de combinaciones tímbricas en su creación.<sup>318</sup> No obstante, si examinamos la producción en un sentido general, vemos que la totalidad de su obra puede ser reducida a tres conjuntos principales. En primer lugar, el repertorio instrumental, que abarca el 62% de su creación e incluye piezas para instrumentos solistas y diversos conjuntos instrumentales, desde dúos hasta agrupaciones de más de seis instrumentos. Luego sigue el repertorio vocal (22%), donde se incluyen obras para voz y piano, corales y vocales-instrumentales. Por último, las obras sinfónicas suponen un porcentaje menor (16%).

---

conjunto instrumental; *Nosotros, los sobrevivientes. Cantata de Cámara n.º 3* (1977), para soprano, mezzosoprano, barítono, coro mixto y orquesta.

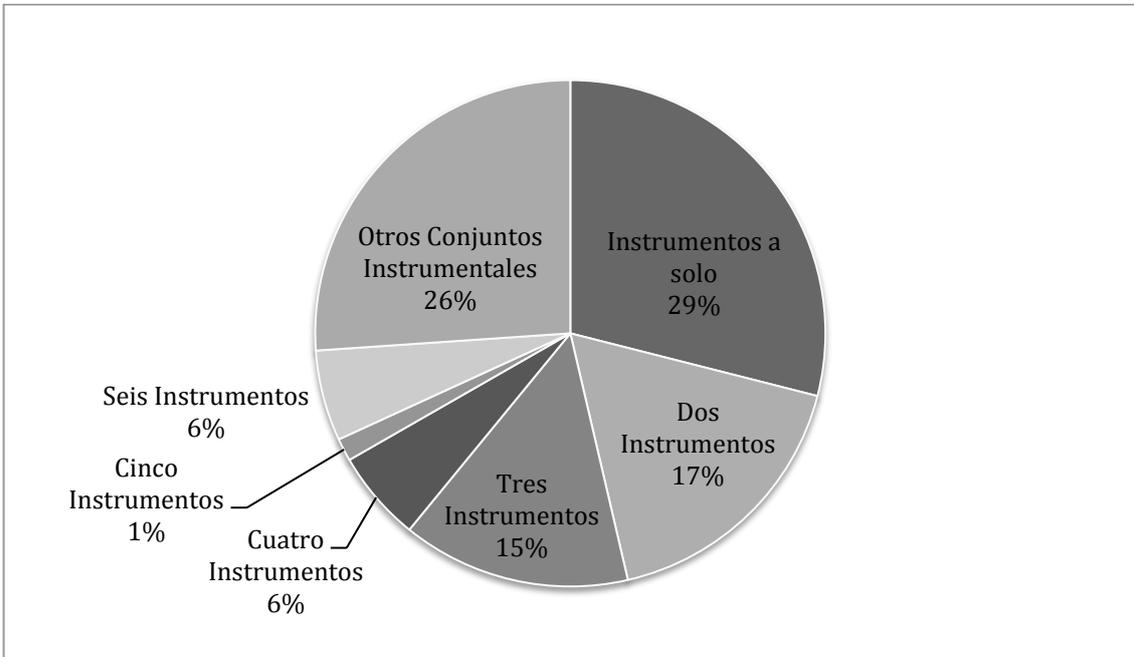
<sup>317</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo Documento 1. Ardévol se refiere a la obra *Noneto* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, violín, viola, violonchelo y contrabajo de 1966.

<sup>318</sup> En el inventario estos grupos son: Obras escénicas, Obras orquestales, Obras para conjuntos vocales, Obras para voz solista, Obras para instrumentos a solo y Obras para conjunto instrumental.



**Figura 2.4:** Distribución de la obra musical de José Ardévol

A continuación, analizo cada uno de estos grupos, partiendo del mayor de ellos, el de las composiciones instrumentales, que se dividen, a su vez, en distintos subgrupos de acuerdo al número de instrumentos (solistas y conjuntos).



**Figura 2.5:** Distribución de la obra instrumental de José Ardévol, según su plantilla instrumental

La mayor cantidad de obras instrumentales pertenecen al subgrupo a solo, donde el piano se presenta como la sonoridad preferida, con dieciocho composiciones. Entre ellas figuran las tres *Sonatas* para piano (1944) y las obras con elementos de la música popular cubana, como las *Seis Piezas para piano* (1949) y *Son* (1950). También a este agrupamiento pertenecen sus únicas obras para guitarra y clarinete solistas. La *Sonata para guitarra* (1948) ha sido ejecutada y grabada por reconocidos intérpretes internacionales, entre ellos Leo Brouwer, y está considerada como una obra insigne en el repertorio para guitarra del siglo XX.<sup>319</sup> Por su parte, el *Capricho para clarinete solo* (1973) fue compuesta para el clarinetista cubano Jorge Junco, quien la grabó en el año 1975, como consta en su correspondiente ficha del inventario.

El segundo subgrupo con mayor número de obras es el correspondiente a otros conjuntos instrumentales, con un total de dieciocho partituras. Presentan combinaciones diversas, donde conviven las que se pueden identificar como plantillas más tradicionales junto a otras de mayor experimentación sonora. Entre las primeras se encuentran la orquesta de cámara integrada por cuerdas y vientos —*Concertos grossos* I y II (1937) y III (1946)— y la orquesta de cuerdas —*Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)—, así como otras formaciones de viento —*Cinco piezas infantiles* (1936), para flauta, dos clarinetes, fagot y trompa— y de viento con cuerdas —*Noneto* (1966), para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, viola, violín, violonchelo y contrabajo—.

Entre las formaciones más experimentales tímbricamente se puede encontrar un amplio abanico, del que son buen ejemplo las obras para percusión, donde el compositor incluye sonoridades novedosas para su época, como sirenas, silbatos, látigos, palmadas y yunques, así como una amplia gama de instrumentos de percusión afrocubana (maracas, claves, güiro, bongós y tambor africano). Estas obras son el *Estudio en forma de preludio y fuga* (1933), para 37 percusionistas, la *Suite* (1934) para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido, y el *Preludio a once* (1942), para once instrumentos de percusión. También se encuentran dentro de estas formaciones las obras *Ensayo en nuevas sonoridades* (1935), para cuerdas, vientos, tambor, redoblante, bongós, tumbadora, platillos, claves, güiros, piano, celesta, xilófono, glockenspiel y vibráfono, así como la obra *3 por 3 variaciones* (1935), para tres pianos y tres percusionistas.

---

<sup>319</sup> EGREM (CD -0446). *La obra guitarrística de Leo Brouwer. Vol. II. Brouwer intérprete*. Leo Brouwer (gui). 2001. Select (Canada) con permiso de Areíto (Cuba). *Leo Brouwer. Música para guitarra/ Musique pour guitare/ Music for guitar*. Leo Brouwer (gui), 1965. Centaur Records, CD, *Twentieth Century Cuban Music*, Russel Brazzel (gui), 1992. EMI Classics / Warner Classics, CD, *¡Cuba!*, Manuel Barrueco (gui), 1999.

También es interesante ver cómo Ardévol exploró durante la década de los años sesenta otras nuevas formaciones, como sucedió en la obra *Ditirambo* (1969), para flauta, guitarra, xilófono, dos bongós, dos tom-toms, dos platillos y gong.

Los siguientes subgrupos de obras instrumentales están conformados por agrupaciones que comprenden de dos a seis instrumentos. En ellas prevalecen las formaciones clásicas, como dúos, tríos y cuartetos que remiten a los siglos XVII y XVIII, en clara alusión al neoclasicismo musical que marcó parte de la música de Ardévol. Entre las obras para dos instrumentos se hallan las sonatas para violín, para viola y para violonchelo con piano, así como tres dúos de especial formato instrumental: el de contrabajo y piano (en *Duet*, 1949), el de dos pianos (*Ninfra*, 1968) y el de dos guitarras (*Música para dos guitarras*, 1965). Desde 1937 hasta 1946 Ardévol es prolífico en la escritura de tríos, entre los que destacan los de viento (dos trompetas y trombón; dos oboes y corno inglés; dos clarinetes y clarinete bajo; tres trompas) y los de viento y cuerdas (oboe, clarinete y violonchelo; dos flautas y viola) o sólo cuerdas (violín, viola y violonchelo). También los cuartetos implican referencias al clasicismo, como sucede en sus tres cuartetos de cuerdas, de los cuales escribió uno por década: *Cuarteto n.º 1* (1933) *n.º 2* (1943) y *n.º 3* (1958).

En el subgrupo para cinco instrumentos solo compuso una obra, su *Quinteto* de viento (1957), para flauta, oboe, clarinete en do, corno en do y fagot. Le siguen las obras para seis instrumentos, que mantienen la estela de las formaciones de inspiración clásica, en los dos *Conciertos para seis instrumentos de arco* (de 1931 y 1932), o integrando viento y cuerdas en *Música de cámara para seis instrumentos* (1936). Pero crea otros más heterogéneos, como en *Música a seis* (1976), para flauta, clarinete, guitarra, vibráfono, bongós, tomtoms, platillos, gong y claves.<sup>320</sup>

El grupo de las obras vocales comprende las vocales e instrumentales, las corales y las destinadas a voz y piano.

---

<sup>320</sup> Esta obra se refiere a seis instrumentistas, ya que los instrumentos de percusión (tom toms, platillos, gong y claves) los toca un único intérprete.



**Figura 2.6:** Distribución de la obra vocal-instrumental de José Ardévol

En este agrupamiento se observa que la mayor cantidad de obras son las del subgrupo vocal-instrumental, integradas por cantatas y piezas para voz solista y conjunto instrumental. Ardévol escribió cuatro cantatas de gran formato (para voces solistas, coros de no menos de 130 cantores y orquesta) y tres cantatas de cámara para voces solistas, coro mixto y conjunto instrumental. Este tipo de formato comenzó a desarrollarlo en 1943, con *Burla de Don Pedro a Caballo*, para voces solistas, coro mixto y orquesta, basada en el poema homónimo de Federico García Lorca, publicado en el apartado «Tres romances históricos» del *Romancero gitano* (1928). Las siguientes cantatas no llegaron hasta la década del sesenta, inspiradas en los acontecimientos ocurridos en Cuba luego de la invasión a Playa Girón en 1961.

*La Victoria de Playa Girón* (1962), para voces solistas, coro y orquesta, inicia el período de sus grandes cantatas patrióticas, que incluyen también *Che, Comandante* (1968) y *Chile, compañero presidente* (1974). Por otra parte, Ardévol inició con *Yugo y Estrella* (1957), para soprano, dos cornos, arpa, violín y violonchelo, basada en el poema homónimo de José Martí, ese tipo de cantata simplificada al que el propio Ardévol denominó cantata de cámara, que tenía una sonoridad mucho más reducida, pues prescindía del coro y de la orquesta completa. Ejemplo de esta tipología es la cantata de cámara *Hasta su sol sangrando* (1973), para soprano y pequeño conjunto instrumental.

Exceptuando el romance del poeta español Federico García Lorca que utilizó para su primera cantata, Ardévol empleó fundamentalmente textos de autores cubanos y

latinoamericanos con compromisos ideológicos evidentes. Entre los poetas cubanos eligió a José Martí (1853-1895), Nicolás Guillén (1902-1989), Cintio Vitier (1921-2009) y Roberto Fernández Retamar (1930-2019) y al cubano-mexicano Fayad Jamis (1930-1988). Entre los latinoamericanos destacan los poetas chilenos Pablo Neruda (1904-1973) y Gonzalo Rojas (1916-2011), quien había sido encargado de negocios en Cuba durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

Los textos seleccionados para sus cantatas tratan diferentes temas, entre los cuales sobresalen los de patria (el poema «Yugo y estrella» de José Martí), en *Yugo y Estrella* (1957), y revolución (el poema «No me pidas» de Cintio Vitier), en la cantata de cámara n.º 1 *Hasta su sol sangrando* (1973). En ese sentido, se ocupan de la lucha armada que antecedió al triunfo de la revolución (el poema «El Otro» de Roberto Fernández Retamar), en *Nosotros, los sobrevivientes* (1977), cantata de cámara n.º 3. El tema de la muerte se asocia al mártir a través de la figura del guerrillero Ernesto Guevara (el poema «Che comandante» de Nicolás Guillén), en la cantata homónima *Che, Comandante* (1968), y la invasión de Bahía de Cochinos, en la cantata *La Victoria de Playa Girón* (1962), con textos del poeta Fayad Jamis.

Ardévol también denuncia acontecimientos históricos, como el golpe de estado en Chile (1973), en su cantata *Chile, compañero presidente* (1974), sobre textos de Salvador Allende (1908-1973), o, desde una toma de posición ideológica, desarrolla la temática antimperialista<sup>321</sup> en la cantata de cámara n.º 2, *Las Satrapías* (1975), cantata de cámara n.º 2, basada en un poema homónimo de Pablo Neruda.

Por su parte, el subgrupo de las obras corales está compuesto por once títulos que encierran las dos únicas piezas de carácter religioso del compositor: *Dos Cántigas de Loores de Santa María*, para coro a tres voces (1946), con textos del Arcipreste de Hita (1284-1351), y el villancico *¡Oh, Reyes Magos Benditos!*, para coro mixto a tres voces (1946), basado en la obra coral homónima de Juan del Encina (1468-1529). La primera de estas piezas destaca por el tema de la devoción religiosa a la Virgen María a través del Arcipreste de Hita, prominente representante de la literatura medieval española.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> En el contexto de Cuba y Latinoamérica de las décadas de los años setenta y ochenta del pasado siglo, el antimperialismo se manifestó en la lucha de distintas fuerzas de izquierdas (políticas y armadas) contra la hegemonía económica y militar de Estados Unidos en algunos países latinoamericanos.

<sup>322</sup> Del Arcipreste de Hita destaca el *Libro del buen amor* (1330-1343), manuscrito emblemático de las letras castellanas. Por su parte, Juan del Encina fue un prestigioso dramaturgo del renacimiento español y su obra sentó precedente para los posteriores escritores dramáticos de su época. Escribió teatro, lírica y

El material melódico que emplea para armonizar estos versos procede de dos cantigas atribuidas a Alfonso X el Sabio (1221-1284).

Ardévol elige el villancico de Encina para realizar una versión propia de la pieza, asumiendo las características armónicas del renacimiento musical español que aparecen en el original, pero variando el ritmo estrófico y la textura polifónica. También destaca entre este grupo de obras corales la pieza de carácter profano *Tres romances antiguos*, para coro mixto a cinco voces (1934), con textos de romanceros castellanos anónimos. Son estas tres composiciones las únicas obras de su catálogo donde el compositor emplea textos literarios medievales y renacentistas españoles.

En las obras corales Ardévol también dispuso de textos de autores cubanos contemporáneos. Destacan los poemas «Las Alegrías», «Huir», «La tarde» y «Viento de la luz de junio» del escritor camagüeyano Emilio Ballagas, presentes en *Cuatro poemas*, para coro mixto, de 1932. Por su parte, *Cantos de la Revolución*, para coro mixto (1962), contiene textos de varios autores cubanos, entre ellos el ya mencionado Nicolás Guillén y además Mirta Aguirre, Raúl Ferrer, Ana Núñez Machín, Manuel Díaz Martínez, Samuel Feijó, Luis Sarduíaz, Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamis.

Una vez más, Ardévol aborda en las obras corales la temática intimista (Ballagas) junto a otros asuntos que tratan sobre la colectividad humana (Aguirre, Guillén, Ferrer, Feijó), en concordancia con los acontecimientos políticos que sucedían en Cuba y en el mundo durante la década del sesenta del pasado siglo.<sup>323</sup> Otra temática fue la del destino, de la que trata *Al Pie desde su niño*, para coro infantil o mixto, piano y percusión (1966), basada en un poema homónimo de Pablo Neruda.

El subgrupo de obras para voz y piano es menor en número, con un total de cinco títulos, pero no por ello de menos rango poético y musical. Ardévol eligió autores cubanos para musicalizar sus poemas y entre ellos se destacan los utilizados en las siete canciones para soprano y piano que son *Versos sencillos* (1949), basada en algunos de los *Versos Sencillos* (1891) del poeta cubano José Martí, y *¡Ay, señora mi vecina!*, canción para soprano y piano (1950), basada en el poema homónimo de Nicolás

---

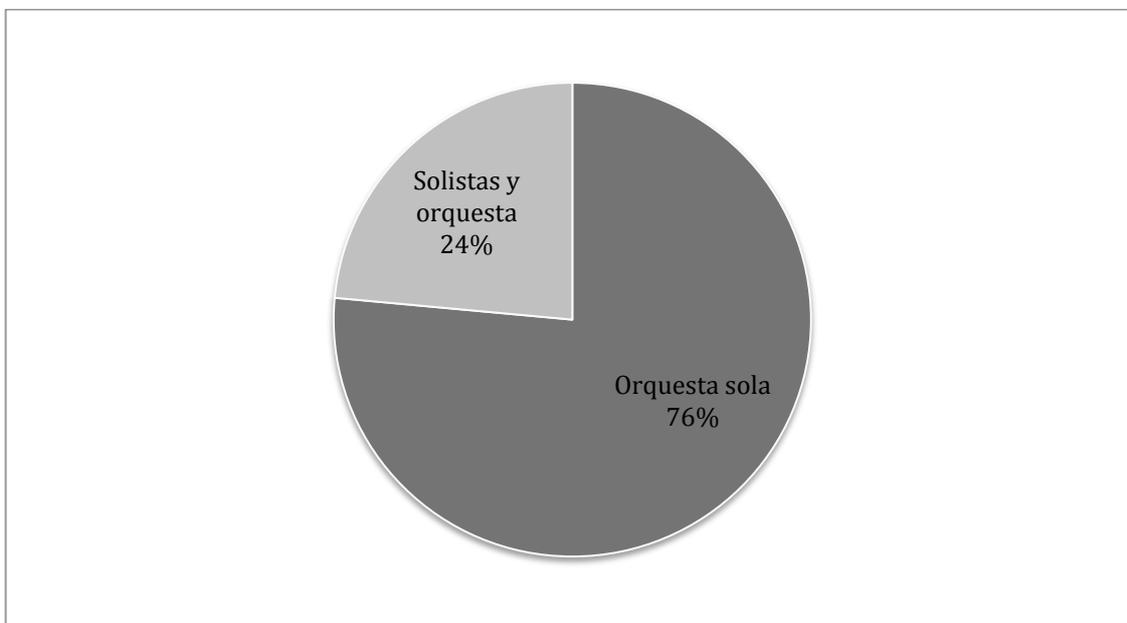
obras musicales. Se tienen recogidas más de setenta piezas de su autoría en varios cancioneros medievales, entre los que se encuentran cantatas, villancicos y canciones.

<sup>323</sup> Entre estas obras destaca *Por Viet Nam* (1966), para coro mixto, con textos de Fidel Castro, y *Ronda para los niños desconsolados de Occidente* (1966), para coro infantil o mixto y conjunto instrumental, con texto del poeta cubano Heberto Padilla.

Guillén. Contrastan en la selección de textos las distintas temáticas de sus canciones, puesto que unos versos hablan de las virtudes y los sentimientos humanos (*Versos sencillos*), mientras otros describen una escena costumbrista con un lenguaje coloquial y humorístico (*Ay, señora mi vecina*).

Destaca la única obra con texto de autor español moderno dentro de este subgrupo. En 1977, Ardévol recoge una selección procedente del poemario *Proverbios y Cantares*, publicado en el libro *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado, para la que compone siete canciones que titula con el mismo nombre, *Proverbios y Cantares*, para barítono y piano. Emplea como texto para las canciones las cuartetos «Todo pasa» (XLIV), «Ni vale nada» (V), «Mirar sin ver» (XII), «Haz una copa» (XXXVIII), «Bueno es saber» (XLI) y «Caminante» (XXIX). Entre las cuestiones que aborda Machado en estos versos se encuentra la temática existencialista —referida al transcurso de la vida, o a la sabiduría de las cosas simples— que Ardévol desarrolla en sus canciones desplegada en formas breves y contrastantes.

El grupo de las obras sinfónicas lo conforman un total de diecinueve títulos entre los que se pueden distinguir piezas para orquesta sola y trabajos para orquesta sinfónica con instrumentos solistas.



**Figura 2.7:** Distribución de la obra sinfónica de José Ardévol, según las principales funciones instrumentales

En las obras para orquesta sola predominan los títulos con referencias al estilo neoclásico, por el que transitó el compositor entre las décadas del treinta y del cuarenta

del pasado siglo. En este subgrupo se encuentran sus tres sinfonías para gran orquesta (datadas en 1943, 1945 y 1946), dos suites cubanas (de 1947 y 1949), más un *Concerto para tres pianos y orquesta* (1938), donde los pianos tienen un tratamiento similar a la orquesta.<sup>324</sup> Existen también dentro otras composiciones para orquesta con títulos y formas libres, entre las que se pueden citar *Six Synthetic Poems* (1932), *Nueve pequeñas piezas para orquesta. Homenaje a Erik Satie* (1933), el *Tríptico Sinfónico de Santiago* (1949) y el *Tríptico Sinfónico de Pinar del Río* (1954), así como sus dos movimientos sinfónicos, el primero de 1967 y el segundo de 1969, siendo el primero de ellos una versión orquestal de su cantata *La Victoria de Playa Girón* de 1962.

Las obras para solistas y orquesta están enmarcadas dentro del neoclasicismo y del nacionalismo musical que Ardévol recorrió en su creación. Ejemplo del primero son las *Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano* (1951), mientras que resulta representativa del segundo, *El son*, para violín solista y orquesta sinfónica (1952), así como *Caturliana*, para piano y orquesta (1976), basada en un tema musical de Alejandro García Caturla. Por su parte, *Forma* (1942) es la única obra de Ardévol destinada a la escena, concretamente para el ballet, y está escrita para coro y orquesta con textos del poeta y escritor cubano José Lezama Lima. Su estreno en la Habana aconteció en 1943, como parte del Festival de Ballet patrocinado por la Sociedad Cultural Pro Arte Musical. Llama la atención su título, *Forma*, porque es elocuente del característico sesgo formalista patente en el estilo neoclásico, que era el que Ardévol sostenía en esa época.

La plantilla instrumental de la orquesta sinfónica requiere distintas formaciones, como reflejo de las diversas necesidades creativas que desplegó Ardévol en cada una de estas obras. Los grupos instrumentales se enriquecen con nuevas incorporaciones, como el saxofón alto en *Six Synthetic Poems* (1932) y en *Nueve pequeñas piezas para orquesta* (1944). Asimismo, la familia de las cuerdas aumenta con la adición de dos pianos y dos guitarras en *Movimiento sinfónico n.º 2* (1969), o con dos arpas en *Movimiento Sinfónico n.º 1* (1967), o con piano y clavicémbalo en la *Sinfonía n.º 2 para gran orquesta* (1945) y en *Música para pequeña orquesta* (1957). Entre los instrumentos de percusión están presentes los timbales en varias obras para orquesta, a los que pueden sumarse el xilófono, la celesta y los *campanelli*, además de instrumentos

---

<sup>324</sup> A pesar de que los pianos incluyen partes solistas, éstas no llegan a alcanzar un protagonismo en el conjunto de la obra, a la manera de los conciertos para piano del siglo XIX.

propriadamente afrocubanos, como las maracas, los claves, la tumbadora, el tambor africano e incluso el tam-tam. Tal formación se encuentra en el *Tríptico de Santiago de Cuba* (1949) y en el *Tríptico de Pinar del Río* (1954), al que, además, añade el güiro. La combinación de instrumentos tradicionales de la orquesta sinfónica con otros de la tradición popular de Cuba está presentes también en la *Suite cubana n.º 1* (1947), que, además de timbales y platillos, utiliza bongós y tambor africano.

El resumen, Ardévol desarrolló la plantilla orquestal a partir de su llegada a Cuba en 1930 y ya en 1932 escribió su primera composición para orquesta sinfónica, *Six Synthetic Poems*, donde por vez primera combinó los recursos tímbricos de la orquesta clásica y los instrumentos afrocubanos. La orquesta delimita un entorno que refleja una diversidad tímbrica análoga a la registrada en otros ámbitos de su producción.

Existen un grupo de obras, todas para piano, de la primera y segunda etapa de creación de Ardévol, en la que sus títulos están numerados y, sin embargo, sólo aparecen algunos números en el inventario razonado; otras obras donde solo aparece el título, sin numeración alguna, y obras donde el título está unido a un número de *opus* sin que medie relación entre sí. El listado de partituras es el siguiente:

<i>Sonatina n.º 4 op. 4</i> para piano (1922)
<i>Nocturno n.º 2</i> para piano (1924)
<i>Nocturno n. 5</i> para piano (1924)
<i>Invención n.º 7</i> para piano (1926)
<i>Invención n.º 8</i> para piano (1926)
<i>Preludio op. 18</i> para piano (1931)
<i>Sonatina</i> para piano (1934)

**Figura 2.8:** Listado de obras para piano con particularidades en la numeración y título

Estos problemas de orden lógico podrían tener una respuesta en las revisiones y selecciones que hizo el propio Ardévol del total de su obra al final de su vida. Se sabe que trabajó durante los dos últimos años organizando su catálogo, por lo que no es de extrañar que suprimiera aquellos títulos que consideraba no cumplían con sus requisitos como creador.

La visión general que hasta aquí se ofrece de la obra musical de José Ardévol expone las características de su creación: diversa, extendida en el tiempo y con múltiples aristas expresivas que se insertan en los distintos procesos creativos por los que atravesó el compositor durante toda su vida. Sin embargo, la visión particular de

cada obra musical la ofrece el inventario razonado que se presenta a continuación. En el mismo se descubren los elementos específicos de las obras de Ardévol, recogidas para esta investigación, que permiten tener una imagen definida de un repertorio reivindicado en la historia de la música de España y Cuba en el siglo XX.

### **2.3.- Inventario razonado de obras musicales de José Ardévol**

#### **2.3.1.- Obras escénicas**

##### **Ballet**

**Título:** *Forma* (1942)

**Autor literario:** José Lezama Lima

**Libreto y coreografía:** Alberto Alonso

2(1)3.3.2(1) - 4.4.4.1 - 4 timp. – xil. – glock. – tamb. – cas. – bon. – trg. – 3 plat. – tam. – pno. – arp. – coro v.m. (90 a 100 voces) – cu.

I. Prólogo. II. El pueblo, el hombre. III. La Creación se extiende. IV. El juego de la sombra. V. En la garganta no salta el tritón. VI. Solo hay un rostro. VII. El fuego, la forma.

**E:** Festival de Ballet de Pro Arte Musical en La Habana. 18.05.1943. OFH y CH. Dir. José Ardévol y María Muñoz de Quevedo (CH).

**G:** s/r

**P:** Ms

#### **2.3.2.- Obras orquestales**

##### **2.3.2.1.- Orquesta sola**

***Six Synthetic Poems*** (1932)

2.1(1) 2.1. - 2.2.1.-sax. alto – 2 timp. – tam. - 4 plat. - trg. - tamb. - red. – güir. - 2 cla. - 2 bon.- pno.- cel.– cu.

I. Largo. II Marcial: Allegro. III. Allegreto. IV. Adagio.VI. Presto. VII. Allegro.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Nicolás Slonimsky

***Dos Trozos de Música*** (1933)

2 (1) 2(1) 3.2(1) – 6.5.4.1 – 2 tímp. – cas. – tam. – trg. – plat. – tumb. – pno. – arp. – cu.

I. Molto Moderato. II. Allegro.

**E:** Orquesta Filarmónica de La Habana. 13 de mayo de 1934.

**G:** s/r

**P:** Ms

***Concerto para tres pianos y orquesta*** (1938)

2(1)2(1)2.2(1) – 4.3.3.1 – tímp. – cu.

I. Toccata. II. Aria. III. Rondo. IV. Capriccio

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Amadeo Roldán

Obtuvo el Premio Sinfónico Nacional de Cuba (1944).

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «En varias ocasiones los tres pianos no han sido tratados como solistas, sino como cualquier otra parte orquestal. En tales momentos la sonoridad de los pianos no debe predominar sobre el conjunto instrumental».

***Sinfonía n.º 1*** (1943)

2.4.4.1(1) – 4.5.3.1. – 2 tímp. – tamb. – bon. – trg. – 2 plat. – tam. – 2 pno. – cu.

I. Himno. II. Rondo. III. Passacaglia. IV. Fuga. V. Final.

**E:** Estreno del Rondo. OFH. La Habana. 01.07.1947. Dir. Erich Kleiber

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Guillermo López Roviroso

Obtuvo el Premio Sinfónico Nacional de Cuba (1944).

***Nueve pequeñas piezas para orquesta*** (1933)

***Homenaje a Erik Satie***

Versión para orquesta sinfónica de 1944.

2(1)3.2. 2(1) 1 sax. alto- 4.4.3.1 – 4 tímp. – tamb. – tam. – glock. – trg. – plat. – 2 mar.  
– 2 cla. – cam. – xil. – pno. – 2 arp. – cel. – cu.

I. Introducción. II. Marcha para caminar por las calles de la Habana. III. Canon. IV. Sonera a la memoria de Ulises. V. Homenaje a tres plátanos fritos. Vi. Toques. VII. Homenaje a un cuerpo. VIII. Para un juego de niños. IX. Alegría Final.

**E:** OCH. La Habana. 1949. Dir. José Ardévol.

**G:** s/r

**P:** Ms; SMP; Hamburg Peer Musikverlang y Hamburg, New York.

Dedicada a: I. Alberto Alonso. II. Alfredo Mantilla. III. Carlo Borbolla. IV. Gustavo Pittaluga. V. Enrique González.

***Sinfonía para gran orquesta*** (1945)

***[Sinfonía n.º 2]***

4.3(1)4.3(1) – 6.4.6.2. – 2 tímp. – tamb. – bon.– trg. – plat. – tam. – cam. – 2 pno. – clv.  
– arp. – cel.- cu.

I. Lento. Piú Mosso. Lento. II. Rondo. III. Variaciones. IV. Danza y Canto.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms, Hamburg Peer Musikverlag y Hamburg, New York.

Homenaje a Manuel de Falla

***Sinfonía n.º 3 para gran orquesta*** (1946)

4.1(2) 5. 3(1) 4.5.5.4– 8.6.5.2. – 4 tímp. – red. – bon. – 2 xil. – 2 pno. – cu.

I. Introducción. II. Rondo. III. Variaciones. IV. Danza.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** RA, Hamburg Peer Musikverlag y Hamburg, New York.

Dedicada a Wilfredo Lam.

Obtuvo el Primer Premio Sinfónico Internacional Ricordi (1949).

***Suite cubana n.º 1*** (1947)

3.3.5.3 – 4.3.3.1 – 2 timp. – tamb. – bon. – plat. – pno. – cu.

I. Fanfarria y Variaciones. II. Danzón. III. Guajira. IV. Son. V. Bolero. VI. Conga.

**E:** OFH. La Habana. 25.01.1948. Dir. Juan José Castro.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Juan José Castro.

***Tríptico de Santiago de Cuba*** (1949)

***Tríptico Sinfónico n.º 1***

2(1) 2(1)3(1)2(1) – 4.4.4.1 – 2 timp. – tamb. – bon. – 2 cla. – trg. – plat. – tam. – 2 mar. – tumb. – 2 arp.- xil. – cam. – pno. – cel. – cu.

I. El Morro. II. El Caney. III. Puerto Boniato.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms, SMP y Berlin, Verl. Neue Musik, 1968.

Dedicada a Harold Gramatges.

Obtuvo el Premio Sinfónico Nacional de Cuba (1951), y el Premio en el Festival Internacional de la Nueva Música de Colonia (Alemania), organizado por el Centro de Documentación Nacional de la Música (1953).

***Suite cubana n.º 2*** (1949)

1(1) 1(1) 2.2 – 2.2.2.1 – 3 timp. – pno.- cu.

I. Preludio. II. Danzón. III. Invención. IV. Habanera. V. Son. VI. Rumba.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Don Rómulo Gallegos.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Esta obra es una versión orquestada y ligeramente ampliada de *Seis Piezas para piano* de 1949».

***Tríptico de Pinar del Río*** (1954)

***[Tríptico sinfónico n.º 2]***

3(1)3.3.2(1) – 4.4.4.1 – 4 tímp. – tamb. – tumb. – güir. – 2 mar. – trg. – 2 plat. – tam. – 2 cla. – xil. – pno. – 2 arp. – cel. – cu.

I. Toccata (Camino a María Isabel) II. Canto (Valle de Viñales) III. Variaciones (Cordillera de los Órganos)

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a su esposa María Isabel López Rovirosa.

***Música para pequeña orquesta*** (1957)

2 tp. – xil. – tímp. – tamb. – bon. – trg. – 2 plat. – toms. – leg. – tamb. – pno. – clv. – arp. – cel. – cu.

I. Himno. II. Rondo. III. Variaciones.

**E:** OSNM. 1958. Dir. Luis Herrera de la Fuente

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Luis Herrera de la Fuente y a la Orquesta Sinfónica de México.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Esta obra fue escrita para el Primer Festival del C.G.D.E.M».

***Movimiento Sinfónico n.º 1*** (1967)

Versión orquestal de la cantata *La Victoria de Playa Girón* (1962)

2(2)4.4(1)3(1) – 6.4.4.1 – 4 tímp. – glock. – xil. – pno. – 2 arp. – cu.

I. Molto Allegro

E: s/r

G: s/r

P: Ms

Dedicado a la Victoria de Playa Girón y a los héroes de los pueblos latinoamericanos.

***Movimiento Sinfónico n.º 2*** (1969)

2(2)3.4(1)2(1) – 6.6.4.2 – 4 timp. – 4 toms. – tamb. – tumb. – cais. – 2 bon.– güir.- 8 plat. – trg. – 2 mar. – 4 tam. (mediano-grande) – cam. – 2 xil. – vib. – 2 gui. – 2 pno. – órg.- cu.

E: s/r

G: CMBF(C7-440/2). Concierto Festival de Música Cubana. Auditorium Amadeo Roldán (La Habana). OSNC. Dir. Roberto Sánchez Ferrer. 14/1/1973.

P: Издательство Советский композитор, 1975 (Izdatel'stvo Sovetskij Kompozitor, 1975).

Dedicada a Enrique González Mantiñi.

Trabajada con materiales de la cantata *Che Comandante* de 1968.

***Música para pequeña orquesta de cuerdas*** (1974)

***Versión libre del Adagio del Cuarteto n.º 3*** (1958)

Orquesta de cuerdas.

E: s/r

G: CMBF (2123/1 Concierto referido)

P: Ms

Dedicada a la Orquesta de Cámara de Moscú.

Escrita en Moscú.

**2.3.2.2.- Instrumento solista y orquesta/pequeña orquesta**

***Variaciones Sinfónicas para violonchelo y piano*** (1951)

2(1)2.3.2(1) – 4.3.3.1 – 2 timp. – bon.– tamb. – trg. – 3 plat. – tam. – arp. – cel. – cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** SMP y Hamburg Peer Musikverlag, Hamburg & New York.

***El Son*** (1952)

***Capricho concertante para violín y orquesta***

2(1)3(1)2(1) – 4.3.3.1 – 2 tímp. – trg. – 3 plat. – tam. – tumb. – 2 bon.– 2 cla. – pno. – cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Música para guitarra y pequeña orquesta*** (1967)

1.0.2(1)0 – 3.0.0.0 – 4 toms. – 4 bon.– 3 plat. – gong.– leg. – 2 cla. – güir. – 2 mar. – arp. – clv. – cel. – vib. – gui.- cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Leo Brouwer

***Caturliana*** (1976)

Para piano y orquesta sobre un tema de Alejandro García Caturla

2.2.2(1)2 – 4.4.4.1 – 4 tímp. – glock. – 4 toms. – 2 plat. – tam. – 2 cla. – 2 bon.– tumb. – xil. – vib. - arp. – cel. – cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

### **2.3.3.- Obras para voces solistas, (con o sin) coro y orquesta ó conjunto instrumental**

***Burla de Don Pedro a Caballo*** (1943)

***Homenaje a Federico García Lorca***

Voces solistas: S.A.T.B. Coro v.m. y orquesta

Texto de Federico García Lorca

Introducción. I. Romance con Lagunas. Fuga Doble. II. Primera Laguna. Tema con variaciones. III. Sigue. Ricercar. IV. Segunda Laguna. Siguen las Variaciones. V. Sigue. Sigue el Ricercar. VI. Tercera Laguna. Siguen las Variaciones. VII. Final.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Obtuvo el Primer Premio Sinfónico de Cuba (1946).

***Cultivo una rosa blanca para soprano y orquesta*** (1949)

***Versión orquestada de la VI canción de Versos Sencillos***

Soprano y orquesta sinfónica

Textos de José Martí

2.2.1(1)2. – 4.2.2.0. – tímp. – arp. – pno. – cel. – S. – cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms,

Dedicada a Mariano Brull.

***La Victoria de Playa Girón*** (1962)

Cantata para solistas, coro y orquesta sinfónica

Textos de Fayad Jamis.

I. Preludio. II. Golpea la traición. III. No huelen a tierra. IV. Llega la muerte (martianas). V. Los caídos. VI. Voz de un herido de la patria. VII. El pueblo anuncia. VIII. El pueblo afirma, no hay muerte. IX. El pueblo entero canta.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Cantata «Che, Comandante» (1968)***

Cantata para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica.

Texto de Nicolás Guillén.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Hasta su sol sangrando (1973)***

***Cantata de cámara n.º 1***

Soprano y pequeño conjunto instrumental (pno.- gui.- xil.- vib.- 4 toms.- 1 bo.- 1 gong.- 2 bon.- 2 cla.- güir.)

Texto de Cintio Vitier

I. De nuestros huesos. II. En un sitio poderoso. III. Compromiso. IV. Hasta su sol sangrando (No me pidas).

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Cantata «Chile, compañero presidente» (1974)***

Cantata para tres solistas, recitador, coro mixto y orquesta sinfónica

Textos de Salvador Allende, Nicolás Guillén, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas

I. Introducción. II. Brindis con Salvador Allende en la Bodeguita del Medio. III. Las grandes alamedas.

**E:** Se estrenó en el Festival de Música Cubana, organizado por el Consejo Nacional de Cultura en La Habana, 1974.

**G:** s/r

**P:** Ms

***Las Satrapías*** (1975)

***Cantata de cámara n.º 2***

Tres solistas, Coro mixto y conjunto instrumental

Texto de Pablo Neruda.

**E:** 28 de octubre de 1976. Palacio de Bellas Artes (La Habana).

**G:** Grabación EGREM: *Las Satrapías*. Grabación in situ realizada por la EGREM en el Palacio de Bellas Artes, 28 de octubre de 1976. Solistas: Lucy Provedo (S), Emelina López (S), Hugo Marcos (Bar), Roberto Urbay (pno), Luis Aragú (perc), Marcos Valcárcel (perc). Dir. Gonzalo Romeu.

**P:** Ms

Dedicada a Roberto Valera.

***Nosotros, los sobrevivientes*** (1977)

***Cantata de cámara n.º 3***

Cantata para S.A.T.B. coro v.m. y pequeño conjunto instrumental.

Texto de Roberto Fernández Retamar.

I. La isla recuperada. II. El otro. III. Epitafios y Antiepitafio (De los héroes caídos en la Ciénaga de Zapata, De un invasor, Antiepitafio del pueblo).

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Nilo Rodríguez.

**2.3.3.1.- Voz solista y conjunto instrumental**

***Yugo y Estrella*** (1957)

Soprano, dos cornos, arpa, violín y violonchelo.

Texto de José Martí.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Juan Blanco.

### **2.3.4.- Obras para conjuntos vocales**

#### **2.3.4.1.- Coro a capella**

##### ***Cuatro Poemas* (1932)**

Coro v.m. a cuatro voces.

Texto de Emilio Ballagas

I. Las alegrías. II. Huir. III. La tarde. IV. Viento de la luz de junio.

**E:** Fiesta de la Nueva Música Coral en Viena (Austria). 1934.

**G:** s/r

**P:** Ms

##### ***Himno de los Trabajadores* (1934)**

Coro a tres voces y solista

Texto de José Ardévol

I. Lento. II. Allegro Moderato

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Carmen Valdés Sicardó

***Tres Romances Antiguos*** (1941-1943)

Coro v.m. a cuatro voces

Textos de los romanceros castellanos

I. Rosaflorida. II. Romance del Conde Arnaldos. III. Quejas de la Infanta contra el Cid.

E: Coro de Madrigalistas de México. 1949. Dir. Luis Sandib

G: s/r

P: Ms

Dedicada a Hilario González, en ocasión de iniciarse como director coral.

***Dos Canticas de Loores de Santa María*** (1943-1946)

Coro mixto a tres voces (soprano, tenor y bajo) no más de 35 voces.

Texto de Archipestre de Hita

I. Miraglos muchos fase la Virgen. II. Quiero seguir a ty ¡flor de las flores!

E: s/r

G: s/r

P: Ms

Dedicada I: Alberto Sarol. II: Manuel Ochoab

***¡Oh Reyes Magos Benditos!*** (1946)

Coro mixto a tres voces (soprano, tenor y bajo)

Texto de Juan del Encina.

I. Comodo

E: Santiago de Chile. 1951.

G: s/r

P: Ms

Dedicada a Cantores Polifonistas de La Habana.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «letra de Juan del Encina, para coro pequeño a tres voces».

***Cantos de la Revolución*** (1962)

Nueve cantos para coro mixto

Textos de: Nicolás Guillén (I), Mirta Aguirre (II), Raúl Ferrer (III), Ana Núñez Machín (IV), Manuel Díaz Martínez (V), Samuel Feijoó (VI), Luis Sarduíaz (VII), Roberto Fernández Retamar (VIII), Fayad Jamis (IX).

I. La sangre numerosa. II. De enero a enero. III. Invitación. IV. Poema. V. Marcha. VI. Macheteros. VII. El hilo de la muerte. VIII. El otro. IX. El pueblo afirma, no hay muerte.

**E:** s/r

**G:** EGREM LDCA7 *Encuentro de músicos latinoamericanos Casa de las Américas. De Enero a Enero*. Coro Nacional de Cuba. Dir. Serafín Pro (La Habana), 1972.

**P:** Ms

Dedicada a: I: Nicolás Guillén, II: Coro de la Universidad de la Habana, III: Miguel Angel Botalín, IV: Coro Polifónico Nacional con motivo del 26 de Julio, V: Coro Conservatorio Amadeo Roldán, VI: Coro Madrigalista, VII: Jesús Ortega, VIII: Orfeón Santiago, IX: José Antonio Portuondo.

***Muchas lunas pasaron*** (1966)

***Homenaje al heroico pueblo de Viet Nam***

Coro v.m.

Texto de Nguyen Du.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Por Viet Nam*** (1966)

Coro v.m.

Texto basado en palabras de Fidel Castro

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada al Coro de la Escuela de Música de la ENA

***Cultivo una rosa blanca* (1967)**

Versión de una canción para voz y piano de 1949

Coro Femenino.

Texto de José Martí.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada al Coro Femenino del Conservatorio Amadeo Roldán.

**2.3.4.2.- Coro con orquesta ó conjunto instrumental**

***Al pie desde su niño* (1966)**

Coro infantil o mixto, piano y percusión (xil.- 4 toms.- trg. – 2 cla. – plat.)

Texto de Pablo Neruda.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Carmen Valdés de Guerra.

***Ronda para los niños desconsolados de Occidente* (1966)**

Coro infantil o mixto, piano y percusión (xil. – 4 toms. – 2 cla. – plat.)

Texto de Heberto Padilla

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Carmen Collado y el Coro Juvenil del Conservatorio Amadeo Roldán.

### **2.3.5.- Obras para voz solista**

#### ***Dos poemas (1933)***

Mezzosoprano o contralto y piano

Texto de Emilio Ballagas.

I. Empezar. II. Gozo

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a su esposa (María Isabel López Rovirosa) en el día de año nuevo.

#### ***Versos Sencillos (1949)***

#### ***Siete canciones para soprano y piano***

Soprano y piano

Texto de José Martí.

I. Yo no puedo olvidar. II. Por la tumba del cortijo. III. ¡Penas! ¿Quién osa decir que tengo yo penas?. IV. Ya sé: de carne se puede hacer una flor. V. Yo tengo un amigo muerto. VI. Cultivo una rosa blanca. VII. Yo quiero salir del mundo por la puerta natural.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** EMC. Serie Patrimonio Musical Cubano. Colección Canciones Cubanas. Ref. 36.030. La Habana. 1978/1988.

Dedicado I. Carmelina Rosell. II. Emilio Ballagas. III. Nicolás Guillén. IV. Lilia de Carpentier. V. Mariano. VI. Mariano Brull. VII. Juan Marinello.

Obtuvo el Premio Nacional Cubano de Canciones sobre textos de José Martí, en el Concurso del Centenario de José Martí (La Habana, 1953).

#### ***¡Ay, señora, mi vecina! (1950)***

Soprano y piano

Texto de Nicolás Guillén.

E: s/r

G: Areito LDA 7008: *Colección Autores Contemporáneos*. Iris Burguet (voz), Luis Borbolla (pno). 1964.

P: Ms y SMP, New York, 1960.

Dedicada a Altagracia de Gramatges.

### ***Gracias, mi patria*** (1962)

Soprano y piano

Texto de Roberto Fernández Retamar.

E: s/r

G: s/r

P: Ms

### ***Proverbios y Cantares*** (1977)

#### ***Siete canciones para barítono y piano***

Texto de Antonio Machado.

I. Todo pasa. II. Ni vale nada. III. ¿Quién te podrá responder? IV. Mirar sin ver. V. Haz una copa. VI. Bueno es saber. VII. Caminante.

E: s/r

G: s/r

P: Ms

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Estas siete canciones constituyen una sola obra, por lo que ninguna de ellas deberá cantarse fuera de la serie».

## **2.3.6.- Obras para instrumentos a solo**

### **2.3.6.1.- Obras para piano**

#### ***Sonatina n.º 4, op. 4*** (1922)

Piano

I. Adagio-. II. Allego. III. Presto.

E: Barcelona. 1924. José Ardévol (pno).

G: s/r

P: Ms

***Capriccio para piano*** (1922)

Piano

I. Preludio: Moderato, Allego assai. II. Tema con variazioni: Andante. III. Allegro.

E: Barcelona. 1925. José Ardévol (piano).

G: s/r

P: Ms.

Dedicada a sus padres, Fernando Ardévol y Josefina Gimbernat.

***Nocturno n.º 2*** (1924)

Piano

E: Barcelona. 1927. José Ardévol (pno).

G: s/r

P: Ms

***Nocturno n.º 5*** (1924)

Piano

E: Barcelona. 1924-1925. José Ardévol (pno).

G: s/r

P: Ms

***Invención n.º 3*** (1926)

Piano

E: 1932, La Habana. José Ardévol (pno)

G: s/r

P: Ms

Dedicada a Oscar Lorié.

***Invención n.º 7*** (1926)

Piano

**E:** 1932, La Habana. José Ardévol (pno)

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Francisco V. Portilla.

***Invención n.º 8*** (1926)

Piano

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Dos Estudios*** (1929)

Piano

I. Moderato. II. Vivo.

**E:** Barcelona. 1929. José Ardévol (piano).

**G:** CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn). Producciones Colibrí. La Habana. 2010.

**P:** Ms

Dedicada I: Carmen Plaja, II: Alfredo Casella.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «El original lo entregué a Alfredo Casella por lo mucho que se interesó en estas pequeñas obras. Estrené los dos estudios en 1929 y después los toqué en otras dos o tres ocasiones. Sé que se tocaron en Italia-discípulos de Casella-y en París donde dejé una copia en 1930. Carmen Plaja discípula de mi padre tocó el primero, tres o cuatro veces en Barcelona. No me constan otras audiciones, aunque han sido posibles al quedar copias en París y en Italia; si hubieran ocurrido en Barcelona me las habría informado mi padre».

***Pequeñas impresiones*** (1931)

Piano

I. Tema antiacadémico. II. Fugueta interrumpida. III. Coral sobre hierba buena. IV. Diálogo (piano contra piano). V. Drama con malhumor. VI. Tensiones y distenciones. VII. Síntesis final.

**E:** Lyceum Lawn Tennis Club. La Habana. 1932. José Ardévol (pno)

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Henry Cowell

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Estas siete piezas constituyen una sola obra por lo que no se recomienda su ejecución como piezas independientes».

***Preludio, op. 18*** (1931)

Piano

**E:** s/r

**G:** New Music Quartely Recording. *Cuba Piano Music*. Henry Brant (pno).

**P:** Ms y The New Music Society of California. 1934.

***Sonatina para piano*** (1934)

Piano

I. Larghetto, Adagio, Larghetto. II. Allegro.

**E:** New Music Society of California. 1934.

**G:** New Music Quartely Recording. *Cuba Piano Music*. Henry Brant (pno).

CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn). Producciones Colibrí. La Habana. 2010.

**P:** The New Music Society of California. 1934.

Dedicada a Francisco Ichaso.

***Sonata n.º 1 para piano*** (1944)

Piano

I. Lento. II. Invención: Moderato. III. Rondo: Allegretto. IV. Danza y canto: Allegro gusto.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Gustavo Durán.

***Sonata n.º 2 para piano*** (1944)

Piano

I. Toccata: Lento. II. Passacaglia: Adagio.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Alejo Carpentier.

***Sonata n.º 3 para piano*** (1944)

Piano

I. Moderato. II. Invenciones en Rondó. III. Diferencias sobre la cantiga “Entre Ave et Eva” del Rey Sabio.

**E:** s/r

**G:** CMBF (2129/6): Nancy Casanova (pno)

Grabación EGREM (LD 4231): *Nancy Casanova*. Nancy Casanova (pno)

Producciones Colibrí. CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn). La Habana. 2010.

**P:** Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Publicación n.º. 47. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Uruguay. 1946.

Dedicada a Joaquín Nin-Culmell.

***Tres pequeños preludios para piano*** (1945)

Piano

I. Poco lento. II. Con moto. III. Molto moderato.

**E:** s/r

**G:** CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn). Producciones Colibrí. La Habana. 2010.

**P:** Revista de Estudios Musicales. Suplemento musical, Mendoza. Argentina. 1949. Año 1, Número 1.

Dedicada a Aaron Copland

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Los tres preludios constituyen una sola obra, por lo que no se deben tocar separadamente».

***Tres Estudios para piano*** (1947)

Piano

I. En son. II. En Habanera. III. En Conga.

**E:** s/r

**G:** CMBF (CF-411/3): Jorge Gómez Labraña (pno).

Grabación EGREM (LD 3749): *Jorge Gómez Labraña*. Jorge Gómez Labraña (pno).

Producciones Colibrí. CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn). La Habana. 2010.

**P:** Ms

Dedicada a Margot de Blanck de Coro e Hilario González.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Aunque estos estudios constituyen una sola obra, pueden ejecutarse como piezas independientes entre sí, escogiéndose uno o dos de ellos. Si se tocan dos el orden puede ser el que más convenga al ejecutante. Claro que la serie completa solo deberá ejecutarse de acuerdo con el presente ordenamiento».

***Seis piezas para piano*** (1949)

Piano

I. Preludio. II. Danzón. III. Invención. IV. Habanera. V. Son. VI. Rumba.

**E:** s/r

**G:** CD *José Ardévol*. Elvira Santiago. Producciones Colibrí. La Habana. 2010.

**P:** SMP, New York, 1955; EMC. La Habana. 1980/1987. Ref. 13.060. Ediciones Musicales Fondo del Pianista/Cuidado técnico: Félix Guerrero.

Dedicada: I. Josefina Megret, II. Sara Hernández Catá, IV. Raka de Castro, V. José Manuel Valdés Rodríguez, VI. Fernando Ortiz.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Aunque estas piezas constituyen una sola obra, también pueden ejecutarse como piezas independientes entre sí, escogiéndose una o varias de ellas».

***Son*** (1950)

Piano

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms y EMC *Piano de Cuba: UNEAC*, La Habana, 1977 y Elkan-Vogel, Philadelphia, 1955: *6 modern Cuban composers: piano solo*.

Dedicada a Raúl Roa

### **2.3.6.2.- Obras para guitarra**

#### ***Sonata para guitarra* (1948)**

I. Preludio. II. Variaciones. III. Danza.

**E:** New York, USA. 1950. José Rey de la Torre (gui)

**G:** Grabación EGREM (LP 4189). *Guitarra 5 Leo Brouwer*. Leo Brouwer (gui).

Grabación EGREM (CD -0446). *La obra guitarrística de Leo Brouwer. Vol.II. Brouwer intérprete*. Leo Brouwer (gui). 2001.

*Leo Brouwer. Música para guitarra/Musique pour guitare/ Music for guitar*, 1965.

Centaur Records CD *Twentieth Century Cuban Music*, Russel Brazzel (gui). 1992.

EMI Classics / Warner Classics CD *¡Cuba!*, Manuel Barrueco (gui). 1999.

**P:** SMP, Hamburg: Peer, Cop. 1980 y Editio Musica Budapest. Z.7751: *Guitar Music from Cuba*.

Dedicada a José Rey de la Torre

### **2.3.6.3.- Obras para clarinete**

#### ***Capricho para clarinete solo* (1973)**

I. Tensiones contrastantes. II. Toccata en rondo. III. Variaciones en espiral.

**E:** s/r

**G:** CMBF (E.2637) y Grabación en LD 3630, Areíto. EGREM.

Grabación EGREM: (LD-3630) *Solistas cubanos. Juan Jorge Junco*. Juan Jorge Junco (cl). 1975.

**P:** EMC. 1973/1987. Ref. 22.005. Instrumentos solistas. Publicaciones del Fondo Musical Profesional.

Dedicada a Juan Jorge Junco y sus discípulos.

## **2.3.7.- Obras para conjunto instrumental**

### **2.3.7.1.- Dos instrumentos**

#### ***Melodía*** (1929)

Violín y piano

Andante. Allegro. Andante

**E:** Barcelona. 1930. José Ardévol (pno) y Roberto Plaja (vn)

**G:** CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pno) e Irina Vázquez (vn). Producciones Colibrí. La Habana. 2010

**P:** Editions Maurice Senart. Paris. 1931.

#### ***Sonatina para viola y piano*** (1932)

Segunda versión

Viola y piano

**E:** The New Music Society of California. 1934. USA.

Alfred Sidel (va) y Dora Blancy (pno) estrenaron la primera versión.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Amadeo Roldán.

#### ***Preludio y Allegro*** (1933)

2 violines

I. Preludio. II. Allegro

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** SMP, New York, 1957.

Dedicada a J.M. Lázaro.

#### ***Sonata para violín y piano*** (1947)

Violín y piano

I. Lento. II. Allegro. III. Lento. IV. Allegretto assai.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Sonata para violonchelo y piano*** (1948)

Violonchelo y piano

I. Grave. II. Pasacalle: Lento III. Danza en Rondó.

**E:** 23 de febrero de 1949 en la Sociedad de Concierto de la Habana. Intérpretes Ernesto Xancó (vl) y Francisco Godino (pn)

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Ernesto Xancó.

***Duet para contrabajo y piano*** (1949)

Contrabajo y piano

I. Danzón: Allegro Moderato. II. Lento. III. Presto.

**E:** s/r

**G:** Grabación EGREM, Sello Areíto (LDA-7004) *Colección de Autores Contemporáneos*. Orestes Urfé, contrabajo y Esther Sanz, piano. 1964.

**P:** SMP, New York, 1957.

Dedicada a Orestes y Odilio Urfé.

***Sonatina para violonchelo y piano*** (1950)

Violonchelo y piano

I. Andantino. II. Lento. III. Allegretto.

**E:** s/r

**G:** Panart Records: *Cuban Contemporary Music*. Adolfo Adnopoulosoff (vc), Berta Huberman (pno). 1954.

**P:** Ms y RA, Buenos Aires, 1955.

Dedicada a Adolfo Odnopoulosoff y Berta Huberman.

***Música para dos guitarras*** (1965)

2 guitarras

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** EMC. Ediciones Musicales del Fondo del Guitarrista. Ref. 10.228/1987.

Dedicada a Leo Brouwer y Jesús Ortega.

***Tres piezas breves*** (1965)

Violín y piano

I. Toccata. II. Lento. III. Vivace

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Ninfa*** (1968)

2 pianos

**E:** s/r

**G:** CMBF (C7-450/3): Concierto Encuentro de músicos latinoamericanos Casa de las Américas. Sala Hubert de Blanck. Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo. Dir. Manuel Duchesne Cuzán, 29/9/1972.

Grabación EGREM-CNC (LD C-A-7): *Encuentro de músicos latinoamericanos Casa de las Américas, sep, 1972*. Ninowska Fernández Brito (pno) y Frank Fernández (pno).

**P:** EMC. Colección Piano. Ref. 13.030. 1986/1988.

Dedicada a los pianistas Ninowska Fernández Brito y Frank Fernández.

***Variaciones con soneras*** (1976)

Oboe y piano

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Tensiones*** (1978)

Flauta y piano

**E:** Sala Teatro del Palacio de Bellas Artes de La Habana. 1978. Rositza Ivanova (fl) y Pura Ortíz

(pno).

**G:** CMBF (2105/2): Concierto en Museo Nacional de Bellas Artes. Pura Ortíz (pno) y Rositza Ivanova (fl). 17/3/1978.

**P:** Ms

**2.3.7.2.- Tres instrumentos**

***Capriccio para flauta, oboe y piano*** (1925)

Flauta, oboe y piano

I. Moderato. II. Fuga: Allegro. III. Lento. IV. Allegro

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Tres invenciones para trío de cuerdas u orquesta de cuerdas*** (1933)

Violín, viola y violonchelo

I. Allegro moderato. II. Lento. III. Moderato

**E:** OCH. 1934. Dir. José Ardévol.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Carlos Chávez.

***I Sonata a tres*** (1937)

Oboe, clarinete y violonchelo

I. Andante. II. Allegretto.

**E:** OCH. 1938. Dir. José Ardévol.

**G:** s/r

**P:** Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Publicación n.º 28. 1943. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay).

SMP, New York, 1943.

Dedicada a Joaquín Nin.

### ***II Sonata a tres*** (1938)

2 flautas y viola

I. Adagio. II. Allegro. III. Allegretto.

**E:** OCH. 1940. Dir. José Ardévol

**G:** Columbus, Ohio: Greater Columbus Arts Council CD Calladamente,

**P:** Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Publicación n.º 28. 1943. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Uruguay.

SMP, New York, 1943

Dedicada a Antonio Quevedo.

Obtuvo el Primer Premio Nacional de Música de Cámara de Cuba (1938).

### ***III Sonata a tres*** (1942)

2 trompetas y trombón

I. Moderato. II. Largo. III. Tema con *varizioni*

**E:** OCH. 1942. Dir. José Ardévol

**G:** s/r

**P:** Ediciones del Instituto Interamericano de Musicología. Publicación n.º 45.1945. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay).

Dedicada a Edgardo Martin.

### ***IV Sonata a tres*** (1942)

2 oboes y corno inglés

I. Adagio. Allegro. II. Tema con variazioni. III. Allegro assai.

**E:** OCH. 1945. Dir. José Ardévol

**G:** s/r

**P:** Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Publicación n.º 45. 1945. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay).

Dedicada a Juan Antonio Cámara.

***V Sonata a tres*** (1943)

2 clarinetes y clarinete bajo

I. Preludio: Molto Moderato. II. Allegro. III. Diferencias: Andante. IV. Giga: Vivace.

**E:** Montevideo. 1944.

**G:** s/r

**P:** Ms

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Tiempos II, III y IV son una versión realizada en 1943 de una Sonatina para clarinete y piano de 1925».

***VI Sonata a tres*** (1946)

3 trompas

I. Tema: Poco lento y I, II y III Variaciones. II. IV a las XII Variaciones y Tema: poco lento.

**E:** OCH. 1947. Dir. José Ardévol.

**G:** CMBF (C7-1630): Concierto Encuentro de músicos latinoamericanos Casa de las Américas. Sala Hubert de Blanck. Francisco Santiago (tpa), Fernando Bencomo (tpa) y Víctor Luis del Castillo (tpa). 25/9/1972.

**P:** Ms

Dedicada a Argeliers León.

***Fantasia*** (1964)

Oboe, clarinete y fagote

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Siete piezas para trío*** (1978)

Piano, violín y violonchelo

**E:** La Habana. 1978. Trío Jose White del ISA bajo la dirección de Radosvet Boyadjiev.

**G:** CMBF (C.2066/4). Concierto UNEAC. XXV Aniversario de la Revolución. Museo Napoleónico. Trío José White. 17/1/1984.

Grabación EGREM. Sello Areíto (LD 4355): *Trío José White*, vol. II. Trío José White. 1987.

CD *José Ardévol*. Elvira Santiago (pn), Irina Vázquez (vl) y Felipa Moncada (vc). Producciones Colibrí. La Habana. 2010.

**P:** Ms

Dedicada a Trío White.

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Estas siete piezas constituyen una sola obra; es decir, en ningún caso deberán tocarse como piezas independientes».

### **2.3.7.3.- Cuatro instrumentos**

#### ***Cuarteto de Cuerdas n.º 1* (1933)**

2 violines, viola y violonchelo

I. Preludio. II. Allegro. III. Sardana. IV. Cánones y Fuga.

**E:** Grupo de Música Nueva de Bruselas. Bruselas. 1935.

**G:** s/r

**P:** Ms

#### ***Cuarteto de Cuerdas n.º 2* (1943)**

2 violines, viola y violonchelo

I. Largo, Fuga, Allegro. II. Allegro con brío. III. Tema con Variazioni, Adagio. IV. Vivace.

**E:** Carlos Agostini (vl), José Bertinetti (vl), Juan Wolfgang Granat (va) y Adolfo Odnoposoff (vc).1945.

**G:** s/r

**P:** SMP, New York. 1960.

Dedicada a Carlos Agostini.

Obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Cuartetos convocado por «The Chamber Music Guild» (1944, Washington, Estados Unidos).

### ***Cuarteto de Cuerdas n.º 3* (1958)**

2 violines, viola y violonchelo

I. Allegro. II. Adagio. III. Scherzo. IV. Fuga.

**E:** Sala de Actos del Lyceum Lawn Tennis Club. La Habana. 1962. Cuarteto Nacional de Cuba.

**G:** LP 7004 EGREM. Sello Areíto *Colección de Autores Cubanos. José Ardévol*. Cuarteto Nacional de Cuba. 1964.

**P:** Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”. La Habana, 1962.

Dedicada a Carlos Rafael Rodríguez y María Antonieta Enríquez.

Obtuvo el Primer Premio del Concurso Amadeo Roldán convocado por la Biblioteca Nacional José Martí (La Habana, 1960).

### **2.3.7.4.- Cinco instrumentos**

#### ***Quinteto* (1957)**

Flauta, oboe, clarinete en do, corno en do y fagote

I. Preludio. II. Allegro. III. Variaciones. IV. Rondo.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms, OSNC y Tunbridge, Vt: Trillanium Music, *Wind Quintet*. Don Stewart (edit.)1994.

Obtuvo Mención Honorífica en el Concurso Amadeo Roldán convocado por la Biblioteca Nacional José Martí (1960)

### **2.3.7.5.- Seis instrumentos**

#### ***Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco* (1931)**

2 violines, 2 violas, violonchelo y contrabajo

I. Preludio. II. Toccata. III. Texturas Verticales. IV. Episodios. V. Estructuras Horizontales.

**E:** «Había una copia en Bruselas donde se tocó después del Premio y otra en poder de Ives que la hizo tocar en USA, creo que si no recuerdo mal en Baltimore o en New York».

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Charles Ives

Obtuvo el Tercer Premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara, convocado por el Grupo Nouvelle Musique de Bruselas, Bélgica. 1934.

***Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco*** (1932)

2 violines, 2 violas, 2 violonchelos

I. Lento. Poco piú mosso. Tempo I. II. Allegro. III. Moderato. Adagio.

**E:** OCH. 1945. Dir. José Ardévol.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Alejandro García Caturla.

***Música de cámara para seis instrumentos*** (1936)

Flauta, clarinete, fagot, trompeta, violín y violonchelo

I. Ricercar. II. Allegro. III. Quasi habanera. IV. Fanfarria. V. Finale

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Pan American Union. New York, Peer International Corp. Ref. 9-43. 1955.

Dedicada a la sociedad femenina Lyceum.

***Música a seis*** (1976)

Flauta, clarinete, guitarra española, vib, 2 bongós, 3 tomtoms, 2 platillos, gong y claves.

I. Texturas contrastantes. II. Toccata. III. Espirales.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Luis Bayard

### **2.3.7.6.- Otros conjuntos instrumentales**

#### ***Eros* (1927)**

Violonchelo, piano y 2 percusionistas (cais-tamb-red-2 plat-gong-glock)

**E:** Barcelona. 1929.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Ana Maria

Escrita en Cambrils (Cataluña)

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «El original de esta obra estuvo en poder de Caturla – en calidad de préstamo – desde 1931 o 32 hasta su muerte; no la encontramos entre sus papeles. En 1962, su hermano Othón me entregó un paquete con algunos libros y partituras míos que yo había dado por perdidos: dentro de un tomo apareció el original. La única copia existente la dejé en París en 1930, donde se tocó Eros; un año antes se había estrenado en Barcelona. Estas son las dos únicas audiciones que me constan (no pude recuperar la copia usada en París)».

#### ***Experimentales* (1931)**

Flauta, clarinete y clarinete bajo, trompeta, corno, trombón y violín

I. Lento. II. Allegro. III. Adagio. IV. Allegro. V. Lento.

**E:** Los Angeles, California. 1933. USA

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Edgar Varese

Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «El compositor solo ha tenido noticias de dos audiciones en los Angeles. USA: octubre de 1933 (estreno mundial) y marzo de 1934. Programas perdidos».

#### ***Sardana* (1933)**

Versión para pequeña orquesta del tercer tiempo del *Cuarteto n.º 1* (1933)

1.1.1.1 – 2.2.1.0 – tamb.-red.- plat.- trg.- pno.- cu.

**E:** OCH. 1935. Dir. José Ardévol

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a los músicos compañeros de la Orquesta de Cámara de La Habana.

***Estudio en forma de Preludio y Fuga*** (1933) ·

37 instrumentos de percusión, fricción y silbido (31 ejecutantes)

claves, güiros, maracas, bongós, tambores africanos, platos de choque, triángulo, platillo suspendido, campanas (alta y baja), tam-tam, gong, tambor militar, redoblantes, timbales de orquesta, bombos, pianos, silbato de policía, sirenas, látigos, campanilla de mango, palmadas, yunques.

I. Preludio. II. Fuga.

**E:** s/r

**G:** Appalachian State University/ Rob Falvo: CD *Study*, Appalachian State Percussion Ensemble, University of North Carolina, Asheville. Percussion Ensemble. 1997.

**Ms:** Ms

***Suite*** (1934) ·

2 sirenas (alta y baja), 2 campanas (alta y baja), 4 palmadas, 2 pares de claves, 2 güiros, maracas, triángulo, 2 yunques (tocados con dos martillos cada uno), platillo suspendido, látigo, platos de choque, pito de policía, tam-tam, tambor militar pequeño, redoblante, tambor sin cuerdas, tambor africano, bongós, gong, timbal de orquesta, bombo y piano.

I. Allegro Moderato. II. Adagio. III. Fuga: Allegro.

**E:** Mills College, California. Director. John Cage. 18 de julio de 1940.

**G:** s/r

**Ms:** Ms

---

·Esta obra ha sido encontrada y recopilada por Lester Rodríguez para su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid (2016). Los datos de instrumentación y estrenos de la obra también son aportados por Lester Rodríguez.

·Esta obra ha sido encontrada y recopilada por Lester Rodríguez para su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid (2016). Los datos de plantilla instrumental y estreno de la obra, también son aportados por Lester Rodríguez.

***Ensayo en nuevas sonoridades* (1935)**

1.1.1.1 – 1.1.1.0 – tamb.- red.- 3 bon.- tumb.- 2 plat.- tam.- 2 cla.- güir.- pno.- cel. – xil.- glock.- vib.

**E:** México.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Silvestre Revueltas.

***3 por 3 variaciones para tres pianos y tres percussionistas* (1935)**

3 pno.- 4 toms.- 3 bon.- 2 plat.- tam.- 2 cla.- 3 tumb.- 2 mar.- güir.

I. Imaginaciones. II. Tensiones y sueños. III. Humanizamos lo natural.

**E:** Los Angeles. 1946. USA.

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Wallingford Riegge.

***Cinco Piezas Infantiles* (1936)**

Flauta, 2 clarinetes, fagot y trompa.

I. Andante rubato. II. Andante. III. Allegro. IV Lento. V. Allegro vivace.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Ms

***Tres Ricercari para orquesta de cuerda* (1936)**

Violines, viola y violonchelo.

I. En Si: Moderato-Allegro. II. En Fa sostenido: Adagio III. En Re: Allegro.

**E:** “Audición privada con motivo del día de matrimonio con María Isabel López Rovirosa. 1936.” (palabras del compositor en la partitura).

**G:** CMBF (C10-270/1). Concierto por el 55 Aniversario de la OFH. Gran Teatro de la Habana: OSNC. Dir. Manuel Duchesne Cuzán. 27/1/1979. Grabación EGREM. Cuerdas de la OSNC. Dir. Gonzalo Romeu.

Grabación EGREM. *Clásicos cubanos. Varios compositores. Vol. IV.* (CD-0558)  
Cuerdas de la OSNC. Dir. Gonzalo Romeu. 2002.

**P:** Ms; La Habana (ca. 1937)

Dedicada a su esposa, María Isabel López Roviroso con motivo del día de matrimonio.

### ***I Concerto Grosso*** (1937)

1.1.0.1-0.2.0.0-pno.-cu.

**E:** s/r

**G:** s/r

**P:** Hamburg: Peer Musikverlag, Hamburg & New York.

### ***II Concerto grosso para violines, violonchelo y pequeña orquesta de viento con piano*** (1937)

0.2.2.1- 0.2.1.0, pno. Solistas: 2 vl. y vc.

I. Allegro. II. Adagio. III. Allegro. IV. Allegro. Largo. Fuga: Allegro.

**E:** OCH. 1937. Dir. José Ardévol.

**G:** s/r

**P:** Ms, SMP y Hamburg Peer Musikverlag, Hamburg & New York.

Dedicada a Harold Gramatges.

### ***Preludio a once*** (1942)

Clave, güiro, maracas, triángulo, yunque (con dos martillos) platillo (siempre con baqueta), bongó, tambor africano, redoblante, bombo y piano (usando los antebrazos).

**E:** 7 de febrero de 1943. Museo de Arte Moderno de New York. Estrenada por el conjunto de percusión que dirigía John Cage, auspiciado por la League of Composers, como parte de los Percussion Music Concerts.

**G:** s/r

**Ms:** Ms

---

·Esta obra ha sido encontrada y recopilada por Lester Rodríguez para su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid (2016). Los datos de la instrumentación y estreno de la obra son aportados por Lester Rodríguez.

***Concerto de piano, viento y percusión* (1944)**

1.2.1.1 – 1.1.1.1- tímp.- tamb.- bon.- trg.- 3 plat.- tam.- pno.

I. Lento. Allegro moderato. II. Rondoletto: Allegro. III. Passacaglia: Molto Moderato.  
Fuga: Adagio.

**E:** s/r

**G:** CMBF (C7-844) Concierto V Festival de Música Contemporánea de la Habana. Teatro Mella. Ninowska Fernández Brito (pno) y miembros de la OSNC. Dir. Gonzalo Romeu. 10/10/1989.

Grabación EGREM (LD 3713): *José Ardévol. Concerto de piano, viento y percusión.* Ninowska Fernández Brito (pno) y sección de cuerdas de OSNC y Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo. Dir. Gonzalo Romeu. 1978.

**P:** Ms y Hamburg Peer Musikverlag, Hamburg & New York.

Dedicada a Julián Orbón.

***III Concerto grosso para violín, clarinete, trompa solistas y pequeña orquesta* (1946)**

Violín, clarinete y trompa solistas

1.1.1.1 – 0.2.1.0 – pno. – cu.

I. Preludio. II. Toccata. III. Diferencias. IV. Finale.

**E:** OCH. 1949. Dir. José Ardévol

**G:** s/r

**P:** Ms

Dedicada a Ithiel León y Dolores Torres.

***Música para pequeña orquesta* (1957)**

2 tp.-2 tímp.- tamb.- bon.-trg.- plat.- tom.- leg.- tamb.- pno.- cla.- arp.- cel.- xil.- cu.

I. Himno. II. Rondo. III. Variaciones.

**E:** Orquesta Sinfónica Nacional de México. Dir. Luis Herrera de la Fuente. Washington, Estados Unidos, 1958. Fue estrenada en el marco del festival musical organizado por el Centro Interamericano de Música y la Sección de Música de la Unión Panamericana en Washington, 1958.

**G:** s/r

**P:** Ms, SMP y Hamburg Peer Musikverlag, Hambur, New York.

Dedicada a Luis Herrera de la Fuente y Orquesta Nacional de México.  
Consta el siguiente texto manuscrito del compositor en la partitura: «Esta obra ha sido escrita para el Primer Festival del C.G. D. E. M.».

***Noneto*** (1966)

Flauta, oboe, clarinete, fagote, corno, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

I. Preludio. II. Toccata. III. Variaciones.

**E:** s/r

**G:** Grabación EGREM (LPA 7001): *Colección autores contemporáneos*. OSN. Dir. Enrique González Mántici.

**P:** EMC. Colección Música de Cámara. 1972/1977: segunda edición.

Dedicado al Noneto de Praga.

***Ditirambo*** (1969)

Flauta, guitarra, vibráfono, xilófono, 2 bongós, 2 tom-toms, 2 platillos, gong.

**E:** Estrenó la flautista búlgara Rositza Koeva como solista en 1974.

**G:** s/r

**P:** Ms

***Música para pequeña orquesta de cuerdas*** (1958-1974)

Versión libre del «Adagio» del *Cuarteto n.º 3* (1958)

Violines, violas, violonchelos y contrabajos

**E:** s/r

**G:** CMBF (2124/1): Concierto en el Teatro América. OSNC. Dir. Guido López Gavilán. 10/6/1979.

**P:** Ms

Dedicada a la Orquesta de Cámara de Moscú.

### 2.3.8.- Obras fuera del inventario razonado <sup>325</sup>

- . *Nueve pequeñas piezas. Homenaje a Erik Satie* (1933), para conjunto de viento, percusión y piano
- . *Cuatro piezas para guitarra* (1965)
- . *Tres piezas breves para violonchelo y piano* (1965)
- . *Tensiones* (1968), para piano, mano izquierda sola
- . *Tres Piezas para orquesta* (1971)
- . *Martianas Sencillas* (1973) cinco piezas para piano
- . *Concerto para piano y orquesta* (1975)
- . *Siete Metales para sonar* (1976) para siete instrumentos de metal
- . *Nuevas martianas* (1977) para soprano, piano y dos percusionistas
- . *Música para nueve percusionistas* (1978)
- . *Música para oboe y conjunto instrumental* (1979)
- . *Sonata n.º 2 para violín y piano* (1979)

### 2.3.9.- Listado cronológico de composiciones de José Ardévol con datación contrastada

En este listado cronológico se encuentran solo las obras musicales en las cuales se ha confirmado el lugar donde se encuentran ubicadas actualmente o que han sido publicadas.

1922            *Sonatina n.º 4. op. 4* /pno

*Capriccio para piano*

---

<sup>325</sup> Estas obras se consideran fuera del presente inventario porque no se ha constatado y verificado el lugar donde se encuentran ubicadas en la actualidad. Se tiene conocimiento de que son asignadas a José Ardévol porque sus títulos han sido nombrados en diferentes documentos y publicaciones relacionadas con el autor.

- 1924 *Nocturno n.º 2* / pno  
*Nocturno n.º 5* / pno
- 1925 *Capriccio para flauta, oboe y piano*
- 1926 *Invención n.º 3* / pno  
*Invención n.º 7* / pno  
*Invención n.º 8* / pno
- 1927 *Eros* / vc, pno y 2 percusionistas
- 1929 *Melodía* / vn y pno  
*Dos estudios para piano*
- 1931 *Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco* / 2 vn, 2 va, vc, cb  
*Experimentales* / fl, cl, clb, tpt, tp, tbn, vn.  
*Pequeñas impresiones para piano*  
*Preludio* / pno
- 1932 *Cuatro Poemas* / coro mixto  
*Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco* / 2 vn, 2 va, 2vc  
*Six Synthetic Poems* / orquesta  
*Sonatina para viola y piano*
- 1933 *Sardana*. Versión de orquesta del tercer tiempo del *Cuarteto n.º 1* /  
pequeña orquesta

- Estudio en forma de preludio y fuga* / para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido
- Dos poemas* / contralto y pno
- Dos trozos de música* / orquesta
- Preludio y Allegro* / 2 vn
- Tres Invenciones* / trío de cuerdas u orquesta de cuerdas
- Cuarteto de cuerdas n.º 1* / 2 vn, va, vc
- 1934 *Himno de los Trabajadores* / coro mixto
- Sonatina* / pno
- Suite* / para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido
- 1935 *3 por 3 variaciones* / 3 pno y 3 percusionistas
- Ensayo en nuevas sonoridades* / conjunto instrumental
- 1936 *Cinco piezas infantiles* / fj, 2 cl, 2 fg, tp
- Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* / vn, va, vc
- Música de cámara para seis instrumentos* / fl, cl, fg, tpt, vn, vc
- 1937 *I Concerto Grosso* / orq
- II Concerto Grosso* / dos violines, violonchelo y pequeña orquesta de viento con piano
- I Sonata a tres* / ob, cl, vc
- 1938 *II Sonata a tres* / 2fl, va
- Concerto para tres pianos y orquesta*

- 1941 ***Tres Romances antiguos*** / coro mixto
- 1942 ***Forma***. Versión de concierto de la música para el ballet Forma / coro y orquesta  
***III Sonata a tres*** / 2 tpt, tbn  
***IV Sonata a tres*** / 2 ob, c.i.  
***Preludio a once*** / conjunto de percusión
- 1943 ***Sinfonía n.º 1*** / orq  
***V Sonata a tres*** / 2 cl, clb  
***Cuarteto de cuerdas n.º 2*** / 2 vn, va, vc  
***Burla de Don Pedro a Caballo*** / coro y orquesta
- 1944 ***Nueve pequeñas piezas para orquesta. Homenaje a Erik Satie***/ Versión orquestal  
***Sonata n.º 1*** / pno  
***Sonata n.º 2*** / pno  
***Sonata n.º 3*** / pno  
***Concerto de piano, viento y percusión*** / conjunto instrumental
- 1945 ***Tres pequeños preludios*** / pno  
***Sinfonía para gran orquesta [Sinfonía n.º 2]*** / orquesta
- 1946 ***Dos Cantigas de Loores de Santa María*** / coro mixto  
***¡Oh, Reyes Magos Benditos!*** / coro mixto  
***Sinfonía n.º 3 para gran orquesta*** / orquesta

- VI Sonata a tres / 3 tp*
- III Concerto Grosso / vn, cl, y trompa solista con pequeña orquesta*
- 1947 *Sonata para violín y piano*
- Suite cubana n.º 1 / orquesta*
- Tres Estudios para piano*
- 1948 *Sonata para guitarra*
- Sonata para violonchelo y piano*
- 1949 *Tríptico de Santiago de Cuba / orquesta*
- Seis Piezas para piano*
- Duet / cb y pno*
- Suite cubana n.º 2 / orquesta*
- Cultivo una rosa blanca / soprano y orquesta*
- Versos sencillos / soprano y pno*
- 1950 *¡Ay, señora, mi vecina! / soprano y piano*
- Sonatina para violonchelo y piano*
- Son / pno*
- 1951 *Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano / solistas y orquesta*
- 1952 *El Son. Capricho concertante para violín y orquesta / solista y orquesta*
- 1954 *Tríptico de Pinar del Río / orquesta*

- 1957 *Quinteto* / fl, ob, cl, tp, fg  
*Yugo y Estrella* / soprano y conjunto instrumental  
*Música para pequeña orquesta* / conjunto instrumental
- 1958 *Cuarteto de Cuerdas n.º 3* / 2 vn, va, vc  
*Música para pequeña orquesta de cuerdas* (1958-1974). Versión libre del «Adagio» del *Cuarteto n.º 3* (1958).
- 1962 *La Victoria de Playa Girón* / solistas, coro mixto y orquesta  
*Gracias, mi Patria* / soprano y piano  
*Cantos de la Revolución* / coro mixto
- 1964 *Fantasia* / ob, cl, fg
- 1965 *Música para dos guitarras* / 2 gui  
*Tres Piezas Breves* / vn, pno
- 1966 *Al pie desde su niño* / coro infantil o mixto, pno y percusión  
*Ronda para los niños desconsolados de Occidente* / coro mixto y conjunto instrumental  
*Muchas lunas pasaron. Homenaje al heroico pueblo de Viet Nam* / coro mixto  
*Por Viet Nam* / coro mixto  
*Noneto* / fl, ob, cl, fg, tp, vn, va, vc, cb
- 1967 *Cultivo una rosa blanca* / coro femenino

- Música para guitarra y pequeña orquesta* / gui, orquesta
- Movimiento sinfónico n.º 1*. Versión orquestal de la cantata *La Victoria de Playa Girón* / orquesta
- 1968 *Ninfa* / 2 pno
- Che, Comandante* / coro mixto, solistas y orquesta
- 1969 *Movimiento sinfónico n.º 2* / orquesta
- Ditirambo* / fl y conjunto instrumental
- 1973 *Capriccio para clarinete solo*
- Hasta su sol sangrando. Cantata de cámara n.º 1* / soprano y conjunto instrumental
- 1974 *Chile: compañero Presidente* / voces solistas, recitador, coro mixto y orquesta
- Música para pequeña orquesta de cuerdas*. Versión libre del Adagio del *Cuarteto n.º 3 (1958)* / orquesta de cuerdas
- 1975 *Las Satrapías. Cantata de cámara n.º 2* / voces y conjunto instrumental
- 1976 *Variaciones con soneras* / pno, ob
- Caturliana* / pno, orquesta
- Música a seis* / conjunto instrumental
- 1977 *Proverbios y Cantares* / barítono, pno

*Nosotros, los sobrevivientes. Cantata de cámara n.º 3* / soprano,  
mezzosoprano, barítono, coro mixto y orquesta

1978      *Tensiones* / fl, pno  
*Siete piezas para trío* / pno, vn, vc

### **2.3.9.1.- Editores y Administradores Musicales**

#### **Editora Musical de Cuba (EMC)**

Boulevard de San Rafael, 104, altos

10200 La Habana, Cuba

Telf. (53-7)620541/42

Fax: (53-7)338988

#### **Editio Musica Budapest**

P.O. Box. 322 H-1370 Budapest Hungary

Fax: +36-1-2361-101

#### **Southern Music Publishing (Peer Music)**

Peer Music

901 West Alameda Avenue, Suite 108

Burbank, CA 91506. USA



### **3. Estrategias compositivas y tópicos musicales en la obra de José Ardévol**



Este capítulo recoge las características del lenguaje musical de José Ardévol, a través de la interpretación de las estrategias compositivas y de la identificación de los tópicos musicales en su obra. Tal como argumenté en la introducción, las estrategias compositivas que delinear la obra de José Ardévol apuntan hacia tres direcciones distintas, con tres tipos de significados, que se describen como: la mirada al pasado histórico musical; la elaboración de elementos étnicos de la música cubana; y los diálogos con la heterogénea diversidad estilística del siglo XX.

Estas particularidades están abordadas en este capítulo en su obra camerística y solista fundamentalmente, ya que, por las razones explicadas en la introducción sobre el acceso al fondo de obras del compositor en el Museo de la Música de La Habana, en las que se acumularon asuntos personales, de gestión y concesión de permisos, así como un estado de conservación de los materiales del fondo regular, hizo imposible documentar toda la información sobre el mismo. Ello no ha sido impedimento para indagar en la obra de Ardévol, ya que en la selección de los ejemplos musicales se tuvo en cuenta: los títulos que contienen tópicos musicales con referencias a determinados estilos o el empleo de técnicas de composición del siglo XX; el interés de contrastar obras de diferentes etapas creativas del compositor; y el juicio del propio compositor, quien consideró algunas de sus obras como representativas de determinados tópicos musicales.

La estructura de este capítulo se muestra a través de tres epígrafes generales que abordan estas tres estrategias compositivas, presentes en la obra musical de José Ardévol: la mirada al pasado musical histórico; la elaboración de elementos étnicos cubanos y la diversidad estilística del siglo XX. A su vez, estos epígrafes incluyen varios apartados, según se examinan algunos de los tópicos musicales relacionados con cada una de las estrategias compositivas.

### **3.1.- La mirada al pasado musical**

La primera de las estrategias compositivas en la música de Ardévol se entiende como una mirada al pasado histórico musical que atraviesa diversos modos de construcción relacionados con otras tantas épocas y estilos de la historia musical de Europa. En el caso específico de este compositor, entre ellos se identifican los referidos al medievo, el

barroco, el clasicismo y romanticismo, principalmente. Como no se trata de una reproducción de estilos, sino del uso de rasgos identificadores, a continuación, se explicará cómo Ardévol concreta cada una de estas apelaciones, siguiendo una perspectiva cronológica, por ser ésta la que más fácilmente permite proceder a una exposición ordenada sobre cuáles son los repertorios a los que se refiere.

### 3.1.1.- Música española antigua (siglos XIII a XVI)

He decidido agrupar los elementos referidos al medievo y al renacimiento musicales de España porque conforman lo que en la poética de Ardévol significa el acervo de la música española antigua. Concretamente, abarca modelos datados entre los siglos XIII y XVI, como mostraré a continuación.

En este grupo de tópicos el compositor manejó dos elementos característicos de la música medieval y renacentista española: las melodías y los textos. Entre las melodías, merecen señalarse dos procedencias: las cantigas medievales y el *Cancionero de Palacio*, aunque de esta última Ardévol solo empleó el texto. Las cantigas fueron usadas en la obra instrumental, fundamentalmente. Así, una de las *Cantigas de Santa María* (ca. 1270-1282), atribuidas a Alfonso X el Sabio (1221-1284) –en particular la cantiga número 60, «Entre Av’ y Eva»<sup>326</sup> – fue empleada en la *Sonata n.º 3 para piano*, de 1944.

En cuanto al manejo de textos asociados a la lírica española antigua, son tres las obras corales en las que Ardévol empleó dichos contenidos. El primer texto de fuente medieval se encuentra en *Tres romances antiguos* (1941-1943), para coro mixto a cuatro voces, basada en tres romances castellanos anónimos del siglo XIV: el romance de Rosafiorida,<sup>327</sup> el romance del infante Arnaldos<sup>328</sup> y el romance décimo tercero de los Romances con la historia del Cid.<sup>329</sup> Ardévol recurrió a ellos para componer sus romances corales «Rosafiorida», «Romance del Conde Arnaldos» y «Quejas de la Infanta contra el Cid».

---

<sup>326</sup> *Cantigas de Santa María for Singers*, de Andrew Casson, 2015, recurso en línea: <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/60 - music/r>

<sup>327</sup> Ramón Menéndez Pidal, recopilador, *Flor nueva de Romances Viejos*, Quincuagésima edición (Barcelona: Espasa Libros S.L.U., 2010), 93.

<sup>328</sup> *Ibid.* 201.

<sup>329</sup> *Ibid.* 153.

La segunda obra es *Dos Cantigas de Loores de Santa María* (1946)<sup>330</sup>, para coro a tres voces, en la que Ardévol se vale de los versos del Arcipreste de Hita publicados en su *Libro de buen amor* (1330-1343), para construir su obra coral.<sup>331</sup> El libro recoge diferentes materiales narrativos de carácter autobiográfico, donde incluye composiciones líricas profanas y religiosas. Entre estas últimas se encuentran las *Cantigas de Loores a Santa María*, que han sido consideradas obras con un significado literario propio.<sup>332</sup> Ardévol empleó las estrofas 1668 a 1670 y 1678 a 1683 para componer dos cantigas: «Miraglos muchos fase la Virgen» y «Quiero seguir a ty ¡flor de las flores!», títulos que provienen de la primera línea de las estrofas 1668 y 1678, respectivamente. El origen del material musical utilizado en dichas cantigas se desconoce hasta el momento, ya que el compositor no dejó constancia de ello y tampoco se relaciona con la cantiga número 60, «Entre Av' y Eva» empleada en la *Sonata n.º 3 para piano* (1944). Ello trae una cierta confusión con el título, ya que se asocia a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio como fuente original. Sin embargo, es el texto de las *Cantigas de Loores a Santa María*, del Arcipreste de Hita, la matriz principal en la que se basa la citada obra coral de Ardévol.

Respecto a las fuentes renacentistas, Ardévol recurrió a uno de los villancicos de Juan de la Encina (1468-1529) recogidos en el *Cancionero de Palacio*<sup>333</sup> (ca. 1335), el n.º 302,<sup>334</sup> para componer la obra *¡Oh, Reyes Magos Benditos!* (1946), para coro mixto a tres voces. En esta pieza solo emplea el texto como fuente antigua, ya que el material musical es totalmente nuevo.

A continuación, comenzaremos analizando los principales tópicos que se recogen en este grupo de obras, siguiendo el orden cronológico del compositor. La primera es *Tres Romances antiguos* (1941-1943), para coro mixto a cuatro voces. Los romances se titulan «Rosafiorida», «Romance del Conde Arnaldos» y, por último, «Quejas de la

---

<sup>330</sup> José Ardévol emplea el término cantica para el título de esta obra.

<sup>331</sup> Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Ed y notas por Julio Cejador y Frauca (Barcelona: Ediciones de La Lectura, Espasa-Calpe, S.A., 1931),

<sup>332</sup> «En el *Libro de buen amor* el poeta ha colocado al principio y al final unos grupos de poemas marianos. Estos poemas tienen, sin duda, una función en el conjunto general de la obra, pero pueden ser leídos sin que pierdan valor por su cuenta, como composiciones aisladas, pues no dependen del contexto». Pedro Payán Sotomayor, «Las *Cantigas de Loores de Santa María* de Juan Ruiz» (*Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Vol III, Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), 145.

<sup>333</sup> Francisco Asenjo Barbieri. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid: Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1890).

<sup>334</sup> Esta numeración es el índice utilizado por Barbieri en su publicación de 1890.

infanta contra el Cid». Aunque no existe constancia de que el compositor expresara comentario alguno sobre este grupo de obras, la elección de los romances antiguos anónimos por parte de Ardévol resulta interesante porque estos representan la poesía popular hispana medieval con una diversidad propia de las temáticas características de la época, como estos sucesos cotidianos, religiosos o de tipo noticioso, que poseen una connotación humana en cualquier tiempo histórico.

Seguidamente nos centraremos en el «Romance del Conde Arnaldos», que tiene como tema principal el deseo del Infante Arnaldos de aprender una canción. El conde, quien se proponía salir a cazar, ve llegar una galera a tierra firme. Escucha una canción que canta un marinero y le pide que se la enseñe. Pero este responde que solo la enseñará a quien vaya con él en su viaje con la galera. Se trata de un romance que contiene 34 versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Ardévol repite la primera estrofa al final de la pieza para conformar una especie de coda, donde emplea el mismo material musical del inicio, aunque reduciendo algunas de sus partes.

Figura 3.1: Extracto del inicio (p. 8) de «II.- Romance del Conde Arnaldos», en *Tres romances antiguos* (1941-1943), para coro mixto a cuatro voces

Ardévol construye una forma de tres partes, precisamente colocando la estrofa del inicio del poema como introducción y coda. A partir de la segunda estrofa, y hasta el final del texto, se conforma la segunda parte. La introducción contiene, a su vez, dos frases, delimitadas por el tipo de textura empleada y por el texto. La primera es una imitación a dos voces que usa sólo dos versos de la primera estrofa y la segunda abarca toda la primera estrofa, con una textura acordal y pequeños movimientos entre las voces. Las melodías se diferencian en ambas frases. En la primera frase, de solo cuatro compases, la melodía en la voz de soprano no presenta grandes saltos que dificulten su interpretación (la distancia interválica mayor es de una quinta justa), presenta una articulación silábica, con una nota para cada una de las sílabas de los versos y se expresa con un movimiento imitativo en la voz de contralto. Este tipo de movimiento de las voces hace que se superpongan distintos textos para cada voz, lo que dificulta la comprensión del mismo. Sin embargo, en esta primera frase de cuatro compases esta problemática se aprecia menos por la brevedad de la misma. Más adelante, en la segunda sección de la obra, estos movimientos contrapuntísticos, que son más extensos, revelan una dificultad de comprensión del texto.

La segunda frase de esta primera sección es de mayor tamaño, ya que emplea la estrofa completa. Contiene esta frase cambios de métrica (5/4, 3/4) que se asocia al final del segundo y tercer verso, donde se alarga o reduce la medida en un solo compás, ya que en los siguientes retoma el metro original de 4/4. Esta frase se caracteriza también por una melodía silábica a cuatro voces, posee una la textura acordal de tipo homorrítmica, donde los movimientos armónico y rítmico son similares, con figuras de negras y pequeños movimientos melódicos de corcheas entre las voces. Es una melodía donde predominan los movimientos por grados conjuntos y algunos pocos saltos de cuarta justa y tercera mayor y menor.

El tratamiento melódico y de texturas que alterna fragmentos homófonos con polifónicos, se repite en la segunda sección de la pieza, que abarca el resto de estrofas. El punto climático de la obra se encuentra precisamente en esta sección, coincidiendo con el verso en el cual el marinero responde al conde Arnaldos sobre sus anhelos de aprender la canción: «Yo no digo esta canción, sino a quien conmigo va»: véase su realización en la figura 3.2, correspondiente al número de ensayo 13 en la partitura, con sus indicaciones *espressivo*, *intenso*.

Figura 3.2: Extracto (p. 12) de «II.- Romance del conde Arnaldos», en *Tres romances antiguos* (1941-1943)

La tercera parte y final es una coda, como ya habíamos comentado, donde Ardévol repite la estrofa inicial al igual que el material musical, aunque reduciendo la segunda frase y con ello la repetición de los dos primeros versos. La graduación dinámica de la pieza está definida por matices y reguladores, así como por signos y términos de expresión, que apoyan el discurso musical de una manera tradicional.

A nivel armónico la pieza se encuentra en la tonalidad de la menor, con una presencia modal del la dórico (porque hay *fa#*) en toda la obra, a través de una armonía funcional que es fácil de definir auditivamente. En general, es una pieza donde el peso del discurso musical radica en los contrastes de texturas y la sonoridad armónica modal-tonal, que refuerzan el significado literario del texto del romance, y, con ello, a la música popular medieval española.

La siguiente obra en orden cronológico es la *Sonata n.º 3* (1944), para piano. Ardévol incluyó esta sonata en el grupo de obras que él consideraba representativas de esa mirada al pasado a través de las fuentes musicales hispanas, debido a la influencia de Falla, y a su deseo de reivindicar sus orígenes en un claro homenaje a su país, España, que había sufrido una Guerra Civil (1936-1939). Esta obra la menciona cuando comenta el grupo de las tres sonatas para piano, que escribió en el mismo año de 1944:

Desde la *Sonata a tres n.º 4*, para dos oboes y corno inglés (1942), hasta la *Sinfonía n.º 2* (1945), hay un regreso a la temática hispánica, principalmente a través del Falla del *Concerto de clavicémbalo*, debido a dos motivos: por una parte, quedaron cosas en embrión, sin desarrollar, en mis primeras obras de los años veinte; y por otra, me conmovió profundamente la gran tragedia que había sufrido y vivía España. De estos tres años considero como más representativas la cantata *Burla de Don Pedro a Caballo* (texto de García Lorca), el ballet *Forma* (1942), el *Concerto de piano, viento y percusión* y las **tres sonatas para piano**.<sup>335</sup>

Si analizamos la *Sonata n.º 3* (1944), para piano, contiene en su tercer movimiento (Calmo) el subtítulo «Diferencias sobre la cantiga “Entre Ave et Eva” del Rey Sabio». Se trata de la Cantiga n.º 60 «*Entre Av' e Eva*», atribuida al rey Alfonso X el Sabio y de la que Ardévol toma algunas de sus características principales. Hay una intención muy clara por parte del compositor de añadir, además de la fuente medieval de la cantiga, otra fuente, esta vez renacentista, en el empleo de las «diferencias», tipología típicamente hispana, frecuente en la música instrumental del siglo XV en España, que se ha dado en considerar el equivalente en el Renacimiento de las tradicionales «variaciones» del periodo clásico-romántico.<sup>336</sup> Ardévol ve en la suma de ambos recursos, la apelación a la cantiga y el recurso a las diferencias, una mayor aproximación al pasado musical hispano, convirtiendo esta solución creativa en un elemento de modernidad de su lenguaje compositivo.

La cantiga original contiene dos partes melódicas. El refrán, ubicado en el primer y en el tercer pentagrama del ejemplo anterior es repetido al final. Mientras, la segunda parte melódica, la *stanza*, presenta una estructura cuya segunda parte toma con distinto

---

<sup>335</sup> Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1. Las letras en negritas son mías, para resaltar la cita a las tres sonatas para piano (1944) que aparecen en dicho texto.

<sup>336</sup> Las diferencias fueron desarrolladas por los compositores renacentistas españoles de música instrumental en el siglo XVI, con Antonio de Cabezón (1510-1566) como uno de sus máximos exponentes.

ritmo silábico la melodía del refrán,<sup>337</sup> el cual es repetido una vez que se terminan los versos de la *stanza*. Esta repetición final del refrán sirve, a su vez, como inicio para una nueva *stanza*, de tal modo que se crea así un patrón que permite prolongar indefinidamente la extensión de la melodía. La cantiga original es la siguiente:

Refrain

En-tre A—v'e É—va gran de-par—ti—men—t'á.

Stanza

Ca É—va nos to—lleu o Pa-ra—í—s'e Déus,

A—ve nos i me—teu; po-ren-d', a—mi—gos méus:

**Figura 3.3:** Refrán y primera *stanza* de la Cantiga 60, «Entre Av' e Éva» (Fuente: *Cantigas de Santa Maria for Singers*, de Andrew Casson, 2015, recurso en línea: <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/60#music/r>)

Ardévol toma básicamente la melodía de la cantiga como el punto de partida desde el que crear una sucesión de variaciones, tratadas a la manera de las diferencias —y donde, en ocasiones, las uniones o puntos de articulación entre una diferencia y la siguiente se distinguen por la anacrusa de la variación siguiente.

Analizando la cantiga y la presentación de ésta como tema principal del tercer movimiento de la sonata, se detecta que la estructura de la cantiga se mantiene intacta,

<sup>337</sup> Si el refrán es el estribillo que aparece al inicio y final de cada estrofa, la *stanza* es una estrofa formada por entre cuatro y seis versos endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante al arbitrio del poeta y cuya estructura se repite a lo largo del poema. La cantiga 60, de la cual Ardévol extrae sus elementos melódicos, contiene cuatro *stanzas*, cada una con cuatro versos de cinco o seis sílabas con rima consonante.

aunque varía la altura en la que está escrita. En el siguiente ejemplo se observa la forma original de la cantiga sobre la melodía de la voz superior:

**III**  
Diferencias sobre la cantiga "ENTRE AVE ET EVA" del Rey Sabio

**Ejemplo 3.1:** Fragmento (cc. 1-33) de «III.- Calmo», en la *Sonata n.º 3*, para piano (1944)

La estructura del tema principal es A-(B-A)-A', siendo la parte A la melodía dedicada al refrán y la parte B la correspondiente a la *stanza*. Las partes que están entre paréntesis se refieren a la organización interna de la *stanza*, a la que se añade la línea melódica del refrán. La parte A' representa la repetición del refrán. Si la cantiga original se basaba en la escala dórica (modo I o modo auténtico) en *re*, Ardévol la transporta a *sol* dórico, sobre el cual construye sus lecturas del tema de la cantiga.

La armadura de clave representa la tonalidad de sol menor, pero cuando el *mib* se hace natural (*mi*) en las distintas armonizaciones del tema, se reconoce rápidamente la sonoridad dórica (véase, en el ejemplo 3.1, el compás 11). Ambas sonoridades, la tonal y la modal, aparecen casi siempre en el acompañamiento del tema, pero no así en la línea

melódica de la cantiga, donde la nota *mi* se evita. Esta superposición de sonoridades crea una ambigüedad armónica que se refuerza con las posiciones abiertas de los acordes, en una textura de tipo coral.

La melodía está construida sobre un ritmo regular en el compás de 2/4, donde predominan las figuras de negras. Esta melodía, que apenas excede la octava, se sostiene mayormente por intervalos conjuntos, aunque con salto de quinta justa a la nota dominante en el comienzo de la *stanza*, siendo éste el mayor contraste con la melodía del refrán. La armonía se basa en las principales funciones tonales, con un colorido modal reforzado por la sonoridad acordal. Cada frase termina sobre una cadencia, a la que se añade una anacrusa en las frases que anteceden a la *stanza* y al comienzo de cada nueva variación o diferencia. Llama la atención la escasa presencia de indicaciones de dinámica y de articulaciones, lo que lleva a pensar en un tipo de escritura coral y menos pianística.

A continuación de la presentación del tema principal, Ardévol desarrolla diez variaciones (diferencias) sobre el tema de la cantiga «Entre Ave et Eva», donde la variación I se repite como la X, además de añadir una repetición del tema como coda. En algunas diferencias se mantiene la estructura original de la cantiga —concretamente, de la II a la VII—, pero en otras se reduce a refrán y *stanza*, sin repetición del refrán (A-B) —diferencias I, VIII y X—. Existe una diferencia, la IX, que posee una estructura ampliada en cuanto a repetición de las partes (A-A'-B-B'-A''), donde Ardévol desarrolla una pieza polifónica cuatro voces. Estos cambios en la estructura de las diferencias se aprecian también en la métrica. Las diferencias de la II a la VII mantienen un metro estable en el compás de 2/4. Sin embargo, las variaciones I, VIII y X poseen cambios métricos entre 3/4, 2/4, 4/4 y 3/8 (I y X) y entre 3/4, 2/4, 4/4, 5/8, 5/4 (VIII). Por su parte, la diferencia IX mantiene el compás de 2/4 durante toda la variación, en un canon a cuatro voces. Las variaciones con cambios de acentuación métrica (I, VIII, X) y de estructura (I, VIII, IX, X) constituyen variantes del material musical de partida, ya que reducen o amplían la melodía de la cantiga original.

Las texturas empleadas por Ardévol en cada una de las diferencias crean contrastes entre sí. En ellas predominan las texturas homófonas, donde la melodía se presenta en una factura acordal, con arpeggios de negras que imitan el rasgueo de los instrumentos de cuerdas pulsadas (I, X) en melodía y acompañamiento (II y III) y en figuraciones rítmicas de semicorcheas (IV, VIII). Las texturas polifónicas se encuentran en las diferencias V, VI y IX, donde el tema se presenta en forma de canon entre ambas manos, con acordes a

la octava (V); en la armonización a tres voces del tema en la voz grave, como una especie de *cantus firmus* (VI); y en un canon a cuatro voces (X). En la diferencia VII el tema se presenta al unísono en ambas manos, a través de una figuración rítmica de corcheas.

El tratamiento armónico de las diferencias es tonal, con un cierto colorido modal que se manifiesta en acordes alterados, como en la diferencia I, donde el modo lidio se alterna con la tonalidad de Re Mayor:

**Ejemplo 3.2:** Primera «diferencia» (cc. 34-41) de «III.- Calmo», en la *Sonata n.º 3*, para piano (1944)

El tratamiento dinámico en las diferencias se encuentra bastante limitado, pues apenas consiste en algunas indicaciones de matices, que tienen una función de soporte para los cambios de textura que se operan en cada una de las variaciones. Precisamente este contraste entre ellas gracias a la dinámica y la textura permite que se reconozca auditivamente la organización de la obra, además de que el tema de la cantiga funciona como hilo conductor en todo el movimiento. Por otro lado, el tratamiento tímbrico y de recursos expresivos del piano es bastante limitado y está sujeto a las distintas texturas desplegadas en las variaciones. Todo ello hace ver una planificación discursiva del material inicial, poco desarrollado, en cuanto a los parámetros compositivos se refiere.

Las siguientes obras que contienen fuentes medievales y renacentistas son *Dos Canticas de Loores de Santa María* (1946), para coro mixto a tres voces y *¡Oh, Reyes*

*Magos Benditos!* (1946), para igual formación coral. La primera se basa en los versos de las *Cantigas de Loores a Santa María*, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, publicados en su *Libro de buen amor* (1330-1343), mientras que la segunda sobre utiliza uno de los villancicos de Juan de la Encina (1468-1529) recogidos en el *Cancionero de Palacio* (ca. 1335). Ambas obras son de carácter religioso: en la primera la temática consiste en la alabanza a la Virgen María, que se traduce en las piezas «Miraglos muchos fase la Virgen» y «Quiero seguir a ty ¡flor de las flores!»; mientras que, en la segunda, es un villancico dedicado a los Reyes Magos.

Ambas partituras fueron escritas en 1946, en lo que parece fue un año próspero para Ardévol en cuanto a audiciones de sus obras corales, ya que llegó a dedicar el villancico a los Cantores Polifonistas de La Habana. Estas piezas fueron las siguientes obras escritas para coro, después de los *Tres romances antiguos* (1941-1943), aunque no hay que obviar que en 1943 Ardévol había compuesto la *Burla de Don Pedro a Caballo*, con texto de Federico García Lorca, para voces solistas, coro y orquesta. A diferencia de los romances, estas obras corales están escritas para tres voces (soprano, tenor y bajo) y en una de ellas —«¡Oh Reyes Magos Benditos!»— el compositor indica en el manuscrito «para coro pequeño a tres voces», en referencia al número de cantores, aunque no especifica la cantidad. No se tiene constancia de los motivos que llevaron al compositor a elegir estas temáticas, ni los textos, pero ambas obras se enmarcan en su etapa neoclásica y en el período de la posguerra española, como se refirió en el capítulo biográfico.

En el villancico *¡Oh Reyes Magos Benditos!* el material musical es totalmente nuevo, como se puede observar a continuación, donde la primera figura muestra el villancico de Juan del Encina y la segunda, el villancico manuscrito de Ardévol:



# Cancionero de Palacio

Copia: Fernando G. Jácome  
Grupo Vocal "Sólo Voces"  
www.solovoces.com

## nº 302 - J. del Encina

Soprano  
Tenor  
Baixo

¡Oh Re - yes Ma - gos ben - di - tos! pues de  
Por que por vo - so - tros ha - ya gran per -

Dios sois tan a - ma - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -  
dón de mis pe - ca - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -  
pues de Dios sois tan a - ma - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -  
gran per - dón de mis pe - ca - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -

Dios sois tan a - ma - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -  
dón de mis pe - ca - dos, sed mi guar - da e'a - bo - ga -

Fin

dos. — sed mi guar - da'en es - te — sue - lo  
y'a - bo - ga - dos en el — cie - lo

dos. — sed mi guar - da'en es - te — sue - lo  
y'a - bo - ga - dos en el — cie - lo

dos. — sed mi guar - da'en es - te — sue - lo  
y'a - bo - ga - dos en el — cie - lo

D.C.

por - qu'en sus la - zos no ca - ya  
por que'a ve - ros a - llá va - ya.

por - qu'en sus la - zos no ca - ya  
por que'a ve - ros a - llá va - ya.

por - qu'en sus la - zos no ca - ya  
por que'a ve - ros a - llá va - ya.

Figura 3.4: «¡Oh, Reyes Magos benditos!», de Juan del Encina, Bar. n.º 302, del *Cancionero de Palacio* (Fuente: copia de Fernando Gómez Jácome)

*¡Oh Reyes Magos Benditos!*

*para los Cantores Polifónicos de la Alfranca*

*mp.*  
*Ten.*  
*Bar.*

¡Oh Re-yes Ma-gos Ben-di-tos! E-ss de Quo-ros Tam-a-ma-  
Sed mi- quier-ben u- te me- lo, por- que en sus la- gos no  
Sed mi- quier-ben u- te me- lo, por- que en sus la- gos no  
Sed mi- quier-ben u- te me- lo, por- que en sus la- gos no

**Figura 3.5:** Extracto del manuscrito original de *¡Oh Reyes Magos Benditos!* (1946), para coro mixto, de José Ardévol

Ardévol emplea en su villancico el texto de Encina, pero no la melodía. Esta es silábica, con un registro no mayor de una octava para cada voz y representada en su totalidad mediante figuras de negras y blancas. Se mueve por grados conjuntos y algunos saltos de quinta justa, que, en su mayoría, están relacionados con el inicio de cada verso,

como es habitual en el modelo de la música antigua. Se trata de una melodía con algunos cambios de compases hacia el final de los versos (2/2, 3/2) que, al igual que en *Tres romances antiguos*, alargan la sonoridad del mismo. Contiene dos frases melódicas largas que abarcan varias estrofas cada una y que se repiten en varias partes de la pieza. Ambas frases son de textura acordal, en su mayoría homorrítmicas, aunque con algunos movimientos melódicos de tipo imitativo, como el que sucede en el siguiente fragmento, donde la melodía se presenta como un tema en canon a tres voces:

**Ejemplo 3.3:** Fragmento (cc. 12-19) de *¡Oh, Reyes magos Benditos!* (1946), para coro mixto

Este tipo de contrapunto imitativo tiene poco desarrollo, en comparación con la textura homófona. Sin embargo, no existe una limitación en cuanto a las secciones para cada uno de estos procedimientos, ya que ambos se integran en el discurso musical de la obra. La pieza se encuentra en la menor, aunque Ardévol emplea en ocasiones el modo dórico (con fa#). La dinámica se ajusta al texto sin grandes cambios de matices. En general es una obra de fácil interpretación musical, que se destaca por la claridad armónica y de texturas, en función del texto del villancico.

I Miraglos muchos fase la Virgen

Tranquillo  $\text{♩} = 72-74$  a Alberto Sarol

-1-

*(intenso sempre)*  
 Mi- ra- glos mu- chos fa- se la Vir- gen sien- pre pu- ra, A- que  
 Mi- ra- glos mu- chos fa- se la Vir- gen sien- pre pu- ra,

-2-

ban- do los coy- ta- dos de do- lor e de tri- tu- ra. El que  
 A- que ban- do los coy- ta- dos de do- lor e de tri- tu- ra. El que

lo- a tu fi- gu- ra No lo de- xas el- vi- da do,  
 lo- a tu fi- gu- ra No lo de- xas el- vi- da do,  
 lo- a tu fi- gu- ra No lo de- xas el- vi- da do,

-3-

Non ca- tan- do su pe- ca- do: Sal- vas- lo de a- mar- qu-  
 Non ca- tan- do su pe- ca- do: Sal- vas- lo de a- mar- qu-  
 Non ca- tan- do su pe- ca- do: Sal- vas- lo de a- mar- qu-

*apena rit.*

**Figura 3.6:** Extracto inicial de «I.- Miraglos muchos fase la Virgen», en *Dos Canticas de Loores de Santa María* (1946), para coro mixto

Seguidamente, la pieza *Dos Canticas de Loores de Santa María* (1946), para coro mixto, desarrolla los elementos estructurales y paramétricos de una manera similar a lo planteado en la anterior obra. El texto del Arcipreste de Hita, de alabanza a la Virgen María, está desarrollado con un tratamiento análogo, en cuanto a lo melódico, lo textural (con movimiento contrapuntístico entre las voces y textura acordal) y lo armónico (con

una tonalidad menor de cierto colorido modal), al utilizado en el villancico. En la dinámica, Ardévol amplía el abanico de matices (que ahora se extiende a *pianissimo*, *mezzoforte* y *forte*) y de términos de expresión que enriquecen el material musical y enfatizan el significado del texto (véase la figura 3.6).

### 3.1.2.- Modos de construcción del Barroco

Siguiendo la cronología de los estilos musicales, le siguen a los anteriores tópicos las referencias a las tipologías y a los estilos del Barroco. Son varias las obras que en sus títulos apelan a estas tipologías, entre las que se encuentran *Preludio* (1931), para piano, *Tres Invenciones* (1933), para trío de cuerdas u orquesta de cuerdas, *I Sonata a tres* (1937), para oboe, clarinete y violonchelo, *I Concerto Grosso* (1937), para piano y pequeña orquesta, *Tres ricercari para orquesta de cuerdas* (1936), y la *Suite cubana n.º 1* (1947), para orquesta.

Estas obras no son las únicas que contienen elementos procedentes de tales tipologías, ya que existen otras partituras donde el compositor emplea formas musicales del Barroco en movimientos de obras, como, por ejemplo, el segundo movimiento, «Invención», de la *Sonata n.º 1 para piano*, de 1944. También existen títulos como las *Suites cubanas n.º 1* (1947) y *n.º 2* (1949), para orquesta, donde Ardévol emplea el concepto de reunión de piezas de la suite como una estructura integradora de diferentes elementos de la música popular cubana. Entre esas danzas asimiladas en la suite se encuentran el danzón, la guajira, el son, el bolero, la conga, la habanera y la rumba. En otras obras, el título no refleja fielmente el tipo de construcción que representa, como sucede en el *Concerto para tres pianos y orquesta*, de 1936, y es el propio compositor quien lo definió como un *concerto grosso*: «El *Concerto para tres pianos y orquesta* es también un *concerto grosso*». <sup>338</sup> Se puede decir que el uso que hace el compositor de las tipologías del Barroco es diverso y está sujeto a las necesidades creativas que él mismo fue desarrollando en los distintos momentos de su dilatada carrera artística.

Una de las características mayoritarias en el empleo por parte de Ardévol de tipologías del estilo Barroco es que las obras donde se da pertenecen a su tercer período creativo, denominado como neoclásico. Si bien Ardévol compuso invenciones y

---

<sup>338</sup> Carta de José Ardévol a Charles Seeger del 29 de enero de 1945, perteneciente a la papelería de José Ardévol del Museo Nacional de la Música de La Habana.

preludios para piano desde la década de los años veinte, fue a partir de la segunda mitad de los años treinta, ya en Cuba, cuando decidió crear obras de mayor envergadura musical y para plantillas instrumentales más amplias:

La *Sonatina para piano* de 1934 viene a ser la frontera entre la segunda etapa y la presente. La *Música de Cámara para seis instrumentos* (1936) y particularmente, los *Tres Ricercari a 4* de pocos meses después son ya obras que responden en todo a mi modo de hacer música hasta el momento actual. Las dos primeras «sonatas a tres» son tal vez mis dos obras más sencillas. Creo que después de las grandes complejidades de mi música de 1931-34 el péndulo tenía que oscilar necesariamente hacia la simplicidad. Mis «*Concerti Grossi*» podrían tener cierto sentido de «retorno», y han sido llamados «neoclásicos» por la crítica; pero no se deben a ninguna intención de retorno literal, sino más bien a una necesidad íntima de producirme así al sentirme a mí mismo cada vez más como tradición, como artista que, aunque muy actual — o por ser muy actual— tiene fuentes tradicionales muy antiguas.<sup>339</sup>

En esta cita, Ardévol comenta que durante la segunda mitad de los años treinta del pasado siglo sintió la necesidad de expresarse musicalmente desde la tradición, a través de aquella más antigua. Es por ello que nombra los *Concerti Grossi* compuestos en 1937 y 1938, los *Tres Ricercare para orquesta* (1936), la *Música de cámara para seis instrumentos* (1936), además de las dos primeras *Sonatas a tres* (1937 y 1938), obras basadas en formas instrumentales del estilo Barroco.

Uno de los tópicos musicales del Barroco es el *ricercare*, pieza instrumental del siglo XVI caracterizada por dos tipologías fundamentales: una de tipo preludio o *ricercare* rapsódico, donde predomina la textura homofónica y que carece de una organización formal y temática preestablecida (de la que luego se derivarían la *tocatta* y el *tiento*); y otra de naturaleza imitativa o polifónica, donde se emplean diferentes procedimientos constructivos que comprenden desde la construcción monotemática (según Andrea Gabrieli) hasta la que combina secciones con varios sujetos, dobles imitaciones fugadas y distintos tipos de contrapuntos (conforme a Frescobaldi).<sup>340</sup>

A continuación, me enfocaré en los *Tres Ricercari para orquesta* (1936), porque se trata de una obra que marcó en Ardévol un punto de inflexión en su carrera: «Esta primera etapa cubana termina en 1936, a raíz de la composición de dos obras que estimo

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> John Caldwell, «Ricercare», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie y Tyrrel John (Londres Macmillan, 2001 [1980]), 325.

muy significativas en la evolución total de mi música: *Tres Ricercari* para orquesta de cuerda, y *Música de cámara para seis instrumentos*».<sup>341</sup>

Los *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* están compuestos por una combinación de secciones, con unas partes escritas en estilo contrapuntístico y otras ordenadas mediante una escritura homófona. Ardévol explora en cada *ricercare* la combinación de las dos tipologías de escritura de esta pieza instrumental. Cada uno de los tres se subtitula con una nota musical, que representa la tónica de la tonalidad en la que está construido —sucesivamente: en *si*, en *fa#* y en *re*—. Se conforma así una relación de tríada de *si* menor entre los tres *ricercari*.

En el primero de estos tres *ricercari* (en *si*) se aprecia una primera sección de introducción (15 compases), con una melodía y dos variantes que amplían la estructura inicial, pero que mantienen las principales células rítmicas y motívicadas de la frase introductoria. La melodía está compuesta por un motivo de negras y tresillos de corcheas, en movimientos conjuntos. En la primera variante de esta melodía se mantienen estas características, pero se añaden saltos interválicos de quinta justa en ascensos a registros agudos de todos los instrumentos. En la segunda variante, este movimiento se estabiliza con la inclusión de figuras de blancas y blancas con puntillo. La armonía responde a la tonalidad de *Si Mayor*, con una clara presencia del modo mixolidio (por el uso del *la* becuadro) en acordes en posición abierta de quinta justa, séptima mayor y sexta menor.

---

<sup>341</sup>Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

El tratamiento rítmico de la sección introductoria contiene cambios métricos. Comienza con 4/4 en la primera frase introductoria, pero en la siguiente variante se amplía la estructura a través del compás de 5/4. En la tercera variante vuelve a transformarse la estructura inicial, pero esta vez se reduce la métrica a 3/4 para volver a 4/4. La textura es homofónica, con melodía en la voz del violín I y viola. El resto de instrumentos realiza un acompañamiento armónico. La dinámica comporta importantes contrastes dinámicos entre la frase introductoria y las siguientes variantes. La frase inicial se inicia con *fortissimo*, no así la segunda, que termina en *pianissimo*, para volver a crear contraste con la tercera variante en *fortissimo*. (véase la figura 3.7)

The image shows a handwritten musical score for "TRES RICERCARI" by Igor Stravinsky. The score is divided into three sections: "Frase introductoria" (Moderato, 4/4), "Variante I" (5/4), and "Variante II (a tempo)" (3/4). The "Tema en Imitación canónica" section is marked "ALLEGRO" (92) and features "monodía" and "imitación en canon" between the violin and viola parts. The score includes various dynamic markings like "f", "p", "pp", "dim.", and "cresc.", and performance instructions like "La becuadro", "poco rit.", and "attacca".

Figura 3.7: Extracto de «I.- Ricercare en si», en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

A partir de este momento (c. 16) comienza el *ricercare* polifónico, con un cambio en la armadura de clave a la tonalidad de si menor. El tema principal (en *si*) se encuentra en la voz superior del violín I y es imitado en canon por el violín II, a través de una transición de dos compases, repitiendo la melodía, altura y dirección (ascendente).

Se trata de un tema compuesto por dos compases de monodía y seis compases de contrasujeto. La monodía se basa en seis sonidos con saltos entre ellos de séptima menor, sexta mayor y cuarta justa, para dar paso a un contrasujeto por movimiento conjunto y en figuración de corcheas, con algunos saltos y cambios en la acentuación rítmica. Este es el modelo temático que será imitado en varias ocasiones durante la pieza.

Le siguen una nueva presentación del tema (c. 23) a partir de la nota *mi*, esta vez en la voz de la viola, imitado en forma de canon y a unísonos por los violonchelos (véase la figura 3.8). El procedimiento imitativo es igual al empleado en la primera presentación del tema, con una transición de dos compases, la misma melodía, e iguales altura y dirección (ascendente). En esta segunda imitación, Ardévol emplea una sonoridad modal en torno a si menor: frigia (con la nota *do* becuadro), de una manera similar a como se había presentado al inicio de la obra el modo mixolidio.

A partir del compás 30 y hasta el compás 38 Ardévol intercala una sección de enlace de tipo homófono. La voz del primer violín dibuja los sonidos de la monodía del tema, mientras que el resto de instrumentos acompañan con algunos elementos temáticos, agrupados por parejas (el segundo violín con la viola, los violonchelos, etc.). Este fragmento se convierte en un enlace hacia la siguiente sección imitativa, que da comienzo en el compás 39 con el tema en la viola (en *sol*), la cual es imitada por el segundo violín, con igual procedimiento que las veces anteriores. Las voces inferiores (los violonchelos) realizan un acompañamiento armónico al unísono, tomando algunos elementos del tema principal. A nivel armónico, esta nueva imitación canónica se presenta sobre la tonalidad de Si bemol Mayor, identificada porque el *fa* y el *do* son becuadros, y lleva bemol en las notas *sib* y *mib*, añadiendo a ello una sonoridad mixolidia gracias a la incorporación del *la* bemol (véase la figura 3.8).

Do becuadro

Tema

Unísonos del tema en los violonchelos

Imitación en canon al unísono

Compás 30

Compás 39

Imitación en canon

Tema

16 Staves

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

Figura 3.8: Extracto (cc. 21- 41) de «I.- Ricercare in si», en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

The image displays a page of a musical score for string orchestra. It is divided into three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with notes circled and labeled: 'Do becuadro', 'Fa becuadro', 'Mi bemol', and 'La bemol'. A label 'Unísonos de violonchelos' points to the lower strings. The second system is labeled 'Compás 48' and the third 'Compás 53'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'cresc.'.

**Figura 3.9:** Extracto (cc. 42- 59) de «I.- Ricercare en si», en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

Al terminar la imitación del tema, vuelve una sección de carácter homófono con los planos bien diferenciados (véase el segundo sistema de la figura 3.9). Desde el compás 48 hasta el 52 los violonchelos se conducen en unísonos, con una función de

acompañamiento armónico, mientras que el violín primero desarrolla la melodía con motivos del tema. El violín segundo y la viola acompañan con pequeños motivos rítmicos imitativos de semicorcheas, que sirven de enlace a la siguiente sección. De igual carácter que la anterior, la sección que comienza en el compás 53 se extiende hasta el compás 67, con un breve enlace hacia la siguiente sección desde el compás 61. En esta parte, los instrumentos se dividen en dos niveles, los violonchelos y las violas con igual factura rítmica y armónica de acompañamiento a los violines primeros y segundos, que llevan la melodía surgida en parte con motivos rítmicos de la introducción (véase el tercer sistema de la figura 3.9).

En el compás 68 se presenta por última vez el tema al unísono en los violonchelos, con una inversión en la altura de la segunda nota del tema (una séptima menor que se convierte en segunda mayor) y la imitación canónica en la viola (véase el segundo sistema de la figura 3.10). Los violines primeros y segundos realizan un acompañamiento melódico que se mantiene cuando finaliza la imitación, enlazando con el final de la pieza. Esta sección final también de carácter homófono, se divide en tres frases que se repiten con variantes rítmicas y armónicas (como se puede ver en la figura 3.10). Los instrumentos, en la última frase, se mueven de manera simultánea, como en la introducción de la pieza.

Compás 61

Compás 68

Compás 81

10

11

12

13

18 Slaves

G. Schirmer, Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

Figura 3.10: Extracto (cc. 60- 82) de «I.- Ricercare en si», de *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

Handwritten musical score for "I. Ricercare in si" by Debussy, showing measures 83-94. The score is written on 16 staves and includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, molto), articulation (acc), and performance instructions like "non dir." and "cresc.". The score is divided into sections by Roman numerals I and II. The bottom right corner contains the publisher's information: "Grove Blue Print Co., Inc., 225 West 57th Street, New York 19, N. Y."

Figura 3.11: Extracto del final (cc. 83- 94) de «I.- Ricercare en si», en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

Este análisis revela el modo como Ardévol construye el *ricercare* mediante el conocimiento que poseía sobre este tipo de pieza instrumental. En el «*Ricercare en si*» el manejo de la imitación canónica se realiza a dos compases de transición, con altura y dirección iguales que la melodía original. Las variantes de la imitación, como pueden ser la inversión, la aumentación, la disminución y la retrogradación, así como las imitaciones tonales a varias voces, con modificaciones en la dirección de la melodía y transiciones a diferentes compases y tiempos, no son empleadas por Ardévol en este *ricercare*, lo cual restringe las posibilidades de elaboración del contrapunto en la pieza. Las secciones de carácter homófono son breves, con un escaso desarrollo de los motivos del tema original. Aunque sean secciones contrastantes, si se las compara con las partes imitativas, la textura acordal de los instrumentos y los movimientos rítmicos simultáneos provocan cierta reiteración en la pieza, que se hace más atractiva con el empleo de escalas modales y con los cambios tonales en algunas secciones.

### **3.1.3.- Elementos del Clasicismo**

Los siguientes tópicos del pasado histórico musical que aparecen en la obra de José Ardévol son los asociados al Clasicismo. Se encuentran en varias obras para instrumentos a solo (en especial el piano y la guitarra), para dos instrumentos (violonchelo y piano o violín y piano), cuartetos y quintetos, además de obras para orquesta de cuerdas y sinfonías. Entre las obras que apelan desde sus títulos a tipologías de este estilo clásico se encuentran: *Sonatina para violonchelo y piano* (1950), *Sonata para guitarra* (1948), *Cuarteto n.º 3* (1958), *Quinteto* (1957), para flauta, oboe, clarinete, trompeta y fagot, *Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco* (1931), *Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano* (1951), para solistas y orquesta y la *Sinfonía n.º 1* (1943).

También existen obras donde algunos de sus movimientos están escritos conforme a tipologías del Clasicismo, como el tema con variaciones o el rondó. Tal es el caso de la *Suite cubana n.º 1* (1947), cuyo primer movimiento se denomina «Fanfarria con Variaciones». Otras composiciones, como *Música para pequeña orquesta* (1957), contienen en su segundo y tercer movimientos los títulos de «Rondó» y «Variaciones». Y la obra *Noneto* (1966) combina tipologías del Barroco y Clasicismo —I. Preludio, II. Toccata, III. Variaciones—.

A continuación, me centraré en el *Cuarteto n.º 3* (1958), porque es el último de sus cuartetos, una vez que Ardévol había experimentado con este formato en dos ocasiones anteriores. Sobre ello el compositor explica:

La obra grabada en este disco se diferencia mucho de sus predecesoras del mismo tipo instrumental —las cuales a su vez, son bastante contradictorias entre sí—, aunque es obvio que se acerca a ellas en el tratamiento de los instrumentos, en la intención de sacar de los cuatro arcos el máximo de sonoridad, contrastes y recursos técnicos.<sup>342</sup>

Además este cuarteto está compuesto por cuatro movimientos «que, por lo menos en su punto de partida, responden al contexto morfológico beethoveniano. Por eso esta música es un homenaje no confesado a Beethoven».<sup>343</sup> En las notas al disco *Colección de Autores Cubanos. José Ardévol*, donde se incluyó la grabación de este cuarteto, Ardévol señala las siguientes formas para cada movimiento del cuarteto:

I. Allegro: forma sonata

II. Adagio: forma tripartita con varios materiales temáticos

III. Scherzo: forma scherzo en parte, tratada canónicamente con dos tríos

IV. Fuga: consta de una introducción y de la fuga propiamente dicha. Esta es una *fuga en variaciones* cuyo tema básico es una variante del tema principal del primer tiempo.<sup>344</sup>

Son cuatro movimientos que mantienen el *tempo* y las formas de los cuartetos clásicos. Ardévol se acerca al Beethoven más tardío en lo relativo al empleo de una fuga en el último movimiento, por lo que pudo haberse inspirado en los últimos cuartetos de Beethoven, sobre todo el *Cuarteto n.º 13, op. 130 en Si b Mayor* y su sexto movimiento, la *Gran Fuga, op. 131*. En el caso de Ardévol, el primer movimiento del *Cuarteto n.º 3* (1958) es el que nos ocupa, porque refleja de qué manera empleó la forma sonata como tópico del Clasicismo.

A continuación, se analizan las partes en que se estructura dicho movimiento:

---

<sup>342</sup> José Ardévol, notas al disco. *Colección de Autores Cubanos. José Ardévol*. Cuarteto Nacional de Cuba. LP 7004 EGREM. Sello Areíto. 1964.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

Compases	Exposición
1-12	<p><b>Introducción (re menor):</b></p> <p>Se construye sobre motivos breves de corcheas al unísono, introducidos por dos instrumentos (viola y violonchelo), a los que se incorporan violín II y luego violín I. Esto desemboca en el unísono entre el violonchelo y el violín II, que luego se sustituye por el violín I. La viola y el violín I y luego la viola y el violín II construyen sus líneas sobre intervalos de 7ª menor (<i>mi-re</i>) y 2ª mayor (<i>fa#</i> y <i>sol#</i>), creando un tejido profusamente disonante. Siguen dos compases finales de movimientos homofónicos, con disonancias entre los cuatro instrumentos (véanse las figuras 3.13 y 3.14).</p>
13-16	<p><b>Primer tema:</b></p> <p>Consta de dos frases, con motivos melódicos muy parecidos, en diferentes alturas e instrumentos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El primero comienza en el violín 1 y es ascendente sobre sonidos largos con saltos (5ª dim., 7ª menor, 3ª menor y 3ª mayor) al que responde la viola con un motivo rítmicamente muy parecido al anterior, aunque con movimientos por grados conjuntos. Esta frase está construida sobre Sol Mayor, con <i>si</i> becuadro y <i>fa#</i> (véase figura 3.14).</li> <li>- Pequeño motivo de enlace que contiene material de la Introducción, en la viola al unísono con el violonchelo.</li> </ul>
17-18	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Segunda frase del primer tema, muy parecida a la primera, con un primer motivo en el violín 1, en Re Mayor (añadiendo <i>do#</i>), que es respondido esta vez por el violonchelo en un segundo motivo que retoma el re menor inicial (con <i>fa</i> y <i>si</i> bemol).</li> </ul>
19-22	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Repite el motivo de enlace con material de la Introducción, esta vez en las voces superiores del violín 1 y 2.</li> </ul>
23-24	<p>Sección de enlace con el segundo tema, elaborada con la misma estructura que la introducción, a la que se añade un nuevo elemento rítmico de textura acordal, sincopado con sus variantes (véanse las figuras 3.14 y 3.15).</p>
25-36	
37-45	<p><b>Segundo tema:</b></p> <p>Una melodía que comienza a dúo entre el violonchelo y la viola, como una especie de canto, que podría tener su origen en una fuente folclórica debido a su extensión (8 compases) y a su propio diseño, intercalado por silencios (véase la figura 3.15).</p>
46- 52	<p>La segunda parte de este tema se traslada al violín I en octavas, que con gran intensidad sonora (<i>forte</i>) construye una melodía de notas largas con saltos ascendentes y agudos, que luego se acortan con ascensos y descensos continuos. El violín II y la viola acompañan con trémolos y el violonchelo repite la melodía del violín I en una especie de pequeña imitación, que enseguida se torna acompañamiento armónico. Esta segunda parte es breve (siete compases) y tiene una función climática dentro del propio segundo tema (véase figura 3.15).</p> <p>A nivel armónico, este segundo tema contiene muchas más tensiones que el primero. La primera parte del tema tiene la sonoridad de Lab Mayor (4 bemoles: <i>sib, mib, lab, reb</i>), aunque luego se hacen naturales estas notas y hacia la segunda parte modula enarmónicamente del tercer grado (<i>lab=sol#</i>) a la tónica Mi Mayor (<i>fa#, do#, sol#, re#</i>), todo ello acompañado por franjas armónicas simultáneas que crean una mayor disonancia. Sin embargo, estas tensiones se disipan para terminar la sección en la tonalidad de re menor.</p>
53-62	<p>Final de la exposición, con elementos de ambos temas y secciones en imitaciones breves entre los violines. Breve enlace con elementos de la introducción para conducir hacia el desarrollo (véase figura 3.16)</p>

**Figura 3.12:** Análisis de la exposición del primer movimiento del *Cuarteto n.º 3* (1958)

A Carlos Rafael Rodríguez y Antonieta Henríquez

**CUARTETO No.3**

para dos Violines, Viola y Violonchelo

JOSE ARDEVOL

**ALLEGRO**  
**INTRODUCCION**

The image shows a page of musical notation for a quartet. At the top right, there is a circular blue stamp that reads "ESCUELA NACIONAL DE ARTES Y OFICIOS" around the perimeter, with "AUDIO-VISUALES" and "MUSICA" in the center. Below the stamp, the title "CUARTETO No.3" is prominently displayed. The composer's name, "JOSE ARDEVOL", is on the right. The tempo and form are indicated as "ALLEGRO" and "INTRODUCCION". The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system shows the beginning of the piece with various dynamic markings and a tempo marking of quarter note = 132. The second system shows a first ending bracketed with a "1" above it.

Figura 3.13: Extracto de la introducción (cc.1-6) del primer movimiento del *Cuarteto n.º 3* (1958)

unisonos

unisonos

EXPOSICION

PRIMER TEMA

Fa sostenido

Si bemo

do y fa sostenido

Fa bemo

Si bemo

Motivo rítmico

variante I

texto

Figura 3.14: Extracto del primer movimiento (cc. 7-28) del *Cuarteto n.º 3* (1958): final de la introducción y exposición del primer tema

variante II

variante III

poco pesante

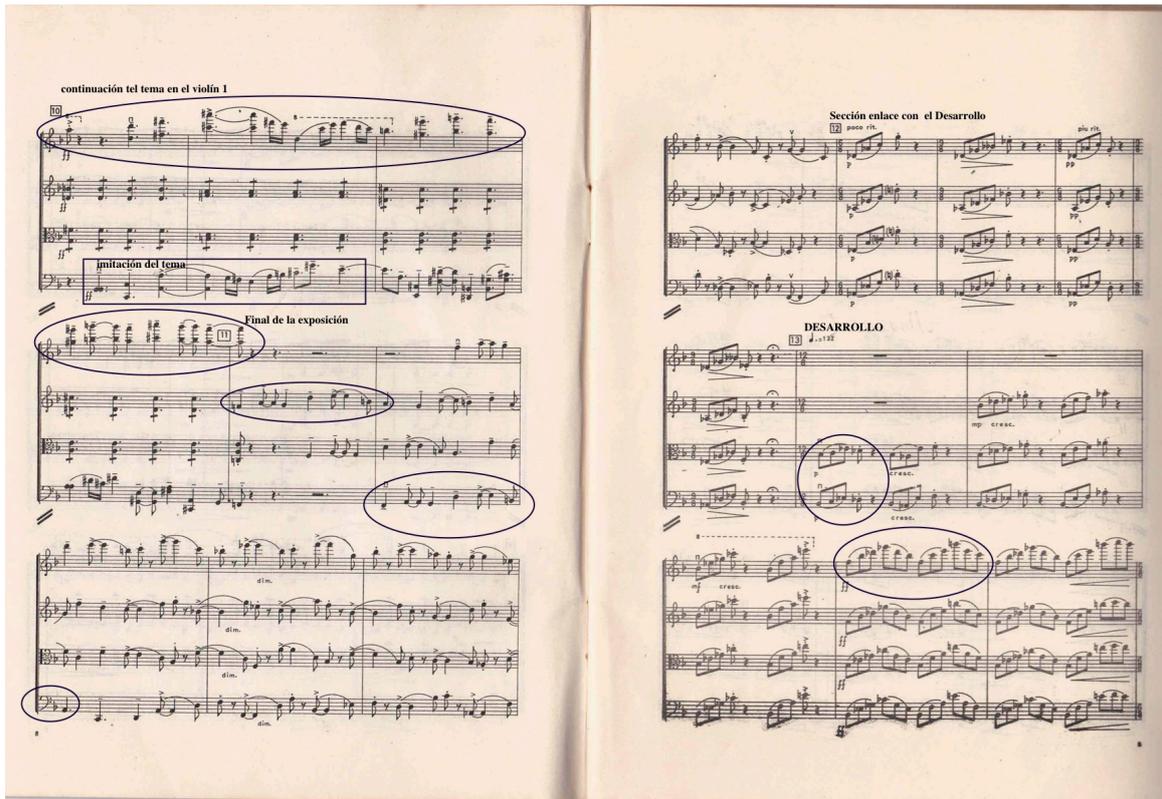
piu pesante

SEGUNDO TEMA

melodía a dúo

2da parte del tema en el violín I

Figura 3.15. Extracto del primer movimiento (cc. 29-48) del *Cuarteto n.º 3* (1958). (Segundo tema del primer movimiento)



**Figura 3.16:** Extracto de primer movimiento (cc. 49-67) del *Cuarteto n.º 3* (1958): final de segundo tema y de la exposición

En cuanto al desarrollo del primer movimiento, el análisis es el siguiente:

Compases	Desarrollo
63-74	Sección con motivos cortos y rápidos tomados de la Introducción y con arpegios simultáneos en los cuatro instrumentos, presentes en las secciones de enlace (véase la figura 3.18).
75-90	En esta parte se encuentran desarrollados los dos temas principales. Comienza el Tema 2, con un canto que se construye a dúo entre los violines y luego entre la viola y el violonchelo. Le sigue un pequeño desarrollo de los motivos de las secciones de enlace (arpegios) para presentar el desarrollo del tema 1, también en una construcción a dúo entre violín II y viola, y entre violín II y violonchelo (véase figura 3.18. y 3.19)
91-97	En esta sección del desarrollo sólo aparecen los motivos cortos de la introducción en dos planos sonoros bien definidos: la viola y el violonchelo y los violines I y II. Estos dos grupos alternan los motivos rápidos y en ascenso, buscando preparar el momento climático.
98-116	En esta parte el desarrollo alcanza su clímax en el compás 105, con los cuatro instrumentos ejecutando de manera simultánea los motivos cortos, antes desarrollados, pero en este momento se realizan de manera consecutiva. En el plano instrumental, hacen unísono el violín I y el violonchelo (véase la figura 3.19).

**Figura 3.17:** Análisis del desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto n.º 3* (1958)



Figura 3.18: Extracto del primer movimiento (cc. 68- 87) del *Cuarteto n.º 3* (1958): desarrollo de los temas



Figura 3.19. Extracto del primer movimiento (cc. 88-106) del *Cuarteto n.º 3* (1958): desarrollo de los motivos de la introducción y secciones de enlace para el climax

El análisis de la recapitulación es el siguiente:

Compases	Recapitulación
117- 128	<p><b>Recapitulación de la introducción</b> de igual modo que se presenta al inicio del movimiento. Son 12 compases que se componen de un motivo inicial corto y rápido en la viola y violonchelo (unísono) que se amplía también al unísono con los violines, hasta desencadenar en una especie de <i>tocata</i> para cuatro instrumentos (véase figura 3.21).</p>
129-152	<p><b>Recapitulación del primer tema</b> en la misma altura y con igual disposición instrumental que en la exposición. Le siguen las secciones de enlace con las variantes rítmicas del tema que se presentaron al inicio. (véase la figura 3.22), aunque esta sección termina en una sonoridad de re menor, a diferencia de la exposición, que lo hizo en un acorde de do menor.</p>
153-168	<p><b>Recapitulación del segundo tema</b> (canto) con sus dos partes, viola y violonchelo en la primera parte, desde una tonalidad de Sib Mayor (con 2 bemoles: <i>sib</i> y <i>mib</i>, que se hacen naturales para luego alterar <i>fa#</i> y <i>re#</i>) y violín I en octavas, en la segunda parte (véase la figura 3.23).</p>
169-178	<p><b>Sección final</b> de la recapitulación, donde se desarrolla el segundo tema entre los violines I y II, en uno dúo a dos voces, que se disuelve poco a poco hasta convertirse en el motivo corto de la introducción. La viola y el violonchelo sostienen armónicamente las voces superiores de los violines (véase la figura 3.24).</p>
179-199 (final del movimiento)	<p>El <b>final</b> se construye con varios materiales ya desarrollados, los arpeggios al unísono de violonchelo y viola y los motivos rítmicos de las secciones de enlace en los violines. En el compás 191 vuelve la melodía del primer tema en la viola, a modo de recuerdo, para finalizar con el material de la Introducción, que se disuelve en el motivo corto y rápido del inicio (véase la figura 3.24 y 3.25).</p>

**Figura 3.20:** Análisis de la recapitulación del primer movimiento del *Cuarteto n.º 3* (1958)

**Figura 3.21.:** Extracto del primer movimiento (cc. 107-126) del *Cuarteto n. 3* (1958): final del desarrollo y recapitulación

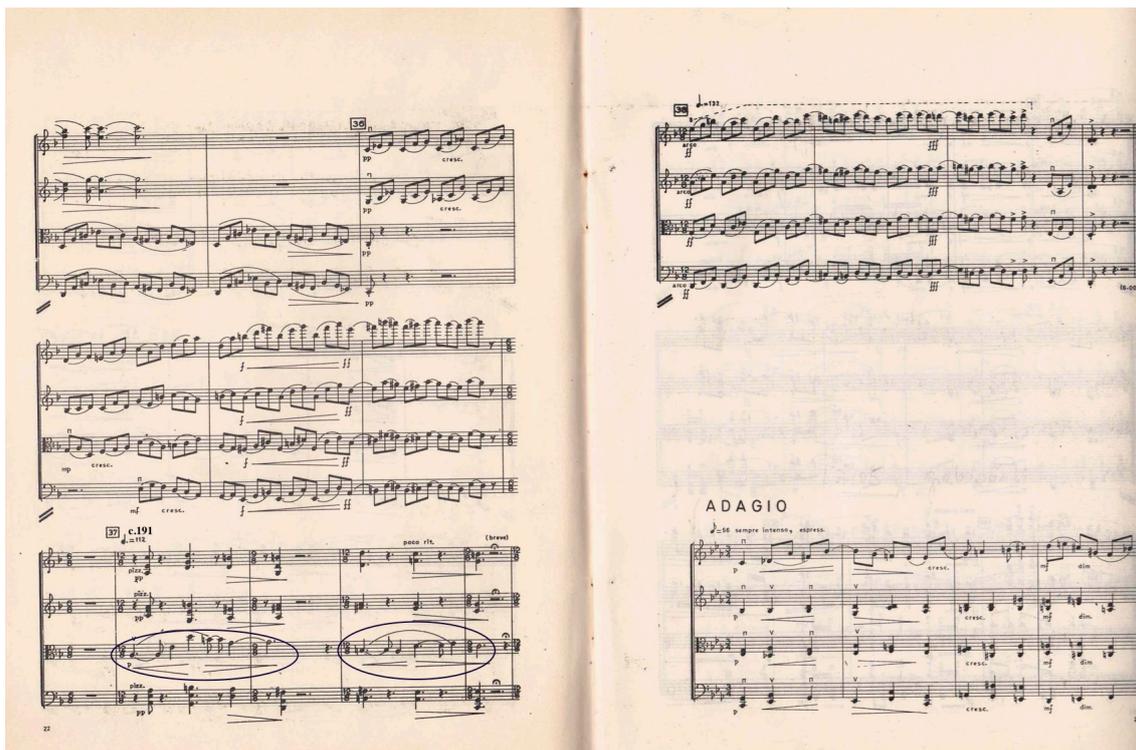
**Figura 3.22:** Extracto del primer movimiento (cc. 127-147) del *Cuarteto n. 3* (1958): recapitulación del primer tema

The image shows two pages of a musical score. The left page is labeled 'c.153 Recapitulación del segundo tema'. It contains three systems of music. The first system has a circled section with the annotation 'ini bemol'. The right page is labeled '2da parte tema violín I' and contains three systems of music. The first system has a circled section with the annotation 're sostenido'. Other annotations include 'poco pesante', 'cresc.', and 'ff'.

**Figura 3.23.** Extracto del primer movimiento (cc. 148-166) del *Cuarteto n. 3* (1958): recapitulación del segundo tema

The image shows two pages of a musical score. The left page is labeled 'c.169 sección final de la recapitulación'. It contains three systems of music. The first system has a circled section with the annotation '(ff sempre)'. The right page is labeled 'c.179 Final' and contains three systems of music. The first system has a circled section with the annotation 'poco rit.'. Other annotations include 'poco rit.', 'pp', and 'cresc.'.

**Figura 3.24:** Extracto del primer movimiento (cc. 167-183) del *Cuarteto n. 3* (1958): sección final de la recapitulación y sección final del movimiento



**Figura 3.25:** Extracto del primer movimiento (cc. 184-198) del *Cuarteto n.º 3* (1958): final

El análisis de este *allegro* de sonata para cuarteto de cuerdas de Ardévol refleja el método adoptado por el compositor con este tópico musical del clasicismo, representado por la forma de sonata. En cuanto a características generales, mantiene las tres principales estructuras de la forma sonata (exposición, desarrollo y recapitulación), con secciones de enlace e introducción. La mayor diferencia respecto al modelo o tópico de sonata original está en la construcción temática. Los temas de Ardévol no son demasiado contrastantes entre sí, en cuanto a ritmo y estructura melódica. Además, los temas son extensos y elaborados, lo que hace que el significado del tema sea poco preciso dentro de la dramaturgia de la obra. Ardévol trabaja poco las relaciones polifónicas entre los instrumentos y sólo ocasionalmente lo hace en dúos, con pequeñas imitaciones entre las voces. Emplea mucho más la textura homofónica, a través de unísonos y estructuras de acompañamiento armónico entre grupos de dos instrumentos. En cuanto al tratamiento armónico, éste se basa en una tonalidad común para todo el movimiento (re menor), aunque en la construcción melódica y armónica el discurso musical discurre sobre una trama de distintas configuraciones tonales, que llevan a una lectura personal de la pantonalidad, de construcción propia.

### 3.1.4.- Romanticismo

Como vimos en el capítulo biográfico, Ardévol mencionó la influencia de Bach, Scarlatti, Schumann en su formación musical. Así mismo, en los análisis previos de su obra se detectaron tópicos del Romanticismo presentes en los títulos de diferentes etapas creativas. Los caprichos, como el *Capriccio* (1922), para piano, los nocturnos, como el *Nocturno n.º 2* (1924), para piano, o los estudios, como el *Estudio en forma de preludio y fuga* (1933), para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido, fueron obras escritas, en su mayoría, durante las dos primeras décadas de creación del compositor. Fue durante su último período cuando escribió una fantasía —*Fantasía* (1964), para oboe, clarinete y fagot— y retomó el capricho en una obra para clarinete en 1973 —*Capriccio para clarinete solo*.

Por su parte, los ciclos de piezas para varios instrumentos se encuentran en casi todos los períodos creativos de Ardévol, tal vez porque esta estructura le permitió integrar distintos elementos compositivos, tales como el danzón, la habanera, el son y la rumba, como en *Seis piezas para piano* (1949). A ello se debe añadir la única obra para escena, *Forma* (1942), en su versión de concierto de la música para el ballet *Forma*.

Me centraré en la obra *Capriccio* (1922), para piano, porque fue una de las primeras obras que Ardévol consideró significativa en su creación musical y así se lo hizo saber a Alfredo Matilla<sup>345</sup> en una carta del 17 de marzo de 1948:

En uno de sus artículos toca un punto sobre el que me gustaría mucho escribirle extensamente, pero no tengo tiempo más que para unas pocas líneas de información [...]. Se trata de mi «Capriccio». Cuando escribí esta obra —la primera que considero de importancia dentro de mi producción— ya había escrito varias sonatinas para piano (de las que conservo muy poco).<sup>346</sup>

En dicha carta, Ardévol explica cómo era su manera de componer en esas primeras obras, y en específico sobre *Capriccio* comenta de qué modo incorporó ahí elementos procedentes del pasado:

Sobre el nacimiento del «Capriccio» recuerdo, con firme certeza, lo siguiente: quería escribir una obra de mayores dimensiones que las pequeñas sonatinas que tenía y, como de costumbre, elegí los modelos que creía me convenían. Para el primer tiempo

---

<sup>345</sup> Alfredo Matilla Jimeno (1910-1977) fue un crítico musical español, exiliado en Puerto Rico. Escribió numerosos artículos sobre música culta en Puerto Rico desde 1940 a 1960, los cuales están agrupados en el libro *De Música*, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 1992.

<sup>346</sup> Ardévol, *Correspondencia...*, 157. Carta a Alfredo Matilla del 17 de marzo de 1948.

fueron a la vez J. S. Bach y Schumann (yo tocaba algunas pequeñas cosas de ambos); el segundo se originó con el deseo de «imitación» de las *Diferencias sobre el Canto del Caballero* de Cabezón, y el tercero con el contacto auditivo con la Sonata en la La menor, de D. Scarlatti que precisamente tocó Margot en Puerto Rico. Estas dos obras las tocaba mi padre entonces (durante varios años tocó con frecuencia sonatas de Scarlatti). Eso es todo, excepto que yo pensé llamar «sonata» a la nueva obra y mi padre me dijo que era mejor titularla «Capriccio». <sup>347</sup>

El *Capriccio para piano* se divide en tres partes y, como bien explica Ardévol, el primer tiempo posee una fuerte influencia de Bach (lo que permitiría entroncar el sentido historicista implícito en esta pieza también con el Barroco). Es un prelude que contiene a su vez varios fragmentos que se distinguen por sus tempos y cambios de figuración rítmica. Estos son Moderato, Allegro Assai y Moderato (*come prima*). El primero (Moderato) es breve, de apenas diez compases, donde Ardévol emplea acordes disueltos en ambas manos y luego escalas quebradas en ascenso y descenso, como una introducción al siguiente fragmento Allegro Assai. El segundo es mucho más largo (cc. 13-42) y el compositor desarrolla figuraciones de semicorcheas que se repiten a semejanza del *Preludio n.º 21, en Si bemol Mayor*, BWV 866, del primer libro de *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach:

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*

A MIS PADRES

126-132

J. ARDEVOL  
(1922)

Preludio Moderato  $\text{♩} = 108$

**acordes disueltos entre ambas manos**

$\text{♩} = 63$

(senza n) (legato) **escalas quebradas** (senza accel)

**escalas descendentes**

**c. 11**  
Allegro assai  $\text{♩} = 100$

(f) simile (ped ped simile)

**figuración rítmica de semicorchea en acordes disueltos**

- 1 -

Figura 3.26: «Preludio» e inicio del «Allegro assai» (cc.1-16), en *Capriccio* (1922), para piano

## Preludio 21

BWV 866

The image displays the musical score for Preludio 21, BWV 866, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system shows measures 1-2, with circled figures in both hands. The second system shows measures 3-4, with a circled figure in the right hand. The third system shows measures 5-6. The fourth system shows measures 7-8, with a circled figure in the right hand. The fifth system shows measures 9-10, with a circled figure in the left hand. The sixth system shows measures 11-12. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A publisher's logo 'RM' and the number '111021' are at the bottom center.

**Figura 3.27:** Extracto del *Preludio en Sib Mayor*, BWV 866, de Johann Sebastian Bach (Fuente: Antonio Baciero, ed. versión española. *El Clave bien Temperado*. Vol. 1. Madrid: Real Musical, 2002)

En el segundo tiempo, «Diferencias», el propio Ardévol expresa que se basa en el deseo de «imitación» de las *Diferencias del Canto del Caballero* de Antonio de Cabezón. Al comparar su propuesta con la melodía original de Cabezón, no se encuentran similitudes con la de Ardévol, como puede evidenciarse a continuación, comparando ambas melodías:

5

## Diferencias

(Variations)

sobre el Canto del Caballero

Swell : Open Diap. 8, Flutes 8; 4  
 Great : Open Diap. 8, Flute 8,  
 Choir : 8; 4  
 Pedal : 16; 8 (Ch. to Ped.)

Récit : Fonds 8, Flûte 4 (préparez Trompette 8)  
 Posit. : Flûtes 8, 4, Salic. 8 (préparez Mixtures)  
 G. O. : Fonds 8 (préparez Mixtures)  
 Pédale : Fonds 16, 8, Tirasse Positif  
 (préparez Anches de 16, 8)

Antonjo de Cabezon  
 (1510 - 1566)  
 Spanish School

Andantino

Sw. open  
Récit ouvert

box closed  
boîte fermée

*p*

27751

Figura 3.28: Extracto de las *Diferencias sobre el Canto del Caballero*, de Antonio de Cabezón (1510-1566) (Fuente: Joseph Bonnet, ed. *Historical Organ-Recitals*, Vol. I New York: [G. Schirmer](http://www.gschirmer.com), 1917)



**Figura 3.29:** Extracto del tema de las Diferencias (cc. 59-88), en *Capriccio* (1922), para piano

En todo caso, el deseo de imitación de Ardévol no está en volcar la melodía original en su partitura, sino en tomar algunos elementos como la sonoridad modal (modo lidio, con *fa#*) y la estructura de la melodía, dividida en motivos cadenciales para crear una

nueva melodía. Las diferencias (variaciones) que crea a partir de esta melodía son cinco, y se destacan por sus cambios de texturas: homófonas y polifónicas la mayoría de ellas. La diferencia primera posee una textura a tres voces, donde la voz superior es la que mayor desarrollo melódico alcanza y las voces inferiores realizan un acompañamiento acordal. La diferencia segunda tiene una estructura de cuatro voces, con un movimiento más acusado entre ellas (imitaciones y movimientos contrarios). En la diferencia tercera el tema principal se encuentra en la voz superior y es acompañado por una segunda voz, a modo de contrapunto. La diferencia cuarta es de tipo *toccata*, con ambas manos realizando acordes disueltos y rápidos. La diferencia quinta retoma la textura homofónica inicial, con la melodía en la voz superior de acordes. Estos acordes son arpegiados en orden descendente, imitando los instrumentos de cuerdas renacentistas.

El tercer tiempo del *Capriccio* para piano está compuesto por una melodía con acompañamiento. Ardévol refiere a que mantuvo un «contacto auditivo con la Sonata en La menor de Scarlatti». Son varias las sonatas en la menor de Scarlatti y Ardévol no especifica cuál de ellas fue la que le inspiró. Sin embargo, los característicos gestos ornamentales habituales en la música de Scarlatti no están presentes en esta parte del *Capriccio*. Dividido este tiempo en tres partes, es en la segunda donde se desarrolla el motivo inicial, con un momento climático. La tercera parte, con dos repeticiones, contiene una nueva idea musical en la melodía. Esta se intercambia en ocasiones con la mano izquierda, que asume la voz principal, y la mano derecha acompaña con acordes en posición cerrada. La mano izquierda realiza saltos entre los bajos, aprovechando la sonoridad del piano y, en momentos de mayor intensidad climática, la textura de la mano derecha se enriquece a dos voces. Estos juegos con los materiales melódicos y texturales son realmente los elementos que más caracterizan dicho tiempo y lo acercan a la música del romanticismo (véase la figura 3.30).

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is annotated with various musical terms and techniques:

- System 1:** Labeled "acompañamiento acordal" (chordal accompaniment) and "melodía en mano izquierda" (melody in left hand). It features a circled section in the right hand with the notation "(\*)" and "similz", and a circled section in the left hand with "mf".
- System 2:** Features a circled section in the left hand with "cresc." and "poco" written above it.
- System 3:** Labeled "saltos entre los bajos" (leaps between the bass). It includes annotations like "(appena pesante)", "a tempo", "f", and "p".
- System 4:** Labeled "textura a dos voces en una sola mano" (two-voice texture in one hand). It includes annotations like "(appena pesante)", "a tempo", "f", and "p".
- System 5:** Includes the instruction "Arpeggiar en orden descendente" (Arpeggiate in descending order) and "f marcato".

The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The handwriting is in blue ink on aged paper.

Figura 3.30: Extracto (cc. 244-265) del tercer tiempo, en *Capriccio* (1922), para piano

En general, el *Capriccio* contiene diferentes tópicos alusivos al pasado histórico musical y remite a épocas diversas (Renacimiento, Barroco y Romanticismo) y anticipa una diversidad de estilos que frecuentará Ardévol en sus obras posteriores. La noción de

ciclo de piezas como estructura musical característica del Romanticismo también está presente en esta obra, aunque menos desarrollada que en otros ciclos de piezas que escribió durante su carrera. Fue un punto de partida para desarrollar estas ideas, a la vez que se sirve del piano como instrumento imprescindible en sus primeras obras, al igual que hicieron muchos compositores del siglo XIX.

### **3.2.- Elaboración de elementos étnicos de la música popular cubana**

Diversos componentes tradicionales de la música popular cubana están presentes en la obra musical de José Ardévol desde la década de los años treinta del pasado siglo, con su llegada a Cuba, aunque estos se encuentran en un número todavía mayor en las obras de la siguiente década, los años cuarenta, cuando el compositor asentó esas influencias y pasó a considerarlas parte de su lenguaje musical. Como sucedía en el caso de las alusiones al pasado histórico musical, algunos primeros ejemplos se pueden localizar observando los títulos de sus obras y de los movimientos que las integran, como sucede en el segundo movimiento de la *Suite cubana n.º 1* (1947), «Danzón»; en el sexto movimiento de la *Suite cubana n.º 2* (1949), «Rumba»; en *El Son. Capricho concertante para violín y orquesta* (1952); en el segundo movimiento, «Variaciones. Guajira», de la *Sonata para guitarra* (1948); en el tercer movimiento, «Quasi Habanera», de *Música de cámara para seis instrumentos* (1936); en el quinto y sexto movimientos, «Bolero» y «Conga», respectivamente, de la *Suite cubana n.º 1* (1947).

En otras obras, como por ejemplo en el *Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco* (1931), Ardévol recogió la fuente popular de un manera casual, como comenta en una carta a Alejo Carpentier en 1946: «El tercer tiempo es un a modo de pasacalle exclusivamente basado en un tema cubano del primer tiempo —tan cubano que es una versión casi literal de un pregón oído cantar por mí a un vendedor negro».<sup>348</sup> Por su parte, en obras para instrumento solo, de cámara y sinfónicas, Ardévol hace uso de los elementos de la música cubana, incluso cuando las obras están construidas en tipologías históricas:

Con algunas obras menores de 1945 y, fundamentalmente, con la *Sinfonía n.º 3*, terminada en el año siguiente, vuelvo a trabajar, pero ahora más a fondo, con los elementos estilísticos cubanos. Además de esta obra, también considero representativas del que después se ha llamado neonacionalismo cubano los dos

---

<sup>348</sup> Ardévol, *Correspondencia...*, 113. Carta a Alejo Carpentier, del 13 de noviembre de 1946.

trípticos sinfónicos (de *Santiago* y de *Pinar del Río*). *El Son*, para violín y orquesta. *Tres Estudios*, para piano, y la *Sonata para guitarra. Música para pequeña orquesta* (1957) y el *Cuarteto n.º 3* (1958) pueden entenderse como una ampliación del neonacionalismo hacia un lenguaje más complejo.<sup>349</sup>

En esta cita Ardévol hace suyo el término «neonacionalismo cubano» en el que llega a definir algunas obras suyas en las que adopta «elementos estilísticos cubanos», aunque no especifica cuáles son, e incluso admite la existencia de un lenguaje todavía «más complejo» a partir de esa misma base, en obras suyas de finales de los años cincuenta del pasado siglo.

### 3.2.1. Danzón

La obra *Duet*, para contrabajo y piano (1949), contiene en su primer movimiento los elementos característicos del danzón cubano. Sobre ello, Ardévol explicó en las notas al disco *Colección de Autores Cubanos. José Ardévol*, lo siguiente:

Como he aclarado en otras oportunidades, cuando he intitulado una forma o parte de una obra mía como Danzón, como en el primer tiempo del *Duet*, (o son, o guajira o rumba, en otros casos) no debe entenderse que he tenido la intención de remedar de algún modo estas formas de nuestra música popular, ni tampoco la de crear un «ambiente» a partir de determinado marco más o menos pintoresco. Estas formas han sido tratadas siempre como piezas de género, como la estructura básica de una creación libre, en la que es la inventiva del compositor la que tiene la última palabra.<sup>350</sup>

El «Danzón», que es la primera pieza del *Duet* para contrabajo y piano, posee una forma de rondó: «En esta manera de organizar el material musical tenemos: una parte inicial o introductoria (A); una sección de contraste (B), a la que sucede nuevamente la introducción (A) y tras ella otra sección contrastante (C); queda ABAC»,<sup>351</sup> tal como describen Zoila Gómez y Victoria Eli, la estructura del danzón. Sin embargo, la pieza de Ardévol posee una estructura más amplia, ya que añade una sección más al rondó (ABACADA).

---

<sup>349</sup> José Ardévol, «Sobre mi música (José Ardévol)». Véase en el Anexo 1.1.

<sup>350</sup> José Ardévol, notas al disco. *Colección de Autores Cubanos. José Ardévol* Cuarteto Nacional de Cuba. LP 7004 EGREM. Sello Areito. 1964.

<sup>351</sup> Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 205-208.

2

a Orestes y Odilio Urfé

# DUET

I

JOSÉ ARDEVOL

Danzón Tema sección A

Allegro moderato  $\text{♩} = 72$

Contrabass

Piano

Sección A

*f*

*mp*

*p* cinquillo cubano

*ff*

1. 2.

Sección B

Tema sección B

*pizz.*

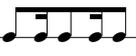
*p*

*p* cinquillo

(\*) It is absolutely necessary to perform all the repetitions.

© Copyright 1959 by Southern Music Publishing Company, Inc.  
International Copyright Secured Printed in U. S. A.  
502-14 All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

**Figura 3.31:** Extracto de la sección A e inicio de la sección B (cc. 1-14), en *Duet para contrabajo y piano* (1949)

Un ejemplo de los contrastes entre las partes lo vemos en el análisis de las dos primeras secciones del «Danzón». En la primera sección A, el tema es presentado por el contrabajo. Es un tema anacrúsico y con una estructura melódica definida por grupos de semicorcheas en ascenso y descenso, aunque con espacios de silencios para el acompañamiento rítmico del piano. Este acompañamiento se basa rítmicamente en el cinquillo cubano +  +, que es un rasgo característico del danzón: «En lo rítmico,

la sistematización del empleo del cinquillo constituyó un importante rasgo de estilo de esta especie [...]»<sup>352</sup>(véase la figura 3.32).

**Figura 3.32:** Extracto del tema del contrabajo en la sección B (cc. 15-28), en *Duet para contrabajo y piano* (1949)

Sin embargo, la sección B comienza con una melodía al piano con el ritmo del cinquillo, a la que acompaña el contrabajo a través de pequeñas notas en *pizzicato*. Luego se alterna y el tema pasa al contrabajo con el cinquillo cubano y el piano acompaña con pequeños motivos rítmicos (véase la figura 3.32). Las siguientes secciones (C y D) del Danzón desarrollan nuevas melodías relacionadas con los motivos del tema de la sección A y elementos rítmicos del cinquillo, como  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (véase la figura 3.33).

<sup>352</sup> Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 208.

4

mp

f

p

ff

ff

1.

2.

**Sección C**

*p espress.*

*p*

*appena cresc.*

*appena cresc.*

*p*

502-14

Figura 3.33: Extracto de la sección C (cc. 29-42), en *Duet para contrabajo y piano* (1949)

También el ritmo , que se toca de manera simultánea en el piano y contrabajo con acentos, es característico del danzón cubano, sobre todo cuando se presenta en momentos de cierre de frases o de cambio de estructuras rítmicas. Esto sucede en varias secciones, como en la D:

6      ⑦      **Sección D**  
*pizz.*

502-14

Figura 3.34: Extracto de sección D (cc. 57-70), en *Duet para contrabajo y piano* (1949)

El «Danzón» de Ardévol contiene elementos característicos de este género musical cubano, como la estructura en rondó y los motivos rítmicos del danzón, aunque a nivel armónico las distintas secciones no posean grandes contrastes, como en el danzón original, que incluye «modulaciones a la dominante, subdominante o tonalidades vecinas,

que contribuyen a enfatizar el contraste [...]».<sup>353</sup> El danzón original se escribía para una orquesta típica, integrada por cornetín, trombón, dos violines, dos clarinetes, fígle, contrabajo, timbales y güiro —donde las secciones intermedias eran interpretadas por los vientos metales o madera para crear mayor contraste entre las partes—. El «Danzón» de Ardévol, para contrabajo y piano, reduce estas posibilidades desde el punto de vista tímbrico. Se podría decir que el piano reproduce las funciones de la percusión y del contrabajo, mientras que el propio contrabajo suplente los instrumentos de viento, aunque también posee cierto papel de acompañamiento rítmico y armónico. En todo caso, es en un danzón de cámara, por lo que constituye una pieza emblemática en el repertorio del contrabajo en Cuba. Fue grabado en 1964 en el disco *Colección de Autores Contemporáneos* por Orestes Urfé, a quien está dedicada la obra, al contrabajo, y Esther Sanz al piano.

### 3.2.2. Rumba

Las *Seis piezas para piano* (1949) contienen varios géneros de la música popular cubana, entre ellos la rumba. Se trata de una manifestación cantable y danzable que tiene como fin la celebración en grupo:

Generalmente la rumba comienza con la entrada del cantante, quien propone o expone el tema. Luego interviene el coro y finalmente el baile. Se crea una atmósfera de música y danza subrayada por la participación alternante de pasajes de solo y coro, y por el virtuosismo instrumental y coreográfico de tocadores y bailadores.<sup>354</sup>

La rumba que a continuación analizaremos, es la sexta pieza de las *Seis piezas para piano*. Ello refleja una cierta relevancia al carácter festivo del propio género musical, al colocarlo al final del ciclo. La rumba escrita para piano deviene una síntesis de las posibilidades reales que a nivel tímbrico contiene la rumba original, ya que ésta «podía y puede acompañarse sobre diversas superficies capaces de ser percutidas»<sup>355</sup>, entre las que se encuentran los cajones, tumbadoras, claves cubanas, catá (idiófono, tipo caja hueca), caja china, cucharas, botellas y palmas. El elemento que sostiene la estructura rítmica de la rumba es la clave de la rumba, que es un patrón rítmico en 4/4 tocado por las claves:

---

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> *Ibidem*, 221-222.

<sup>355</sup> *Ibidem*, 222-223.


 . A su vez, el catá realiza otra guía metro-rítmica, a manera de contrapunto, que se mantiene estable durante toda la rumba:
 
 . Ambos patrones rítmicos representan la estructura básica sobre la cual se sostiene el andamiaje percusivo de este género musical.



Rumba

Tempo: ♩ = 92      a Fernando Ortiz

motivo rítmico      motivo melódico

10      13.060

**Figura 3.35:** Extracto del inicio de «Rumba» (cc. 1-5), en *Seis piezas para piano* (1949)

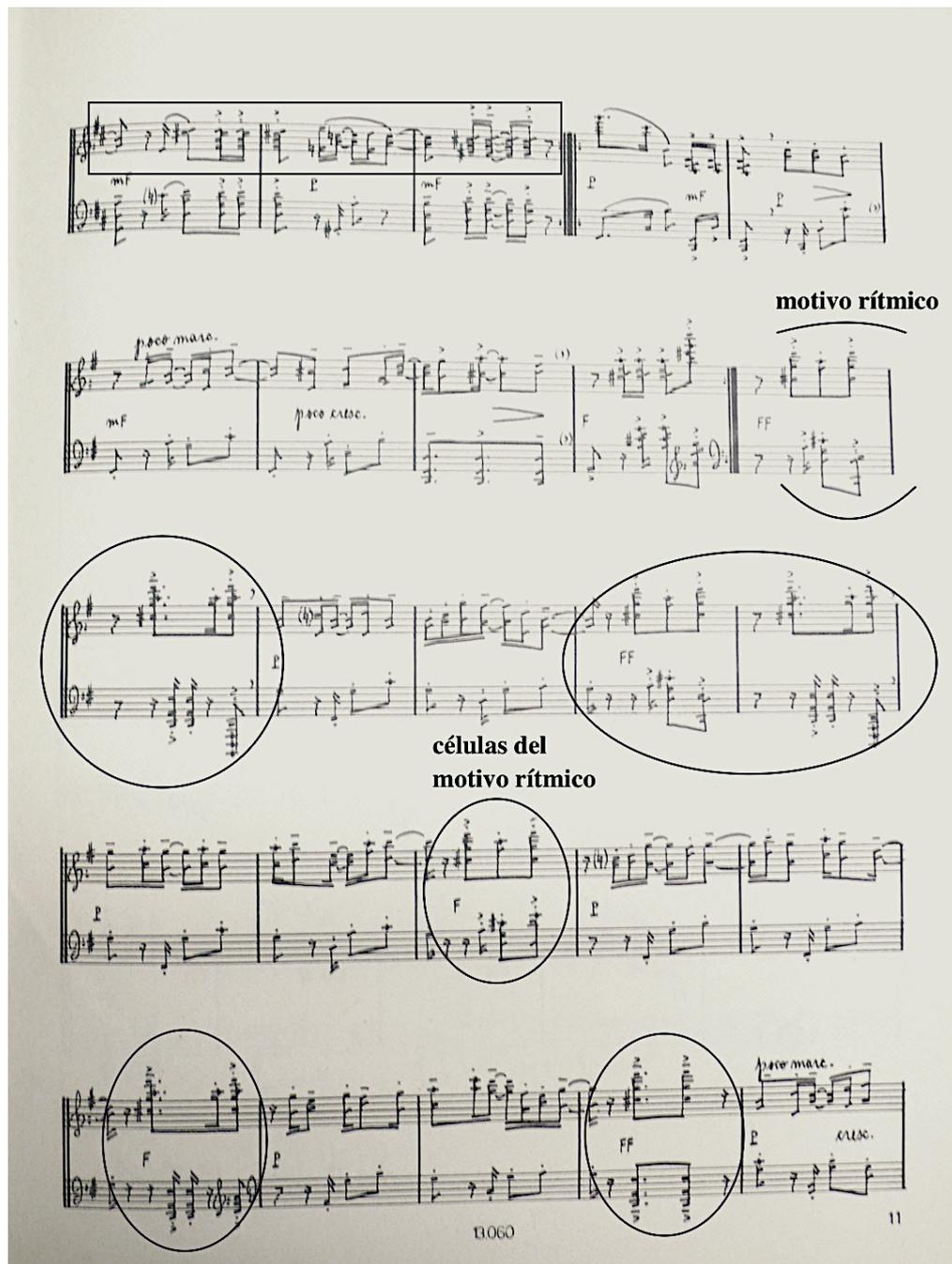
La «Rumba» de Ardévol es una pieza en 2/4 donde el patrón rítmico fundamental de este género, que se ha representado anteriormente, no se encuentra de igual manera en la

pieza. Se puede ubicar como una variante de este patrón, por la distribución rítmica de

dos compases en la mano derecha, al comienzo de la obra  $\frac{2}{4}$  , con

figuras en los tiempos débiles, y acompañada por el bajo (mano izquierda),





**motivo rítmico**

**células del motivo rítmico**

11

Figura 3.36: Extracto (cc.6-30) de «Rumba», en *Seis piezas para piano* (1949)

Este motivo recién descrito, construido sobre acordes de tónica y de dominante, es el que mayor significado posee en la pieza, ya que contiene los elementos del patrón rítmico característico de la rumba, de carácterailable y que se repite en distintas partes de la obra. Sigue a este motivo, otro, melódico y sincopado, mediante el cual contrasta con el anterior:

The image displays a handwritten musical score for the piece "La Habana" by Manuel M. Ponce. It consists of four systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system is labeled "motivo rítmico corto" and features two circled sections. The second system is labeled "motivo melódico y sincopado" and features a large oval around the first two measures and a smaller circle around the last measure. The third system includes a first ending bracket. The fourth system includes a second ending bracket and ends with the number "(1.30)". The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, *ppet marc.*, and *cresc.*, as well as articulation marks like accents and slurs. At the bottom of the page, the title "La Habana, 15/II/49." is written in cursive. The page number "12" is in the bottom left, and "13.060" is in the bottom center.

**Figura 3.37:** Extracto de «Rumba» (cc. 31-50), en *Seis piezas para piano* (1949)

Esta pieza contiene algunos elementos que sintetizan las características de la rumba original, como el empleo de una célula rítmica recurrente que representa el carácter festivo del género. De igual modo, el contraste con un motivo melódico sincopado, que

representa la voz principal de la rumba, recuerda la alternancia entre coro y cantante del propio géneroailable. Es una pieza corta, que busca impactar con una sonoridad percutida en el piano, a la vez que cantable.

### 3.2.3. Son

El musicólogo e investigador cubano Danilo Orozco daba por hecho, desde el año 1985, de que se llegarían a encontrar los elementos y expresiones del son en la producción artística de creadores cubanos de distintos estilos y generaciones, que proyectan su arte desde una perspectiva cultural e identitaria:

Estamos particularmente confiados en que se llegará a reconocer, a identificar, a percibir un modo de hacer por excelencia en expresiones y realizaciones que entroncan desde el son montuno primitivo, pasando por Matamoros y Piñeiro, por la creatividad y maestría de Roldán, Caturla y Guillén, por las más genuinas expresionesailables del pueblo, hasta las obras más logradas de nuestros narradores literarios: Carpentier, Soler, Cardoso; las realizaciones soneras en la cancionística de Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Pedro Luis Ferrer y otros jóvenes; y en los hallazgos que pudieran darse en las más «agresivas» obras de nuestros compositores contemporáneos, trátase de un Leo Brouwer, de un Roberto Valera, un Carlos Fariñas, un Harold Gramatges, un Ardévol e incluso, lo que pudieran lograr obras de compositores muy jóvenes.<sup>356</sup>

En este texto se revela cómo existe un grupo de compositores cubanos del siglo XX, entre los que se incluye a Ardévol, para quienes el son se materializa de distantes maneras, incluso en las más «agresivas» creaciones. La principal hipótesis de Orozco en este artículo es la siguiente:

que el *fenómeno sonero*, más que ritmo, más que baile, más que género, es, en efecto, en su acepción más profunda y dialéctica, el *sistema de signos*, el *sistema de sistemas* que refleja nuestra personalidad cultural dentro del complejo americano y latinoaficano.<sup>357</sup>

Esta hipótesis lleva a reflexionar sobre la influencia del son en Ardévol a través de las manifestaciones asociadas al comportamiento individual y colectivo de los cubanos,

---

<sup>356</sup> Danilo Orozco, «El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?», en *Musicología en Latinoamérica*, prólogo, edición y notas de Zoila Gómez García (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985), 385.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

entre las que se incluye su música. El son, en sí mismo, es abundante en cuanto a significados. De carácter festivo y jocoso, se caracteriza por el canto y por el baile de pareja enlazada. La voz solista es secundada por una orquesta de son, en la que los instrumentos de cuerdas pulsadas (la guitarra y el tres) son los característicos acompañantes del canto. A ello se le añade el contrabajo, para la función armónica y los instrumentos de percusión como el bongó, el cencerro, los claves, las maracas y el güiro para las funciones rítmicas estables:

Los elementos musicales que convergen en el son poseen una forma peculiar de interacción y comportamiento. La individualidad tímbrica que alcanzan uno y otro grupo de instrumentos en la estructura sonora, provoca la presencia de una superposición de franjas, característica de la música de antecedente africano con funciones específicas.<sup>358</sup>

Estos elementos musicales, que citan Gómez y Eli, tienen que ver con «la alternancia entre un elemento recurrente, el estribillo, y la copla fundamentalmente octosílaba de función descriptiva e improvisatoria».<sup>359</sup> Otra de las características del son es que posee una célula rítmica que guía al resto de instrumentistas, cantante y bailarines.

Este patrón  se mantiene estable en todo el son, en la interpretación de las claves.

La composición que analizaremos como ejemplo del tópico musical del son en la producción de Ardévol es el tercer movimiento, «Danza», de la *Sonata para guitarra* (1948). Sobre esta obra el propio compositor comentó en la revista *La Música*:

El tercer tiempo *Danza*, es un *son* con algunas ampliaciones bastantes simples. En la segunda sección de este tiempo uso un elemento que proviene del primero de los *Tres Estudios* (Estudio *En Son*), a que me he referido al comienzo de esta nota.<sup>360</sup>

El tema al que se refiere Ardévol se encuentra entre los compases 25 y 28 del primero de los *Tres estudios* (1947) para piano y consta de cuatro compases, de los cuales los dos primeros compases proponen una idea musical y los siguientes dos compases, contestan a esa idea, siguiendo el modelo de frase –clásico– de antecedente y consecuente. Se trata de un tema con síncopas rítmicas de semicorchea-corchea-

<sup>358</sup> Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995), 246.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> José Ardévol, «Obra Nueva. Tres Sonatas», *La Música*, año II, n.º 5 (1949): 5-6.

semicorchea en la primera parte y luego una escala descendente por terceras, con síncopas entre el primer y segundo tiempo, en la segunda parte:



**Ejemplo 3.4:** Fragmento del tema «En Son» (cc. 25- 28), en *Tres estudios* (1947), para piano

Este tema se encuentra en la sección B de «Danza» (tercer movimiento de *Sonata para guitarra*) y se repite en dos ocasiones. Si bien no es un tema exacto en cuanto a intervalos con el tema del estudio para piano, contiene los mismos motivos rítmicos que el original. Según el propio compositor, este tema es un ejemplo de son porque contiene elementos rítmicos sincopados, que pueden ser variantes del patrón rítmico del son, y, además, porque la melodía de la voz superior en ambos temas adquiere, gracias al impulso rítmico de las síncopas, un carácter bailable.

Pero, en realidad, la principal característica que se vislumbra es la alternancia del tema con otro fragmento que se intercala entre las dos repeticiones del tema, en el que el motivo rítmico donde se asienta, mucho más cercano a la célula rítmica del son presente

en la música popular cubana, , se convierte en una especie de estribillo. Se trata así de un motivo de alternancia entre dos acordes, de tónica y dominante esencialmente:

The image displays a musical score for guitar, consisting of several staves. The top staff is marked *mp* and features a series of chords with a 'rasgueado' (strummed) effect, indicated by the text 'acordes rasgueados'. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 'i m a', '4 0'), dynamics (e.g., 'cresc. poco a poco', 'mf', 'ff', 'p', 'pp'), and articulation (e.g., 'molto'). A section labeled 'Sección B' is circled in blue, and another section labeled 'tema' is also circled in blue. The score is in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

(\*) Never leave out repeat.  
 Haga todas las repeticiones.  
 SMP-2231-11

Figura 3.38: Extracto del tema «En Son» (cc. 27-58), de «III.- Danza», en *Sonata para guitarra* (1947)

En una pieza para guitarra que se basa en el son, no pueden faltar los acordes rasgueados, a imitación de los cordófonos pulsados de la orquesta sonera. En la pieza de

Ardévol estos acordes con acentos se tocan en diferentes direcciones (ascendentes y descendentes), igual que en el tres cubano. Se constata una pieza que mantiene la tensión a través de las variantes rítmicas del son, presentes en toda la pieza. Son estos elementos los que dan una expresión de son a la «Danza» de la *Sonata para guitarra*.

### **3.3.- Diálogos con la heterogénea diversidad estilística del siglo XX**

En este epígrafe me centraré en analizar los modos en que Ardévol aborda en su música los diversos estilos presentes en las vanguardias musicales del siglo XX. En la creación del compositor se han detectado elementos compositivos del impresionismo, el expresionismo, el neoclasicismo y el neonacionalismo. Sin querer abundar en el concepto de «vanguardias musicales del siglo XX», se apunta a los estilos que se desligaron en parte o por completo de las formas de componer tradicionales, poniendo el foco de atención en la conquista de la atonalidad:

Efectivamente, la tonalidad no supuso una ruptura. En primer lugar, porque la práctica tonal ha preservado su vigencia en la creación compositiva, bajo diversos aspectos estilísticos, hasta la más rigurosa actualidad [...], conviviendo con las diversas corrientes surgidas al amparo del atonalismo. Pero su supuesto carácter rupturista ha de negarse en especial porque la atonalidad viene a ser simplemente la culminación de un largo y lento proceso de exploración y conquista de nuevos territorios armónicos.<sup>361</sup>

Más adelante se desarrollará el tratamiento de la atonalidad y el expresionismo en la obra de Ardévol, pero, antes, se hace necesario analizar, en ese proceso de exploración que fue la «conquista de nuevos territorios armónicos», la presencia del estilo impresionista en su música.

#### **3.3.1. Impresionismo**

En relación con las referencias al estilo impresionista en la producción de Ardévol se encuentran las obras *Melodía* (1929) para violín y piano y *Pequeñas impresiones para piano* (1931), de la primera y segunda etapa compositiva.

---

<sup>361</sup> Carlos Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005), 477.

A continuación, analizaré algunos aspectos de *Melodía* (1929), para violín y piano. Se trata de una pieza en un solo movimiento, con cambios de agógicas que marcan las tres secciones fundamentales de la partitura (*Andante, Allegro con moto, Andante*), aunque la tercera sea una pequeña coda que emplea la melodía inicial de la introducción. Según la armadura de clave, la obra puede estar en Do Mayor o en la menor. Sin embargo, la música está lejos de reflejar dichas tonalidades, ya que tiene como centro tonal la nota *fa* y las alteraciones de *sib*, *mib*, *lab* y *reb* en la melodía del violín y el acompañamiento armónico del piano, en lo que se podría denominarse como un *fa* menor. A su vez, esta tonalidad posee un colorido modal frigio, debido al *solb*, tanto en la melodía del violín como en la del piano (véase figura 3.39).

La melodía del violín en la introducción (cc. 1-8) se construye sobre grados conjuntos y surge de un intervalo de segunda menor (*sol-lab*) que asciende desde el registro grave al registro medio, para después descender nuevamente al grave. Supone una especie presentación de la paleta sonora que luego se irá enriqueciendo durante la obra. La primera sección comienza (c. 9) con la melodía principal en el registro agudo, que descende casi como una escala hasta el registro medio, para culminar sobre la nota *fa*. El acompañamiento en el piano por quintas paralelas también es un elemento de influencia impresionista, así como la riqueza de signos de matices dinámicos (reguladores y de gradaciones de intensidad) y de velocidad (*rit. a tempo., string.*), aunque quizás menos nítidamente (véase figura 3.39).

*a Melodía para*

**MELODIA**

1

PROPIEDAD DE  
JOSE ARDEVOL

**Josep ARDEVOL**

**VIOLIN**

*Andante*  
*(molto tranquillo)* *IV corde*

**PIANO**

*Andante*

*rit.* *a Tempo* **sol b**

*a Tempo* **sol b**

**Quintas paralelas**

*rit.* *string.* *cresc.* *rit.*

*rit.* *string.* *p* *cresc.* *rit.*

Copyright by EDITIONS MAURICE SENART 1948  
Paris, EDITIONS MAURICE SENART, 39 rue du Dragon. E. M. S. 6493  
Tous droits d'association de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays.

Figura 3.39: Extracto de la introducción e inicio (cc. 1-14) de *Melodía*, para violín y piano (1929)

Más adelante se producen nuevos cambios armónicos, sin transformación de la armadura de clave. Esta vez en la sección central, la armonía y melodía comienzan en un Mi Mayor (*fa#*, *do#*, *sol#*, *re #*) que, luego de quitar y añadir alteraciones, se convierte a fa menor nuevamente (véase figura 3.40).

melodía en Mi Mayor

Allegro con moto

fa menor

E.M.S. 8895

Figura 3.40: Extracto de la sección central (cc. 32-48) de *Melodia*, para violín y piano (1929)

### 3.3.2. Expresionismo

Desde finales del siglo XIX, la composición musical inició un proceso de exploración progresiva de la descentralización tonal y de la emancipación de la disonancia, que provocó un doble proceso de desfuncionalización y una fuerte inestabilidad cromática; y, por consiguiente, de apertura hacia nuevas sonoridades. Fueron varios los compositores que comulgaron con estas tendencias, expresadas desde obras emblemáticas del romanticismo tardío a cargo de Wagner o Liszt. A ello se le sumaría la incorporación de elementos exóticos en el impresionismo (escalas modales, pentatónicas y por tonos enteros), la expansión armónica de la politonalidad neoclásica y, posteriormente, tras la fase de libre pantonalidad, el dodecafonismo, que permitió sistematizar el uso de la serie en la melodía en las primeras décadas del siglo XX, y luego en otros parámetros.<sup>362</sup>

Todas estas indagaciones armónicas se encuentran denominadas en distintos textos de la historiografía bajo el término de expresionismo, si bien los de pantonalidad y atonalidad son los más empleados para explicar las obras compuestas con las características antes mencionadas. Sin embargo, estos términos son complejos de definir, porque comprenden prácticas artísticas de distinta índole.

La pantonalidad engloba una serie de matices armónicos (tonalidad, modalidad, politonalidad y polimodalidad, atonalidad, escalas pentatónicas, armonías por tonos enteros, entre otras prácticas), sin embargo, la atonalidad se presenta como un proceso en el cual se busca de algún modo, negar la tradición. No existe un consenso categórico sobre el término:

Además la palabra atonal, no solo ha variado su campo de aplicación a lo largo del siglo XX, sino que al pretender englobar músicas estilísticamente tan diversas, ni siquiera en su momento consiguió alcanzar alguna forma de consenso por parte de los músicos más allá incluso de que ciertos sectores de la profesión desechaban esta terminología por inapropiada.<sup>363</sup>

La atonalidad posee como base común la inversión de las funciones interválicas que se usan en el sistema tonal. Los intervalos disonantes (segundas menores, séptimas mayores y novenas menores, que chocan con el unísono y la octava justa) pasaron a ser

---

<sup>362</sup> Desde Richard Strauss y Gustav Mahler, con el empleo del cromatismo extremo, pasando por Claude Debussy y Alexander Scriabin, hasta las primeras obras de Arnold Schönberg, la tonalidad se fue extendiendo cada vez más, hacia zonas más alejadas del centro tonal.

<sup>363</sup> Carme Fernández Vidal, *Técnicas compositivas antitoniales* (Valencia: Piles, Editorial de Música, S.A., 2010), 9.

los preferentes y los intervalos consonantes (terceras mayores y sextas menores), así como las cuartas y quintas justas, se convirtieron en intervalos que se debían evitar. El intervalo de octava fue el más proscrito en los primeros experimentos atonales.

Evidentemente, las funciones tonales fueron suprimidas o reformuladas, con lo cual se prestó una mayor atención a las líneas melódicas que surgían con las nuevas características interválicas. Algunos compositores de las primeras décadas del siglo XX trabajaron acerca de la construcción lineal, de un modo que recordaba los comienzos del contrapunto en el siglo XVI:

De hecho presentaron una formulación didáctica para lenguajes no tonales en forma de tratado de contrapunto y para ello tomaron como referentes los precursores históricos en la tradición occidental, convencidos de la exigencia de ambas disciplinas podía verse simultaneada en el programa de formación de un músico en aquel momento [...] <sup>364</sup>

Otros compositores continuaron desarrollando las agrupaciones de alturas basándose en la escala de doce semitonos (dodecafonismo) y su inevitable asociación a lo numérico condujo a la posterior serialización de todos los parámetros compositivos (en el serialismo integral de los primeros años cincuenta).

En este aspecto, el contrapunto disonante se interpreta como una nueva construcción de las formas tradicionales y una mirada a la música de la Edad Media y del Renacimiento que recupera recursos técnicos como la imitación, elaboraciones rítmico-métricas y el interés por formas melódicas arcaicas, elementos todos ellos del gusto neoclásico. No hay que olvidar que estos procedimientos otorgaban un mayor protagonismo a las formaciones lineales de no más de tres voces, ya que cuanto mayor era la cantidad de líneas contrapuntísticas, mayor era el protagonismo que se cedía a la percepción armónica que tanto se evitaba por sus implicaciones tonales.

Merecen destacarse tres importantes autores que teorizaron sobre el contrapunto disonante: Julien Falk (Menton, 1902 – París, 1987), Ernst Krenek (Viena, 1900 – California, 1991) y Charles Seeger (México, 1886 - Connecticut, 1979).<sup>365</sup> Junto a ellos se podría sumar a Henry Cowell (California 1897 – Nueva York 1965), quien trabajó con

---

<sup>364</sup> Teresa Catalán y Carmen Fernández, *Música no tonal. Las propuestas de J. Falk y E. Krenek* (Valencia, Universidad de Valencia, 2012), 36.

<sup>365</sup> Estos tratados son: *Technique de la musique atonale* (Paris, 1959), de J. Falk; *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, de E. Krenek (New York, 1940); y *Manual of Dissonant Counterpoint*, de Ch. Seeger (California, 1994).

Seeger en sus primeros años de formación y que posteriormente publicó el libro *New Musical Resources* (1930), donde abordó distintos modos de composición atonal, entre los que figura el que denominó contrapunto disonante.<sup>366</sup> Este tipo de contrapunto es usado por Ardévol en varias de sus obras, como mostraré en los análisis posteriores. La relación entre Cowell y Seeger había dado sus frutos en una colaboración activa que supuso la aplicación de determinados métodos compositivos de Seeger en ejercicios y en obras de Cowell, quien había sido su discípulo durante la primera década del siglo XX.

Considero que Henry Cowell es un actor importante en esta tesis porque intuyo que fue él quien mostró este tipo de contrapunto, el contrapunto disonante, a Ardévol, a través de los contactos que ambos mantuvieron durante la década del treinta del pasado siglo. La relación de Cowell con Ardévol se remonta a 1930, fecha en que éste último llegó a La Habana, mientras Cowell visitaba la isla ese mismo año para protagonizar dos conciertos con música de su autoría. Más tarde, Ardévol le dedicaría su obra *Pequeñas impresiones para piano* (1931). A partir de este momento se conocen varias correspondencias entre ambos compositores. En ellas, Cowell pide a Ardévol que le envíe copias de su música, para incluirlas en el archivo de la *Pan American Association of Composers* (PAAC), creada en Nueva York en 1928. Ardévol fue aceptado en esta organización en 1933, por lo que cabe suponer que, para esa fecha, ambos compositores pudiesen conocer mutuamente sus músicas.

La PAAC agrupaba a los compositores del continente y «Sus propósitos perseguían estimular el conocimiento recíproco entre la música norteamericana y la del Centro y Sudamérica [...]».<sup>367</sup> Entre sus actividades, la PACC buscaba convertirse en un centro donde intercambiar partituras inéditas entre compositores latinoamericanos y norteamericanos, así como patrocinar conciertos en los países donde se encontrasen sus asociados que incluyeran obras de sus colecciones. Si bien es cierto que esta organización cesó sus actividades en 1934, el contacto entre compositores norteamericanos y europeos

---

<sup>366</sup> Los tratados que escribieron Falk, Krenek y Seeger están enfocados a la altura fundamentalmente, aunque Seeger hace especial énfasis en el ritmo (polirritmias, acentuaciones y métricas cruzadas) como factor indispensable para subvertir el lenguaje tonal. También Cowell, en su libro, aborda en un capítulo el trabajo con el ritmo (combinaciones métricas, escalas de ritmos, donde concede ratios de valores a cada sonido de acuerdo a las vibraciones por segundo que emiten). En general, estos tratados y libros que abordaron el contrapunto disonante en las primeras décadas del siglo XX no llegaron a sistematizar todo el conjunto de parámetros musicales, pero sus teorías ayudaron a comprender la construcción de los nuevos significados sonoros en la música compuesta durante estas primeras décadas.

<sup>367</sup> Lester Rodríguez, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 92.

que se abrió con los conciertos celebrados en Cuba durante los años 1930 y 1933 —en los que se presentaron obras de Cowell, Varèse, Schoenberg, Copland, Revueltas, Caturla, Roldán y Ardévol, entre otros compositores—, permitió una mayor interrelación entre los creadores de la música cubana de vanguardia y los compositores internacionales con inquietudes artísticas similares.

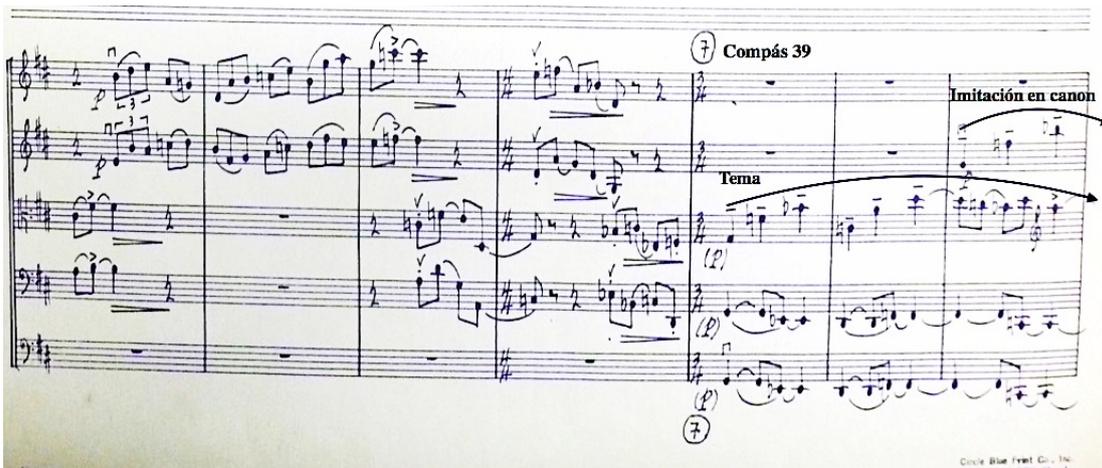
Cuando Ardévol conoció a Cowell, en 1930, tenían respectivamente diecinueve y treinta y tres años. Esta diferencia de edad de más de diez años entre ambos compositores hace pensar en el grado de influencia musical que pudo ejercer Cowell sobre Ardévol durante el tiempo en que intercambiaron experiencias. Además, Cowell, para esta fecha, llevaba ya una amplia trayectoria como compositor e investigador musical.<sup>368</sup>

El contacto de Ardévol con Cowell durante el año 1930 y hasta 1934, fecha en que se disuelve la PAAC, además de la juventud del primero y la abundante experiencia en teoría y composición de lenguajes no tonales del segundo, hace pensar en el influjo que éste ejerció sobre el compositor catalán en lo que se refiere al empleo de las técnicas del contrapunto disonante. Aunque, como se ha visto hasta ahora, Ardévol empleó este conocimiento adaptándolo a sus propias necesidades creativas, se aprecia en las obras que él compuso a partir del año 1930 una cierta necesidad de adoptar algunos recursos del contrapunto en sus obras.

Un ejemplo de contrapunto disonante que emplea Ardévol en su obra está precisamente en los *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936), de los que se analizó el primero de ellos, «Ricercare en Si» en el epígrafe 3.1.2. Aquí se manifiestan distintas texturas polifónicas, entre las que se encuentra la imitación en canon, relevantes para la consideración analítica:

---

<sup>368</sup> Cowell comenzó los estudios de armonía y contrapunto en la Universidad de California en 1914 con Charles Seeger, Eduard G. Stricklen y Wallace A. Sabin. Luego, en 1916 continuó sus estudios con Leo Ornstein, pianista y compositor en la Universidad de New York. Todo ello le puso en contacto con las principales corrientes de vanguardia musical y de músicas del mundo que lo llevarían a desarrollar su carrera compositiva en este sentido. En 1919 comienza a escribir su libro *New Musical Resources* donde expone los modos de composición de la nueva música que aplica en sus obras de esos años, pero no es hasta 1930 que el libro se publica. En estas décadas desarrolló los *clusters* de tono, así como la manipulación (barrer, raspar, golpear) de las cuerdas del piano por el intérprete, como en sus obras *Aeolian harp* (1923) y *The Banshee* (1925). Estos trabajos le valieron el interés de Béla Bartók que le solicitó permiso para adoptar dichas técnicas en sus obras. Además la manipulación del piano le sirvió de inspiración primaria a John Cage para desarrollar su piano preparado, al cual se le añaden objetos con el fin de crear nuevas sonoridades. Cowell continuó trabajando en sus obras con las técnicas compositivas que había desarrollado, en el tratamiento del sonido, el contrapunto, la armonía y el ritmo. Estas investigaciones las plasmó en varias conferencias, artículos y libros que generó a lo largo de su vida.



**Figura 3.41:** Extracto de «I.- Ricercare en si» (cc. 35-47), en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

Conviene reparar en las siguientes reglas del contrapunto disonante en su forma contrapuntística, a tres y cuatro partes:

- 1º. Todos los intervallos armónicos serán admitidos incluso acentuados, excepto la octava y el unísono, así como la segunda menor, esta última admitida no acentuada. De cualquier forma, es preciso que la entidad acentuada contenga obligatoriamente un intervalo armónico de séptima mayor, de novena menor (o los dos).
- 2º. El intervalo de novena menor entre partes extremas no es siempre posible, porque a veces da un acorde clasificado.
- 3º. El inconveniente es el mismo con ciertos intervallos de séptimas mayores.<sup>369</sup>

<sup>369</sup> Teresa Catalán y Carmen Fernández, *Música no tonal. Las propuestas de J. Falk y E. Krenek* (Valencia, Universidad de Valencia, 2012), 79-83.

En este ejemplo, la viola presenta el tema, y el violín II realiza la imitación en canon, mientras que el violonchelo y el contrabajo hilvanan un diseño de acompañamiento que se desenvuelve al unísono. Si observamos la primera regla, Ardévol la cumple en parte, porque, si bien admite todos los intervalos armónicos, la incumple empleando el unísono al comienzo del fragmento (contrabajo, violonchelo y viola) y entre las partes (violonchelo y contrabajo). El intervalo que se produce entre los sonidos no acentuados (las partes débiles de las figuras dobles) y los sonidos ligados ayuda a crear una inestabilidad armónica, pero tampoco Ardévol la explota al máximo mediante intervalos de séptima mayor y novena menor, como se recomienda en el tratado. Sin embargo, la distancia entre las voces con el fin de separar cada voz y asegurar una sonoridad plena, evitando intervalos armónicos demasiado estrechos como la segunda menor, se cumple cabalmente (véase ejemplo 3.5):

compases 39 al 42

The image shows a musical score for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is for measures 39 to 42, in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Violín I part is mostly silent. The Violín II part enters in measure 39 with a melodic line. The Viola part starts in measure 39 with a melodic line. The Violonchelo and Contrabajo parts play a unison accompaniment. Interval labels are placed between notes: 'unis.' between the Viola and Violonchelo parts in measures 39 and 40; '7ªm' between the Viola and Violonchelo parts in measure 41; '9ªm' between the Viola and Violonchelo parts in measure 42; '5ªJ' between the Violín II and Viola parts in measure 41; '2ªm' between the Violín II and Viola parts in measure 42; '6ª M' between the Violín II and Viola parts in measure 42; and '7ª M' between the Violín II and Viola parts in measure 42.

**Ejemplo 3.5:** Extracto de «I.- Ricercare en si», (cc.39-42) en *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas* (1936)

Aunque un solo ejemplo no alcanza para analizar el sinfín de posibilidades de esta técnica compositiva, puedo afirmar que el tipo de contrapunto disonante que emplea Ardévol en sus obras no es estricto y, además, está condicionado a sus necesidades creativas y a los conocimientos que fue adquiriendo a lo largo de su carrera.

En otro sentido, Ardévol se refiere al serialismo como el método empleado en la composición musical de la obra *Movimiento Sinfónico n.º 1* (1967). Sobre ello comenta:

En la cantata y, por lo tanto, también en el *Movimiento Sinfónico*, he trabajado con lo que podría llamar una síntesis de las principales técnicas en uso actualmente, con la única excepción de la música concreta y la electroacústica. En general, predomina el serialismo, pero no en sentido ortodoxo, sino adaptado libremente a mis necesidades estilísticas; también hay procedimiento aleatorios (éstos no aparecen en el *Movimiento Sinfónico*), aunque sobre ellos he ejercido siempre un control determinante, y hasta elementos diatónico-modales, que en la cantata corresponden a los momentos en que el texto se expresa en lenguaje más sencillo, más de pueblo. No practico el aleatorismo abierto, en que las probabilidades funcionan principalmente en el marco del azar, lo que, a mi modo de ver, reduce excesivamente la libertad creativa-electiva del compositor.<sup>370</sup>

En este artículo, Ardévol es claro en cuanto al empleo de técnicas de composición como el dodecafonismo (que confunde con el serialismo, que es donde sí se aplica la serie a la duración, la dinámica y el ataque), y la aleatoriedad (a la que denomina «aleatorismo», como si en vez de una técnica fuese una corriente estilística). En el primer caso, según sus palabras, emplea un «serialismo» adaptado a sus necesidades creativas. Como veremos más adelante, su uso de la serie como tal es dodecafónico, ya que no la aplica a otros parámetros musicales (como el timbre, el ritmo, o la dinámica), sino únicamente a la altura. Su uso de la serie de doce notas responde a su manera de entender cómo puede ordenar acordes complejos conforme a sus necesidades expresivas.

La aleatoriedad, determinada por la libre elección del intérprete de ciertos parámetros musicales en una obra musical, está representada en *Capricho para clarinete solo* (1973). Ardévol no dejó escrito comentario alguno sobre la obra. Sin embargo, es la única partitura que escribió para clarinete solo en toda su carrera y, además, fue grabada en 1975, cuando aún vivía. En la partitura, la métrica no está fijada, sino que es libre: las barras de compás indicadas en la partitura representan fragmentos o frases musicales con un sentido completo y no medidas durativas constantes, a la manera de Messiaen en algunas de sus obras para solistas. Los valores de las figuras y las diferentes células rítmicas sí están representadas, así como las alturas de los sonidos. No obstante, y a pesar del componente de aleatoriedad descrito, se trata de una obra donde Ardévol emplea la técnica dodecafónica, como veremos a continuación.

---

<sup>370</sup> José Ardévol, «Ardévol habla de su música», *Caimán Barbudo*, (1969): 21.

El *Capricho para clarinete solo* está dedicado al clarinetista cubano Juan Jorge Junco, quien lo grabó en 1975.<sup>371</sup> Consta de tres movimientos: «I.- Tensiones Contrastantes», «II.- Tocata en rondo» y «III.- Variaciones en espiral». A continuación, analizaremos el primer movimiento. Ardévol presenta la serie de doce sonidos en la primera frase, aunque hace repetir algunas notas de la serie (el *mi* y el *sol*):

Figura 3.42: Extracto de *Capricho para clarinete solo* (1969)

<sup>371</sup> Grabación EGREM: (LD-3630) *Solistas cubanos*. Juan Jorge Junco. Juan Jorge Junco (cl). 1975.

Para realizar el estudio de la serie, se creó una matriz con la serie prima (P) original (donde 0 = *mi*), la invertida (I), la retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR), tanto con numeración como con notas:

0= *mi* (do-4)

	<b>I0</b>	<b>I11</b>	<b>I2</b>	<b>I3</b>	<b>I7</b>	<b>I8</b>	<b>I1</b>	<b>I5</b>	<b>I4</b>	<b>I6</b>	<b>I10</b>	<b>I9</b>	
<b>P0</b>	0	11	2	3	7	8	1	5	4	6	10	9	<b>R0</b>
<b>P1</b>	1	0	3	4	8	9	2	6	5	7	11	10	<b>R1</b>
<b>P10</b>	10	9	0	1	5	6	11	3	2	4	8	7	<b>R10</b>
<b>P9</b>	9	8	11	0	4	5	10	2	1	3	7	6	<b>R9</b>
<b>P5</b>	5	4	7	8	0	1	6	10	9	11	3	2	<b>R5</b>
<b>P4</b>	4	3	6	7	11	0	5	9	8	10	2	1	<b>R4</b>
<b>P11</b>	11	10	1	2	6	7	0	4	3	5	9	8	<b>R11</b>
<b>P7</b>	7	6	9	10	2	3	8	0	11	1	5	4	<b>R7</b>
<b>P8</b>	8	7	10	11	3	4	9	1	0	2	6	5	<b>R8</b>
<b>P6</b>	6	5	8	9	1	2	7	11	10	0	4	3	<b>R6</b>
<b>P2</b>	2	1	4	5	9	10	3	7	6	8	0	11	<b>R2</b>
<b>P3</b>	3	2	5	6	10	11	4	8	7	9	1	0	<b>R3</b>
	<b>IR0</b>	<b>IR1</b>	<b>IR2</b>	<b>IR3</b>	<b>IR7</b>	<b>IR8</b>	<b>IR1</b>	<b>IR5</b>	<b>IR4</b>	<b>IR6</b>	<b>IR1</b>	<b>IR9</b>	
		1									0		

**Figura 3.43:** Matriz con notación numérica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR)

	<b>I0</b>	<b>I11</b>	<b>I2</b>	<b>I3</b>	<b>I7</b>	<b>I8</b>	<b>I1</b>	<b>I5</b>	<b>I4</b>	<b>I6</b>	<b>I10</b>	<b>I9</b>	
<b>P0</b>	mi	re#	fa#	sol	si	do	fa	la	sol#	sib	re	do#	<b>R0</b>
<b>P1</b>	fa	mi	sol	sol#	do	do#	fa#	sib	la	si	re#	re	<b>R1</b>
<b>P10</b>	re	do#	mi	fa	la	sib	re#	sol	fa#	sol#	do	si	<b>R10</b>
<b>P9</b>	do#	do	re#	mi	sol#	la	re	fa#	fa	sol	si	sib	<b>R9</b>
<b>P5</b>	la	sol#	si	do	mi	fa	sib	re	do#	re#	sol	fa#	<b>R5</b>
<b>P4</b>	sol#	sol	sib	si	re#	mi	la	do#	do	re	fa#	fa	<b>R4</b>
<b>P11</b>	re#	re	fa	fa#	sib	si	mi	sol#	sol	la	do#	do	<b>R11</b>
<b>P7</b>	si	sib	do#	re	fa#	sol	do	mi	re#	fa	la	sol#	<b>R7</b>
<b>P8</b>	do	si	re	fa	sol	sol#	do#	fa	mi	fa#	sib	la	<b>R8</b>
<b>P6</b>	sib	la	do	do#	fa	fa#	si	re#	re	mi	sol#	sol	<b>R6</b>
<b>P2</b>	fa#	fa	sol#	la	do#	re	sol	si	sib	do	mi	re#	<b>R2</b>
<b>P3</b>	sol	fa#	la	sib	re	re#	sol#	do	si	do#	fa	mi	<b>R3</b>
	<b>IR0</b>	<b>IR11</b>	<b>IR2</b>	<b>IR3</b>	<b>IR7</b>	<b>IR8</b>	<b>IR1</b>	<b>IR5</b>	<b>IR4</b>	<b>IR6</b>	<b>IR10</b>	<b>IR9</b>	

**Figura 3.44:** Matriz con notación silábica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR)

En relación con los intervalos, son frecuentes los semitonos: 0-11, 2-3, 7-8, 5-4 y 10-9, todos en P<sub>0</sub>. Los tricordos, tetracordos o hexacordos, pese a ser acordes con capacidad para dividir la octava, no se emplean bajo un estricto ordenamiento dodecafónico, ya que los que sí se repiten son fundamentalmente los pentacordos 5-23 y 5-27. A continuación se señalan algunos conjuntos de intervalos que se frecuentan en la propia partitura:

# CAPRICHIO I TENSIONES CONTRASTANTES



José Ardévol

$\text{♩} = 76$

pp poco mf poco mp p poco

5-27 5-23

pp mp p ff

5-27 mf cresc.

5-23 ff f

ff ff p ff ff

ff p dim.

pp V.P.

© 1973 Editora Musical de Cuba. 22.005 1

Figura 3.45: Extracto de la primera página de *Capriccio para clarinete solo* (1969): conjuntos de intervalos que se repiten

Musical score for *Capricho para clarinete solo* (1969) by Carlos Chávez. The score is on a single page and features a complex, rhythmic melody. Several intervals are circled in blue and labeled with numbers: 3-5, 5-24, 3-4, and 5-7. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *cresc.*, as well as performance instructions like *dim.*, *giusto*, and *accel.*. The tempo is marked as quarter note = 96. The page number "2" is visible in the bottom left corner, and the number "22.005" is at the bottom center.

**Figura 3.46:** Extracto de la segunda página de *Capricho para clarinete solo* (1969): conjuntos de intervalos que se repiten

Esta obra posee, además, una rica variedad de signos notacionales referidos a matices, articulación y agógica, que crean un contraste expresivo propio de la escritura tonal. Tal como se observa, el parámetro melódico está en función de los parámetros dinámicos y de articulación discursiva de una manera continua, aunque con ciertos elementos que lo fragmentan, desde el punto de vista rítmico.

El estudio de la interválica constituyente de la serie (que se analiza a través de la descripción y del cómputo de las clases interválicas discretas, o consecutivas, concretadas en las sucesivas díadas) es el siguiente:

1º. Estudio de clases interválicas discretas (díadas):

P= 0E23781546T9

Int<13141541241>

2º. Vector interválico de los intervalos discretos (díadas) de la serie:

/511310/

La información que nos brinda este vector interválico es que predomina la clase interválica /1/, correspondiente al semitono, y, en menor medida, la clase /4/, equivalente a la tercera mayor tonal. Por el contrario, no hay muestras de la clase interválica /6/, de quinta disminuida: no hay tritonos, lo que resultaría llamativo en un contexto estrictamente atonal. La reducida presencia de terceras mayores y cuartas y quintas justas, conlleva un resultado sonoro donde se evidencia una mezcla entre lo tonal y lo atonal, sin que exista un predominio de una sobre la otra, en una solución armónica, en consecuencia, definible como pantonal, a la manera de Schönberg.

El estudio armónico de conjuntos discretos, según Forte es el siguiente:

H: Hexacordo; Q: Tetracordo; T: Tricordo

Conjunto	Alturas	Nombre	Vector	Comentarios
H <sub>1</sub>	(0,11,2, 3, 7, 8)	6-z19	313431	Sonoridad «mixta», porque predomina la clase interválica /4/, seguida de /1/, /3/ y /5/ (semitono, 3 <sup>m</sup> y 4 <sup>a</sup> /J), que son sonoridades pseudotonales. Pero también abunda el semitono
H <sub>2</sub>	(1,5,4,6,10,9)	6-z44	313431	
Q <sub>1</sub>	(0,11, 2, 3)	4-3	212100	No hay tritonos, ni intervalos de 4 <sup>a</sup> J ni 5 <sup>a</sup> J.
Q <sub>2</sub>	(7,8,1,5)	4-z29	111111	Tetracordo paninterválico (único entre los 220 conjuntos atonales: todas las entradas de vector son iguales). Sonoridad máximamente equilibrada
Q <sub>3</sub>	(4,6,10,9)	4-z15	111111	
T <sub>1</sub>	(0,11,2)	3-2	111000	Los tricordos apenas tienen variación interválica y su capacidad de definición armónica es menor
T <sub>2</sub>	(3,7,8)	3-4	100110	
T <sub>3</sub>	(1,5,4)	3-3	101100	
T <sub>4</sub>	(6,10,9)	3-3	101100	

**Figura 3.47:** Tabla de estudio armónico de conjuntos discretos, según Forte, de «I. Tensiones», en *Capricho para clarinete solo* (1969)

El estudio armónico de conjuntos refleja una interválica con elementos que apuntan a la vez a lo tonal (intervalos de terceras, cuartas y quintas) y a lo atonal (semitonos), lo cual presenta un balance que refuerza la percepción de una pantonalidad general en la composición, a medio camino entre ambos. Existe una ampliación de la armonía, según la cual las relaciones entre intervalos no son tonales, pero tampoco radicalmente atonales.

Otra obra que refleja elementos de escritura aleatoria y dodecafónica es *Tensiones*, para flauta y piano (1978), compuesta casi en el último año de actividad en la trayectoria de creación de Ardévol. En ella también se observa el empleo de la serie de doce sonidos –al inicio de la melodía de la flauta (con repetición de las alturas *re* y *mi*)– y un tratamiento de la métrica que mezcla fragmentos de compás fijo con pasajes sin compás. Allí donde se fija la medida (7/8, 5/8, 6/8, 8/8), se observan cambios de métrica cada dos compases, que añaden inestabilidad rítmica a la melodía de la flauta, pero siguiendo un patrón de cambio constante (cada dos compases). Sin embargo, donde la medida es libre, estos cambios sólo se dan en las propias células rítmicas, que se expanden en el registro agudo de la flauta, y el piano acompaña de manera casi espontánea, aunque el compositor

indica con líneas discontinuas el momento de ataque del acorde. Estos cambios en la manera de medir el tiempo están unidos a elementos organizativos del discurso musical. Por ejemplo: el primer fragmento del inicio, escrito con medida fija, se basa en un *tempo* más lento que el segundo, con métrica libre y más rápido. A su vez, las dinámicas que en la primera frase no sobrepasan el ámbito del *piano*, en la segunda se expresan en un amplio *fortissimo*.

*Tensiones*  
 (serie de doce sonidos)  
 0 5 2 6-4 7 8-3 9 10  
 ♩ = 63  
 Métrica fija      cambios de métrica  
 Indicación de métrica libre  
 11 1 11  
 ♩ = 138-144  
 3

Figura 3.48: Extracto del inicio de *Tensiones*, para flauta y piano (1978)

También en *Tensiones*, la realización de la matriz dodecafónica (numérica y silábica), resulta de utilidad para el estudio de la serie. En este caso, 0 = mib:

	<b>I0</b>	<b>I5</b>	<b>I2</b>	<b>I6</b>	<b>I4</b>	<b>I7</b>	<b>I8</b>	<b>I3</b>	<b>I9</b>	<b>I10</b>	<b>I11</b>	<b>I1</b>	
<b>P0</b>	0	5	2	6	4	7	8	3	9	10	11	1	<b>R0</b>
<b>P7</b>	7	0	9	1	11	2	3	10	4	5	6	8	<b>R7</b>
<b>P10</b>	10	3	0	4	2	5	6	1	7	8	9	11	<b>R10</b>
<b>P6</b>	6	11	8	0	10	1	2	9	3	4	5	7	<b>R6</b>
<b>P8</b>	8	1	10	2	0	3	4	11	5	6	7	9	<b>R8</b>
<b>P5</b>	5	10	7	11	9	0	1	8	2	3	4	6	<b>R5</b>
<b>P4</b>	4	9	6	10	8	11	0	7	1	2	3	5	<b>R4</b>
<b>P9</b>	9	2	11	3	1	4	5	0	6	7	8	10	<b>R9</b>
<b>P3</b>	3	8	5	9	7	10	11	6	0	1	2	4	<b>R3</b>
<b>P2</b>	2	7	4	8	6	9	10	5	11	0	1	3	<b>R2</b>
<b>P1</b>	1	6	3	7	5	8	9	4	10	11	0	2	<b>R1</b>
<b>P11</b>	11	4	1	5	3	6	7	2	8	9	10	0	<b>R11</b>
	<b>IR0</b>	<b>IR5</b>	<b>IR2</b>	<b>IR6</b>	<b>IR4</b>	<b>IR7</b>	<b>IR8</b>	<b>IR3</b>	<b>IR9</b>	<b>IR10</b>	<b>IR11</b>	<b>IR1</b>	

**Figura 3.49:** Matriz con notación numérica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR)

	<b>I0</b>	<b>I5</b>	<b>I2</b>	<b>I6</b>	<b>I4</b>	<b>I7</b>	<b>I8</b>	<b>I3</b>	<b>I9</b>	<b>I10</b>	<b>I11</b>	<b>I1</b>	
<b>P0</b>	mib	lab	fa	la	sol	sib	dob	solb	do	reb	re	mi	<b>R0</b>
<b>P7</b>	sib	mib	do	mi	re	fa	solb	reb	sol	lab	la	dob	<b>R7</b>
<b>P10</b>	reb	solb	mib	sol	fa	lab	la	mi	sib	dob	do	re	<b>R10</b>
<b>P6</b>	la	re	dob	mib	reb	mi	fa	do	solb	sol	lab	sib	<b>R6</b>
<b>P8</b>	dob	mi	reb	fa	mib	solb	sol	re	lab	la	sib	do	<b>R8</b>
<b>P5</b>	lab	reb	sib	re	do	mib	mi	dob	fa	solb	sol	la	<b>R5</b>
<b>P4</b>	sol	do	la	reb	dob	re	mib	sib	mi	fa	solb	lab	<b>R4</b>
<b>P9</b>	do	fa	re	solb	mi	sol	lab	mib	la	sib	dob	reb	<b>R9</b>
<b>P3</b>	solb	dob	lab	do	sib	reb	re	la	mib	mi	fa	sol	<b>R3</b>
<b>P2</b>	fa	sib	sol	dob	la	do	reb	lab	re	mib	mi	solb	<b>R2</b>
<b>P1</b>	mi	la	solb	sib	lab	dob	do	sol	reb	re	mib	fa	<b>R1</b>
<b>P11</b>	re	sol	mi	lab	solb	la	sib	fa	dob	do	reb	mib	<b>R11</b>
	<b>IR0</b>	<b>IR5</b>	<b>IR2</b>	<b>IR6</b>	<b>IR4</b>	<b>IR7</b>	<b>IR8</b>	<b>IR3</b>	<b>IR9</b>	<b>IR10</b>	<b>IR11</b>	<b>IR1</b>	

**Figura 3.50:** Matriz con notación silábica de las series prima (P), invertida (I), retrógrada (R) y la retrogradación de la inversión (IR)

El estudio de la interválica (por clases interválicas) es el siguiente:

1º. Estudio de clases interválicas discretas (díadas):

P= 052647839TE1

Int<53423156112>

2º. Vector interválico de los intervalos discretos (díadas) de la serie:

/322421/

La información que ofrece este vector interválico es que predomina la clase /1/ (el semitono) y, en menor medida, las clases /4/ y /6/, pero, globalmente, se destaca un equilibrio interválico que se evidencia conforme a que las clases /2/, /3/ y /5/ ocurren tres veces cada una.

El estudio armónico de conjuntos discretos, según la terminología aportada por Forte, es el siguiente:

H: Hexacordo; Q: Tetracordo; T: Tricordo

Conjunto	Alturas	Nombre	Vector	Comentarios
H1	(0,5,2,6,4,7)	6-9	342231	Equilibrio con cierto predominio de la clase /2/ y mínima aparición de tritono.  Hexacordo auto-complementario
H2	(8,3,9,10,11,1)	6-9	342231	
Q1	(0,5,2,6)	4-z15	111111	Tetracordo paninterválico (con los rasgos comentados en la figura 3.47)
Q2	(4,7,8,3)	4-7	201210	Predominio de la clase /1/ (semitono)
Q3	(9,10,11,1)	4-2	221100	
T1	(0,5,2)	3-7	011010	Los tricordos apenas tienen variación interválica y su capacidad de definición armónica es menor
T2	(6,4,7)	3-2	111000	
T3	(8,3,9)	3-5	100011	
T4	(10,11,1)	3-2	111000	

**Figura 3.51:** Tabla de estudio armónico de conjuntos discretos, según Forte de *Tensiones*, para flauta y piano (1978)

El estudio armónico refleja una búsqueda más intuitiva que premeditada de la organización de la serie en la obra. Es evidente el deseo de Ardévol de trabajar con los doce sonidos, pero el uso que hace de ellos permite reconocer una interpretación libre de la técnica dodecafónica por parte del compositor en ambas obras, elocuente de su afán por inscribirse en el vanguardismo.



## **Conclusiones**



Las conclusiones que se presentan a continuación toman como punto de partida la hipótesis que se trazó al inicio de esta investigación: «la figura de José Ardévol desvela su correspondencia con los principales debates acontecidos en el medio de la música cubana de concierto durante el siglo XX, a través de su actividad artística y compositiva». Este planteamiento, proyectado en la «Introducción», ha sido demostrado en esta tesis, tal como se ha podido contrastar en la exposición del estudio biográfico del compositor, el inventario razonado de su obra musical y el análisis de los principales elementos estéticos y técnicos existentes en ella.

En el «Estado de la cuestión» se puso de manifiesto que la figura de José Ardévol ocupa un lugar relevante en la historia musical de Cuba de los últimos cien años, si bien la mayor parte de la información disponible se encuentra dividida en varios ejes temáticos, lo cual ha repercutido en que la valoración sobre su obra artística y compositiva se haya visto disipada. Esta evidencia se debe a que el volumen de su obra musical que está publicada, es aún insuficiente comparado con el de la obra inédita, lo que influye negativamente, por lo escaso de su interpretación, en su difusión. Además, algunos criterios sobre la obra y la figura de Ardévol de una parte de la historiografía musical cubana de los últimos cuarenta años ha condicionado que su perfil se viese desde una única perspectiva. Precisamente, esta investigación, ha expandido esa visión a través del examen de las distintas líneas de actuación que José Ardévol desarrolló durante su vida —la creativa, la artística, la crítica y gestión cultural— y que, en su conjunto, aglutinan sus principales aportaciones a la cultura musical cubana.

El primer objetivo de esta tesis se concentró en elaborar una biografía crítica – confrontada con documentación inédita y de diversa índole–, de José Ardévol, que permitiese conocer su proyección a partir de las cinco etapas creativas examinadas al inicio del «Capítulo Uno»: Primera etapa (1922-1930), con obras iniciales compuestas en su ciudad natal, Barcelona (España); Segunda etapa (1930-1936), tras su llegada a La Habana (Cuba) y el comienzo de la asimilación en su obra de los elementos propios de la música cubana; Tercera etapa (1936-1945), considerada neoclásica; Cuarta etapa (1946-1957), que registra un segundo acercamiento a la música popular cubana; Quinta etapa (1958-1979), final de su periodo creativo, con dos fases, la primera, desde 1958 a 1966, continuadora del trabajo con elementos cubanos y la segunda, desde 1966 a 1979, en la que Ardévol trató de incorporar a su música técnicas de composición nuevas para

su bagaje, como el dodecafonismo y algunos rasgos de indeterminación.

El estudio biográfico del compositor, ordenado en esta perspectiva cronológica, integró las distintas proyecciones de su perfil intelectual (composición, interpretación, docencia, crítica y gestión), dentro del contexto social y musical de Barcelona y La Habana, fundamentalmente. La definición de cada una de estas etapas creativas estuvo marcada por diferentes actuaciones en su itinerario biográfico, las cuales me llevan a reflexionar sobre los siguientes aspectos.

La actividad compositiva de Ardévol, que se mantuvo durante cerca de cincuenta y siete años —la primera obra de que se tiene referencia es su *Sonatina n.º 4, op. 4*, de 1922, que escribió con once años, y sus últimos trabajos datan de 1979—, es reflejo de una práctica extendida en toda su trayectoria profesional. Si observamos cada una de las etapas, en algunas de ellas se aprecia una mayor producción que en otras. Además, se distinguen ciertas tipologías musicales y rasgos estilísticos predominantes, que guardan una relación directa con el contexto en el que estaba inserto el compositor.

El periodo de mayor producción musical comienza en la segunda etapa, relacionada precisamente con su llegada a La Habana (1930), y abarca también las dos siguientes (tercera y cuarta), cuando se integró al medio artístico cubano. Son etapas en las cuales creó un número considerable de títulos, aunque de manera irregular. Así pues, en la cuarta etapa se observa un descenso en la producción de obras. Si durante su primer período (Barcelona) las composiciones fueron mayormente pianísticas, durante el segundo y el tercero se ampliaron a distintos formatos que incluyeron los grupos de cámara, las orquestas de cuerdas y otros conjuntos instrumentales, como los de percusión. Asimismo, durante el cuarto período asentó sus ciclos para orquesta sinfónica y añadió la guitarra a su repertorio para instrumento solista. A partir de la segunda etapa también se estrenó en las obras vocales, tanto para coro, como para voz solista con piano y para voces solistas con orquesta. En la tercera etapa compuso su única obra para la escena (un *ballet*). Se puede concluir que en estas tres fases, que comprende desde 1930 hasta 1957, Ardévol creó una importante colección de obras en las que investigó sobre tipologías instrumentales principalmente del estilo clásico, así como sobre nuevos formatos en los que integró instrumentos afrocubanos a su música.

Otro momento importante en su actividad compositiva fue la quinta etapa (1958-1979), que abarca un considerable número de obras, algunas de ellas relacionadas con el contexto de la Revolución Cubana (1959). En este sentido, destacan sus cantatas con

temas alegóricos, dedicadas a los héroes y a los acontecimientos históricos ocurridos durante la década del sesenta en Cuba y Latinoamérica, en las que integró grandes masas corales, voces solistas y orquesta. Pero también es una etapa marcada por el trabajo con nuevas técnicas de composición, como el dodecafonismo, y por la experimentación, en diversas obras, de conjuntos instrumentales con sonoridades poco comunes, como el *Noneto* (1966) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Esta última etapa responde al cierre de su ciclo vital, que refleja una plena madurez y el asentamiento de su estilo compositivo.

Por otro lado, he valorado la actividad de interpretación musical en Ardévol. Fundamentalmente, estuvo marcada por su faceta como director de orquesta, aunque también existen evidencias, en algunos conciertos de su etapa barcelonesa, sobre su actuación como pianista. Según se desprende de sus estudios documentados y del repertorio ejecutado en dichos conciertos, el grado de ejecución alcanzado estimo que correspondería al de un estudiante de nivel medio de este instrumento. Sin embargo, fue la dirección de la Orquesta Da Camera de la Habana, durante dieciocho años (1934-1952), la que le permitió desarrollarse como intérprete. Sus funciones lo llevaban al establecimiento de un criterio musical para cada obra ejecutada, la elección del repertorio, la elaboración de los programas de mano e incluso la búsqueda de apoyos económicos para financiar la orquesta. Esta orquesta estrenó sus propias obras y de los compositores afrocubanistas, pero también de varios miembros del GRM, así como primeras interpretaciones en Cuba de obras de compositores europeos. También se tiene constancia de la dirección por parte de Ardévol de una orquesta sinfónica en La Habana en 1943, con el estreno del ballet *Forma* (1942) y música de su autoría, durante el Festival de Ballet de Pro Arte Musical. No obstante, fue la OCH el principal instrumento con el que experimentó Ardévol para expresarse como intérprete. Ello me lleva a concluir que, si bien su faceta como director de orquesta fue prolongada en el tiempo, no tuvo un mayor desarrollo que el que le proporcionó la experiencia adquirida en la propia OCH.

La actividad docente de José Ardévol supuso otra constante en su vida y fueron varios los músicos cubanos que conocieron sus enseñanzas. En un breve resumen sobre su actividad, esta se remonta, en sus primeros años, a su llegada a La Habana, en la década de los años treinta del pasado siglo, cuando comenzó a enseñar distintas asignaturas en academias privadas de la ciudad. Luego fue profesor de Composición en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, desde inicios de la década de los

años cuarenta. A partir de allí su labor se expandió a los integrantes del GRM entre los que se encontraban Francisco Formell (1904-1964), Serafin Pro (1906-1978), Enrique Bellver (1909-1990), Gisela Hernández (1912-1971), Edgardo Martín (1915-2004), Virginia Fleites (1916-1966), Juan Antonio Cámara (1917- s.f.), Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (1918-2008), Hilario González (1920-1996), Esther Rodríguez (1920-s.f.), Dolores Torres (1922-2009) y Julián Orbón (1925-1991),<sup>1</sup> y continuó hasta el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

Posteriormente, se integró en la máxima dirección del país como parte del Consejo Nacional de Cultura y, posteriormente, como asesor para las enseñanzas superiores de música, entre otras funciones. Pero continuó su labor magisterial en la Escuela Nacional de Arte (1962) y el Instituto Superior de Arte (1976), de cuya Facultad de Música fue decano fundador. Su trayectoria docente está marcada por la variedad de asignaturas impartidas, entre las que se constata el gran relieve de lo teórico, incluyendo los fundamentos de la composición musical y el análisis auditivo.<sup>2</sup>

El desempeño en la actividad crítica y de gestión cultural por José Ardévol está tratado en esta biografía como parte de la narrativa de los anteriores contenidos, ya que en cada una de las etapas creativas están representados los criterios vertidos por el compositor sobre los distintos asuntos que fueron de su interés, tales como la composición musical, la gestión de la OCH, los jóvenes compositores, o la cultura cubana antes y después de 1959, entre otras temáticas. La riqueza de perspectivas que sugiere la investigación sobre estos temas, indica que estos no están agotados en todas sus aristas en el capítulo biográfico. No obstante, estoy completando la preparación, para una futura publicación, de un estudio sobre la obra crítica de José Ardévol, que abarca desde 1932 —con sus palabras al primer concierto ofrecido con su música en La Habana—, hasta 1981 —con el documento inédito titulado «Sobre mi música» (José Ardévol, *ca.* 1981), en el cual vierte ideas de contenido filosófico-musical—.

---

<sup>1</sup> La lista de integrantes del Grupo de Renovación Musical (GRM) está tomada de Consuelo Carredano y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 202. En la actualidad, José Luis Fanjul está confeccionando su tesis doctoral sobre el GRM, y está investigando sobre las enseñanzas de Ardévol, en compositores del grupo en específico.

<sup>2</sup> Fui testigo, en las clases de su alumno Harold Gramatges en el ISA, tanto en el Departamento de Composición, como en el de Musicología, donde impartía la asignatura de Análisis Auditivo, del recuerdo de éste cuando evocaba a su maestro por su modo tan correcto de enfocar determinados aspectos analíticos de la música.

Los resultados alcanzados en el primer objetivo de esta tesis son satisfactorios, teniendo en cuenta que se trata de la primera biografía de José Ardévol que añade información contrastada sobre el período de formación en Barcelona, su ciudad natal, y que, además, disecciona sus etapas creativas según los contextos en los cuales se desarrollaron. Pese a ello, he querido subrayar más adelante algunos aspectos sobre los que convendrá reparar en futuras investigaciones.

El segundo objetivo de esta tesis está relacionado con la confección del inventario razonado de obras musicales de José Ardévol, para cuya identificación he examinado el conjunto del legado de sus obras resguardado en el Museo Nacional de la Música de La Habana, y al que, además, he añadido toda la información reunida en diversas fuentes bibliográficas, discográficas, editoriales y de internet. La producción total de Ardévol asciende a un total de 124 partituras, de las cuales 109 se encuentran en el MNM, entre manuscritos y ediciones. Las obras restantes se dividen en tres partituras halladas por Lester Rodríguez en distintas instituciones de Estados Unidos y analizadas en su tesis doctoral (2017), y otras doce partituras cuya localización actual se desconoce y cuya atribución de autoría a Ardévol debe aceptarse, por constar en distintos documentos autógrafos y en publicaciones relacionadas con el compositor. Por todo ello, es el MNM el mayor depositario de la obra de José Ardévol y no descarto que, en futuras intervenciones, se hallen *in situ* nuevos documentos que completen la información hasta ahora verificada.

Este inventario no solo aporta información sobre las características instrumentales de cada obra, sino que también incluye todo lo relacionado con la partitura examinada, como sus datos de estreno, publicación, dedicatorias, notas del autor, así como las grabaciones. La división de la obra de Ardévol según distintos tipos de formatos tímbricos evidencia cómo su repertorio instrumental es el de mayor cantidad de obras (71), puesto que incluye piezas para instrumentos solistas y para diversos conjuntos. Le siguen las piezas vocales (25): para voz y piano, para coro, y para voces solistas con distintos formatos instrumentales. Por último, existe un conjunto de composiciones sinfónicas (17). Estas partituras, en su mayoría, se conservan en sus manuscritos originales (74), aunque un porcentaje significativo de ellas, casi un tercio (40), están publicadas, e incluso algunas cuentan con varias ediciones.

Entre las grabaciones de obras de Ardévol, se incluyen ediciones monográficas (3) y registros incluidos en álbumes colectivos (13). Las primeras están realizadas por discográficas cubanas: la EGREM, que incluye el *Concierto para piano, viento y*

*percusión* —en 1979— y el *Cuarteto n.º 3* y el *Duet para contrabajo y piano* — (ca. 1980)—; y Producciones Colibrí, que editó *Tres pequeños preludios para piano*, *Tres estudios para piano*, *Seis piezas para piano*, *Sonatina para piano*, *Sonata n.º 3 para piano*, *Dos estudios para piano*, *Melodía para violín y piano* y *Siete piezas para trío* (de piano, violín y violonchelo) en 2010. El segundo listado de grabaciones (colectivas) abarca varios años (desde 1964 hasta 2016) y distintas casas editoriales. Incluyen obras para voz y piano, piano solo y dos pianos, guitarra, clarinete solo, trío, conjunto instrumental de percusión y orquesta de cuerdas. Las grabaciones están realizadas por un número considerable de artistas de varios países, incluidos músicos cubanos, y refleja el interés por interpretar la música de Ardévol desde mediados del pasado siglo XX hasta el presente. No obstante, aún son pocas las grabaciones de su producción, sobre todo de la sinfónica y la coral, lo que hace insuficiente la difusión de su repertorio.

El tercer objetivo de esta tesis ha estado centrado en identificar y analizar los principales elementos estéticos y técnicos existentes en la obra musical de José Ardévol. Para ello, realicé un trabajo de análisis de sus partituras en varias fases. Observé la presencia de tres estrategias compositivas en su obra, igual que se ha hecho en otras tesis sobre los también compositores cubanos Joaquín Nin e Hilario González<sup>3</sup>: la mirada al pasado musical histórico; la elaboración de elementos de la música cubana; y los diálogos con la diversidad estilística del siglo XX (en su caso, sobre todo de la primera mitad de siglo). En cada una de estas estrategias se observa el empleo de distintos tópicos musicales y técnicas de composición, lo que evidencia el compromiso intelectual de Ardévol con el lenguaje musical del siglo XX. A continuación, mi reflexión se centrará en analizar cada una de estas estrategias.

En la primera estrategia compositiva, la mirada al pasado histórico musical, el compositor emplea tópicos de la antigua música española de los siglos XIII a XVI, por su uso de melodías procedentes de cantigas medievales— *Cantigas de Santa María* (ca. 1270-1282) atribuidas a Alfonso X el Sabio (1221-1284)— y de colecciones renacentistas— *Cancionero de Palacio*—, y también por la utilización de textos de la antigua lírica española, como los romances castellanos anónimos del siglo XV y los

---

<sup>3</sup> Liz Mary Díaz Pérez de Alejo, «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2017).

Yurima Blanco García, «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018).

versos de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. El tópico de la cantiga está tratado en su obra como un tema con variaciones, a las que nombra «diferencias», similares a las empleadas por los compositores de música instrumental renacentista española, y a las que dota de elementos histórico-musicales (colorido modal, diversidad de texturas y cambios metro-rítmicos) que, aunque se expresen con un lenguaje contemporáneo, subrayan el material de partida. Por su parte, la fuente renacentista que emplea Ardévol, se concreta a través del texto, a pesar de que proviene de un villancico del *Cancionero de Palacio*. Los textos españoles tienen carácter profano (en el caso de una obra) o temática religiosa (en dos) y constituyen fuentes que emplea en piezas específicamente corales (para coros mixtos a tres y a cuatro voces). En ellas, su trabajo creativo se centra en confeccionar una sonoridad modal acorde con el contenido de sus textos, en un trabajo a varias partes contrapuntísticas, donde se crea una simbiosis entre los elementos homófonos y los polifónicos.

Se añaden a esta mirada maneras de construcción propias del Barroco (como empleo de diferentes tipologías características, la combinación de estilos contrapuntísticos con textura homófona, o un lenguaje armónico tonal con empleo de sonoridades modales), del clasicismo (con sus tipologías características y el uso de la sonata como modelo de estilo compositivo) y de un romanticismo prolongado hasta el impresionismo (con sus tipologías, más el uso de sonoridades modales y diálogos basados en los estilos históricos).

En el caso de la segunda estrategia compositiva, la elaboración de elementos con un sesgo étnico, se encuentran varios tópicos asociados a la música popular cubana. Estos son fundamentalmente: el danzón, el son, la rumba, la guajira, la habanera, la conga y el bolero. El uso que hace de ellos el compositor consiste en imitar sus características rítmicas (son) o formales (danzón) recurrentes, o rasgos más puntuales, como la rítmica variable (rumba), que son las analizadas en esta tesis.

La tercera estrategia compositiva está marcada por los diálogos con la diversidad estilística que caracterizó la vanguardia musical durante la primera mitad del siglo XX, y se examinaron obras del compositor donde se aprecia el uso de diferentes técnicas, vinculadas a distintos lenguajes, fundamentalmente el impresionismo y el expresionismo. Por una parte, el elemento impresionista está dado por la incorporación de una sonoridad ajena a la tonal (principalmente modal), que busca contribuir a la desfuncionalización armónica propia de este estilo. Por otro lado, el expresionismo, visto desde su vertiente dodecafónica fundamentalmente, llegó a teñirse de rasgos de

indeterminación y se vio reflejado en las obras que emplean la serie de doce sonidos. Pero, en términos organizativos, el compositor fue poco riguroso con la propia técnica. Podría argumentarse que Ardévol se concede una licencia intencionada en el manejo de la serie, por una apuesta que no es radical en favor de la atonalidad (entendida como solución armónica contraria con la tradición) y que, por esa razón, lo aborda más desde la pantonalidad (conciliadora, entendida como solución armónica que amplía la tonalidad tradicional mediante la aceptación plena de los cromatismos) que desde la técnica dodecafónica propiamente dicha. La aleatoriedad no llega a presentarse en plenitud, sino que se presentan puntualmente elementos de cierta indeterminación, muy controlada, en obras donde construye fragmentos sobre una métrica libre, que combina con secciones de métrica fija. Ardévol no hace un uso del azar, ni aventura la indeterminación en todos los parámetros compositivos, por lo que estas libertades están condicionadas a su propio discurso musical.

Es necesario mencionar en esta estrategia compositiva el neoclasicismo y el nacionalismo como rasgos estilísticos presentes en la obra de Ardévol, según declaró el propio compositor, como he expuesto. Ambos, neoclasicismo y nacionalismo, están integrados en una síntesis original de Ardévol, el neonacionalismo, ya que su obra la conforman un conjunto de elecciones compositivas empleadas en distintos niveles constructivos de su lenguaje musical. Fue capaz de conciliar: tipologías de estilos musicales del pasado histórico; el empleo de modelos formales y compositivos del barroco, del clasicismo y del romanticismo y el uso de fuentes musicales históricas de España (siglos XIII al XVI); y la mirada a las tradiciones étnicas de Cuba (música popular cubana); en una solución donde dio cabida a otros elementos, procedentes del impresionismo y del expresionismo y donde, en su conjunto, todos estos ingredientes apelan a un planteamiento múltiple, híbrido y original de su universo sonoro.

Esta tesis ha representado la culminación de un largo proceso de investigación, pero, a su vez, prepara nuevos caminos para futuras líneas de actuación en lo referente a la comprensión de la música de José Ardévol. Las preguntas y las justificaciones iniciales que me planteé para el estudio de su obra las he colmado en parte, debido a que son varios los elementos en los que me gustaría profundizar, como la realización de un examen exhaustivo del fondo del compositor en el MNM que me permita ahondar en un mayor número de obras de su producción musical, así como plantear desde una crítica sociocultural los distintos roles que desempeñó Ardévol en el marco de la cultura cubana del pasado siglo. Sin embargo, creo que esta tesis puede contribuir, con sus

valoraciones, a despejar incógnitas sobre la figura de Ardévol en el espacio académico de la música contemporánea de Cuba y España, por cuanto examina un repertorio poco conocido, pero, sin duda alguna, relacionado con los principales procesos creativos de mediados y de finales del siglo XX en ambos países.

En consonancia con lo anterior, se me plantean varias posibles continuaciones futuras de esta investigación sobre la obra musical y literaria de José Ardévol, que expongo según el orden de los objetivos trazados en la presente tesis:

1. En relación con la biografía: crear una edición crítica de su obra literaria que se vincule a sus distintas etapas creativas; trabajar con los materiales documentales del compositor en Barcelona y La Habana para asentar los distintos espacios en los que se desarrolló su actividad docente y artística, sobre todo en lo referente a sus años de formación y las décadas de 1960 y 1970, hasta su muerte en 1981.
2. Con respecto al inventario razonado: reconstruir la programación de sus actuaciones con el MNM para lograr un catálogo definitivo, que adopte las normas establecidas por el RISM. Ello permitiría crear nuevas herramientas de difusión para la obra de Ardévol, como la elaboración de ediciones críticas de sus partituras y de un catálogo interactivo del compositor en internet, que abarque la localización actual de cada partitura, las ediciones digitales acompañadas de análisis críticos y de interpretación, las grabaciones, tanto sonoras como audiovisuales, así como otros elementos que ayuden a la comprensión de su música.
3. Con relación al estudio de su obra musical: ampliar el número de partituras analizadas según las estrategias compositivas presentes en su repertorio, lo que permitiría registrar y examinar nuevos tópicos musicales en su obra; a su vez, crear nuevas líneas de investigación con obras de compositores cubanos del siglo XX, que permitan trazar elementos de análisis comparativo según las fuentes populares empleadas.

La contribución de esta tesis reside en sus múltiples enfoques, ya que brinda una perspectiva biográfica sobre la figura de José Ardévol en todas sus etapas creativas; presenta abundante información sobre las particularidades de su obra musical en el inventario razonado y expone los principales rasgos de su lenguaje técnico-musical, mediante el estudio de sus estrategias compositivas. Todo ello permite elevar el conocimiento que se tiene sobre el compositor, a la vez que representa un punto de

partida para futuras investigaciones musicológicas sobre el legado de José Ardévol y el contexto musical cubano en el siglo XX.

## **Fuentes y Bibliografía**



## Fuentes

Este apartado se divide en tres listados: el primero de partituras, donde se distingue entre publicadas e inéditas; el segundo de grabaciones con música de José Ardévol, clasificadas como monográficas y colectivas; y el tercero, de una selección de publicaciones críticas o ensayísticas del compositor.

Dado que en el inventario razonado de obras musicales de José Ardévol se expone la información de cada composición musical, ahora se proporciona un nuevo punto de vista sobre el conjunto a través del listado de sus partituras, ordenadas según los años de publicación. Existe un grupo de ellas sobre el que no ha sido posible averiguar el año de publicación porque tal dato ni siquiera figura en *WorldCat* (en su lista de obras publicadas por José Ardévol). Por su parte, se inserta en este apartado un listado de partituras inéditas. Estas partituras inéditas se encuentran en el fondo José Ardévol del Museo Nacional de la Música de La Habana, (Cuba) y en Fleisher Collection, FLP (Filadelfia, Estados Unidos).

El listado de grabaciones de obras de José Ardévol está ordenado también por año de publicación y se divide entre discos monográficos y álbumes colectivos que incluyen grabaciones de obras de varios compositores.

Por último, se añade una selección de publicaciones de José Ardévol en diversos formatos, aparecidas en revistas, boletines y anuario.

## 1. Listado de partituras publicadas

- Ardévol, José. *Melodía*, para violín y piano. Paris: Éditions Maurice Senart, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Preludio, op. 18*, para piano. San Francisco: The New Music Society of California, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina para piano*. San Francisco: The New Music Society of California, 1934.
- \_\_\_\_\_. «I Sonata a tres» para oboe, clarinete y violonchelo. En *Dos sonatas a tres*. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores, 1943.
- \_\_\_\_\_. «II Sonata a tres» para dos flautas y viola. En *Dos sonatas a tres*. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores, 1943.
- \_\_\_\_\_. *III Sonata a tres* para dos trompetas y trombón. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores, 1945.
- \_\_\_\_\_. *IV Sonata a tres* para dos oboes y corno inglés. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Sonata n.º 3 para piano*. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores, 1946.
- \_\_\_\_\_. «Tres pequeños preludios para piano». *Revista de Estudios Musicales*, año 1, n.º 1 (1949).
- \_\_\_\_\_. *Versos Sencillos*, para soprano y piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Música de cámara para seis instrumentos*. Washington: Pan American Union; Hamburg/ New York: Peer International Corporation, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Seis piezas para piano*. New York: Southern Music Publishing, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina para violonchelo y piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Son* para piano. En *6 Modern Cuban Composers: Piano Solo*. Philadelphia: Elkan-Vogel, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Preludio y Allegro for two violins*. New York: SMP, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Duet. For contrabass and piano*. New York: SMP, 1959.
- \_\_\_\_\_. *¡Ay, señora, mi vecina! Oh! My dear neighbor! : for voice and piano*. New York: SMP, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Cuarteto de cuerdas n.º 2*. New York: SMP, 1960.

- \_\_\_\_\_. *Cuarteto de cuerdas n.º 3*. La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Tríptico de Santiago de Cuba: (Tríptico Sinfónico n.º 1) para orquesta*. Berlin: Verl. Neue Musik, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Noneto*. La Habana: Editora Musical de Cuba. Colección Música de Cámara, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Capricho para clarinete solo*. La Habana: EMC, Instrumentos solistas, Publicaciones del Fondo Musical Profesional, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Movimiento Sinfónico n.º 2*. Москва: Издательство Советский композитор [Izdatel'stvo Sovetskij Kompozitor], 1975.
- \_\_\_\_\_. «Sonatina; Tres pequeños preludios; Son; Rumba». En *Пьесы кубинских композиторов для фортепиано [La música de los compositores cubanos para piano]*. Moskva: Izdatel'stvo “Muzyca” Moskva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Sonata para guitarra*. New York: SMP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Seis piezas para piano*. La Habana: EMC. Ediciones Musicales Fondo del Pianista, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Ninfa para dos pianos*. La Habana: EMC. Colección Piano, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Música para dos guitarras*. La Habana: EMC. Ediciones Musicales del Fondo del Guitarrista, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Wind quintet for flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon*. Turnbridge, Vermont: Trillanium Music, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Tres Ricercari para orquesta de cuerdas*. La Habana (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Nueve pequeñas piezas homage to Eric Satie, für Orchester. Nine small pieces*. Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Sinfonie Nr.2*. Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Sinfonie Nr.3*. Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Concerto for piano, winds, and percussion für Klavier und Ensemble*. Hamburg: Peer Musikverlang (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Tres estudios para piano*. Buenos Aires: RA (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Cultivo una rosa blanca, para soprano y orquesta*. Buenos Aires: RA (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Variaciones sinfónicas für Violoncello und Orchester. Symphic variations*. Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)
- \_\_\_\_\_. *Concerto grosso n.º 1*. Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)

\_\_\_\_\_. *Concerto grosso n.º 2 für 2 Violinen, Violoncello und Kammerensemble.*

Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)

\_\_\_\_\_. *Suite cubana n.º 1.* Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)

\_\_\_\_\_. *Suite cubana n.º 2.* Hamburg: Peer Musikverlag (s.a.)

## **2. Listado de partituras inéditas (por orden cronológico de composición)<sup>1</sup>**

*Sonatina n.º 4, op. 4* (1922) para piano.

*Capriccio para piano* (1922).

*Nocturno n.º 2* (1924) para piano.

*Nocturno n.º 5* (1924) para piano.

*Capriccio para flauta, oboe y piano* (1925).

*Invención n.º 3* (1926) para piano.

*Invención n.º 7* (1926) para piano.

*Invención n.º 8* (1926) para piano.

*Eros* (1927) para violonchelo, piano y dos percusionistas.

*Dos Estudios* (1929) para piano.

*Pequeñas impresiones* (1931) para piano.

*Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco* (1931).

*Experimentales* (1931) flauta, clarinete y clarinete bajo, trompeta, corno, trombón y violín.

*Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco* (1932).

*Sonatina para viola y piano* (1932).

*Six Synthetic Poems* (1932) para orquesta.

*Cuatro Poemas* (1932). Coro voces mixtas a cuatro voces.

---

<sup>1</sup> Partituras consultadas en el fondo José Ardévol del Museo Nacional de la Música de La Habana, Cuba, y con referencias confirmadas de obras manuscritas en la Fleisher Collection, FLP (Filadelfia, Estados Unidos).

*Sardana* (1933) versión para pequeña orquesta del tercer tiempo del *Cuarteto n.º 1* (1933).

*Tres invenciones para trío de cuerdas u orquesta de cuerdas* (1933).

*Dos Trozos de Música* (1933) para orquesta.

*Dos poemas* (1933). Mezzosoprano o contralto y piano.

*Cuarteto de Cuerdas n.º 1* (1933) para dos violines, viola y violonchelo.

*Suite* (1934) para treinta instrumentos de percusión, fricción y silbido.

*Himno de los Trabajadores* (1934). Coro a tres voces y solista.

*Ensayo en nuevas sonoridades* (1935) para conjunto instrumental.

*3 por 3 variaciones para tres pianos y tres percussionistas* (1935).

*Cinco Piezas Infantiles* (1936) para flauta, dos clarinetes, fagot y trompa.

*Concerto para tres pianos y orquesta* (1938).

*Tres Romances Antiguos* (1941-1943) para coro voces mixtas

*Forma* (1942) para coro y orquesta.

*Preludio a once* (1942) para once instrumentos de percusión.

*Burla de Don Pedro a Caballo* (1943) para coro de voces mixtas y orquesta.

*Sinfonía n.º 1* (1943) para orquesta sinfónica.

*V Sonata a tres* (1943) para dos clarinetes y clarinete bajo.

*Dos Cantigas de Loores de Santa María* (1943-1946). Coro mixto a tres voces (soprano, tenor y bajo).

*Sonata n.º 1 para piano* (1944) para piano.

*Sonata n.º 2 para piano* (1944) para piano.

*III Concerto grosso para violín, clarinete, trompa solistas y pequeña orquesta* (1946).

*¡Oh Reyes Magos Benditos!* (1946). Coro mixto a tres voces (soprano, tenor y bajo).

*VI Sonata a tres* (1946) para tres trompas.

*Sonata para violonchelo y piano* (1948).

*El Son* (1952) Capricho concertante para violín y orquesta.

*Tríptico de Pinar del Río* (1954) para orquesta.

*Música para pequeña orquesta* (1957).

*Yugo y Estrella* (1957). Soprano, dos cornos, arpa, violín y violonchelo.

*Música para pequeña orquesta de cuerdas* (1958-1974). Versión libre del «Adagio» del *Cuarteto n.º 3* (1958).

*La Victoria de Playa Girón* (1962). Cantata para solistas, coro y orquesta sinfónica.

*Cantos de la Revolución* (1962). Nueve cantos para coro mixto.

*Gracias, mi patria* (1962). Soprano y piano.

*Fantasia* (1964) para oboe, clarinete y fagote.

*Tres piezas breves* (1965) para violín y piano.

*Muchas lunas pasaron* (1966) para coro mixto.

*Por Viet Nam* (1966) para coro mixto.

*Al pie desde su niño* (1966). Coro infantil o mixto, piano y percusión.

*Cultivo una rosa blanca* (1967) para coro femenino.

*Movimiento Sinfónico n.º 1* (1967).

*Música para guitarra y pequeña orquesta* (1967).

*Cantata «Che, Comandante»* (1968). Cantata para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica.

*Ditirambo* (1969) para conjunto instrumental.

*Hasta su sol sangrando* (1973). Cantata de cámara n.º 1.

*Cantata «Chile, compañero presidente»* (1974). Cantata para tres solistas, recitador, coro mixto y orquesta sinfónica.

*Música para pequeña orquesta de cuerdas* (1974).

*Las Satrapías* (1975). Cantata de cámara n.º 2.

*Música a seis* (1976) para flauta, clarinete, guitarra española, vibráfono, bongós, tres tomtoms, dos platillos, gong y claves.

*Caturliana* (1976) para piano y orquesta.

*Variaciones con soneras* (1976) para oboe y piano.

*Nosotros, los sobrevivientes* (1977). Cantata de cámara n.º 3.

*Proverbios y Cantares* (1977). Siete canciones para barítono y piano.

*Tensiones* (1978) para flauta y piano.

*Siete piezas para trío* (1978) para piano, violín y violonchelo.

### 3. Listado de grabaciones

#### 3.1. Listado de grabaciones monográficas de obras de José Ardévol

Ardévol, José. *Concierto de piano, viento y percusión. En homenaje al 45 aniversario de la fundación de la Orquesta de Cámara de la Habana*. Con Ninowska Fernández Brito (piano), sección de cuerdas de OSNC y Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, dirección Gonzalo Romeu. Incluye: *Concierto para piano, viento y percusión*. La Habana, EGREM, 1979, LD 3713.

\_\_\_\_\_. *Colección contemporáneos cubanos: José Ardévol*. Con Cuarteto Nacional de Cuba, Orestes Urfé (contrabajo) y Esther Sanz (piano). Incluye: *Cuarteto n.º 3 y Duet para contrabajo y piano*. La Habana, EGREM, ca.1980, LDA 7004.

\_\_\_\_\_. *José Ardévol*. Con Elvira Santiago (piano), Irina Vázquez (violín) Felipa Moncada (violonchelo). Incluye: *Tres pequeños preludios para piano, Tres estudios para piano, Seis piezas para piano, Sonatina para piano, Sonata n.º 3 para piano, Dos Estudios para piano, Melodía para violín y piano, Siete piezas para trío* (piano, violín y violonchelo). La Habana, Producciones Colibrí, Colección Renovación musical, sello Roldán, CD. Grabado en los estudios Abdala en 2010.

#### 3.2. Listado de grabaciones de obras de José Ardévol incluidas en álbumes colectivos

Ardévol, José. *¡Ay, señora, mi vecina!* soprano y piano. Con Iris Burguet (voz), Luis Borbolla (piano). En *Colección Autores Contemporáneos*. La Habana, Areíto, 1964, LDA 7008.

\_\_\_\_\_. *Sonata para guitarra*. Con Leo Brouwer (guitarra). En *Música para guitarra*. La Habana, EGREM, LP Areíto, 1965, LP.

\_\_\_\_\_. *Ninfa* para 2 pianos. Con Ninowska Fernández Brito (piano) y Frank Fernández (piano). En *Encuentro de músicos latinoamericanos Casa de las Américas*. La Habana, EGREM, 1972, LD C-A-7.

- \_\_\_\_\_. *Tres estudios para piano* Con Jorge Gómez Labraña (piano). En *Jorge Gómez Labraña*. La Habana: EGREM, Areíto, ca. 1980, LD 3749.
- \_\_\_\_\_. *Capricho para clarinete*. Con Juan Jorge Junco (clarinete). En *Solistas cubanos. Juan Jorge Junco*. La Habana, EGREM, ca. 1980, LD 3630.
- \_\_\_\_\_. *Sonata n.º 3 para piano*. Con Nancy Casanova (piano). En *Nancy Casanova -Piano*. La Habana: EGREM, Areíto, ca. 1985, LD 4231.
- \_\_\_\_\_. *Siete piezas para trio/ piano, violín, violonchelo*. Con Trío José White. En *Trío José White*. La Habana, EGREM, 1987, LD 4355, Vol. II.
- \_\_\_\_\_. *Sonata para guitarra*. Con Russel Brazzel (guitarra). En *Twentieth Century Cuban Music*. New York, Musical Heritage Society, 1994, Compact Audio Cassette.
- \_\_\_\_\_. *Study in the form of a prelude and fugue*. Con Appalachian State University Percussion Ensemble, director Rob Falvo. En *Study*. Boone, North Carolina, Appalachian State University/ Rob Falvo, 1998, CD.
- \_\_\_\_\_. *Sonata para guitarra*. Con Manuel Barrueco (guitarra). En *¡Cuba! EMI Classics/Warner Classics*, 1999. En *The Sound of Cuba. The Authentic Album: Trova, Songs, Guitar, Piano*. Londres, Warner Classics, 2017, CD.
- \_\_\_\_\_. *Sonata para guitarra*. Con Leo Brouwer (guitarra). En *La obra guitarrística. Vol. II, Brouwer intérprete*. La Habana, EGREM, 2000, CD.
- \_\_\_\_\_. *Tres Ricercari /orquesta cuerdas*. Con Orquesta de Cuerdas de la OSN, director, Gonzalo Romeu. En *Clásicos cubanos. Varios compositores. Vol. IV*. La Habana, EGREM, 2002, CD-0558.
- \_\_\_\_\_. *Danzón para piano*. Con Alexander Moutouzkine (piano). En *Piano music of Cuba*, New York, Steinway & Sons, 2016, CD.

#### 4. Selección de publicaciones del compositor

- Ardévol, José. «Tres jóvenes músicos cubanos». *Germinal*, diciembre (1933).
- \_\_\_\_\_. «Sonata para piano de compositores jóvenes». Separata del *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, n.º 1 (1943).
- \_\_\_\_\_. «Hacia una escuela cubana de composición». *Conservatorio*, abril-junio (1943).
- \_\_\_\_\_. «Grupo de Renovación Musical». *Anuario Cultural de Cuba*. García y Cía, La Habana (1944).
- \_\_\_\_\_. «La música en España: de Gilbert Chase». *Conservatorio*, octubre-diciembre (1945).
- \_\_\_\_\_. «Concierto del Grupo de Renovación Musical». *Revista de Avance*, (1945).
- \_\_\_\_\_. «En torno al Capriccio para flauta, oboe y piano». *Conservatorio*, enero-marzo (1946).
- \_\_\_\_\_. «Sociedad de Música de Cámara de Cuba». *Conservatorio*, enero-marzo, (1946).
- \_\_\_\_\_. «Orquesta Filarmónica». *Conservatorio*, octubre-diciembre (1947).
- \_\_\_\_\_. «Sociedad Pro-Arte Musical». *Conservatorio*, octubre-diciembre (1947).
- \_\_\_\_\_. «Obra nueva. Tres Sonatas». *La Música*, año II, n.º 5 (1949).
- \_\_\_\_\_. «Nuestros compositores contemporáneos». *Boletín Juventudes Musicales*, La Habana, marzo-abril, año II, n.º 2 (1958).
- \_\_\_\_\_. «Panorama de la música cubana actual». *Islas*, Santa Clara, septiembre-diciembre (1959).
- \_\_\_\_\_. «La creación musical cubana en el siglo XX». *Unión*, diciembre, 1967.
- \_\_\_\_\_. «La Orquesta de Cámara de la Habana en su 45 aniversario» *Revolución y Cultura*, septiembre (1979).
- \_\_\_\_\_. «Nuestra música en los años treinta: vivencias». *Unión* (1980).
- \_\_\_\_\_. «Homenaje a la Memoria de Caturla: El Músico». *Nueva Revista Cubana* (1962).
- \_\_\_\_\_. «Caturla a los sesenta años de su nacimiento». *Casa de las Américas*, n.º 36-37, mayo-agosto (1966).

\_\_\_\_\_. «Notas en relación con la música». *Boletín de la UNEAC*, La Habana, septiembre (1972).

\_\_\_\_\_. Colección de programas de mano de la Sociedad de la Orquesta «Da Camara» de La Habana (1934-1949). Departamento de Archivo y Documentación del CIDMUC, La Habana(Cuba).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todos los datos de fechas de conciertos, ejecución y estrenos de obras de la Orquesta de Cámara de La Habana, vinculados a los programas de mano de la orquesta desde 1934 hasta 1946, se encuentran en el Anexo VII de la tesis «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo» de Belén Vega Pichaco (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2013).

## Bibliografía

A.,[Reseña del concierto ofrecido por el Patronat Ardèvol en la Sala Mozart de Barcelona en el primer semestre del año 1929], *Revista Musical Catalana*, n.º 308, agosto (1927): 338.

ACOSTA, Leonardo. *Móviles y otras músicas*. La Habana: Ediciones Unión, 2010.

\_\_\_\_\_. *Alejo en tierra firme, intertextualidad y encuentros fortuitos*. La Habana: Ediciones Unión, 2012.

\_\_\_\_\_. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014.

AGAWU, Kofi. *La música como discurso*. Traducción de Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2011.

AMER, José. *Harold Gramatges. Catálogo de obras*. Prologado por Marta Rodríguez Cuervo. Madrid: Fundación Autor, 1997.

A.R.,[Reseña del concierto ofrecido por el Institut Musical Acadèmia Ardèvol en la Sala Mozart de Barcelona durante la primavera de 1927], *Revista Musical Catalana*, n.º 287-288, noviembre-diciembre (1927): 350.

ARDÉVOL, José. *Música y Revolución*. La Habana: Ediciones Unión, 1966.

\_\_\_\_\_. *Introducción a Cuba: la música*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.

\_\_\_\_\_. *José Ardèvol. Correspondencia cruzada*. Selección, introducción y notas de Clara Díaz. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

- ARDÉVOL Muñoz, María Isabel. «Los Ardévol: Fernando y José, dos músicos olvidados». *D'Art*, Universidad de Barcelona, n.º 11, marzo (1985), 24-32.
- \_\_\_\_\_. «El Grupo de Renovación Musical en Cuba». *Ritmo*, año LX, n.º 593, suplemento especial «60 Aniversario» (1988): 166.
- ASENJO Barbieri, Francisco. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1890.
- AUTRAN Dourado, Henrique. *Dicionário de termos e expressões da música*. Sao Paulo, Brasil: Editora 34 Ltda., 2000.
- AVIÑO, Xosé (dir.) *Historia de la Música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Ediciones 62, 2007, 46.
- BHABHA, Homi. *Nación y Narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011.
- BLANCO García, Yurima, «Aproximación biográfica y estilística al compositor Hilario González (1920- 1996): estudio e interpretación de Tres canciones de Antonio Machado (1939)» Trabajo de Fin de Máster [inédito]. Universidad de Valladolid. Valladolid 2013.
- \_\_\_\_\_. «Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial» Vol I y II. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2018.
- \_\_\_\_\_. «La criolla como tópico identitario en las canciones de Hilario González». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, coord. por Elena Torres Clemente y

Victoria Eli Rodríguez (dir.), 299-318. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

BOSSEUR, Jean –Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. France: Minerve, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura*. Traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Las reglas del arte: génesis del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

CAMPOS, José Aníbal. «La música clásica en La Habana republicana (1902- 1958)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 641 noviembre 2003: 63–86, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--232/>.(consultada el 17 enero de 2017)

CAÑIZARES, Dulcila. *La música sacra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

\_\_\_\_\_. *América Latina en su música*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ensayos. Obras Completas de Alejo Carpentier*. Vol. 14. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1990.

\_\_\_\_\_. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Alianza, 2002.

\_\_\_\_\_. *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012.

- \_\_\_\_\_. *Diario (1951-1957)*. Introducción y notas de Armando Raggi. La Habana: Letras Cubanas, 2013.
- CARREDANO, Consuelo y Victoria ELI (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015.
- CASANELLA, Liliana. «Tradición oral de la décima cantada en el punto cubano». *Oralidad* 10 (1999): 67-75.
- \_\_\_\_\_ y Neris GONZÁLEZ. «La timba cubana, un intergénero contemporáneo». *Clave* 4 (1) [segunda época] (2002): 2-9.
- CASARES Rodicio, Emilio (dir. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002, vol. 1, 617-618.
- CASSON, Andrew. CSM Cantiga 60 Lyrics and Music: Entre Av' e Éva. Cantigas de Santa Maria for Singers, 2016. <http://www.cantigasdesantamaria.com/> (consultada el 3 de marzo de 2017).
- CATALÁN, Teresa y Carme FERNÁNDEZ. *Música no tonal. Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Valencia: Universitat de Valencia, 2012.
- CHARLES Soler, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Madrid: Rivera Editores, 2002.
- DÍAZ Ayala, Cristóbal. *Los contrapuntos de la música cubana*. San Juan: Callejón. 2006.
- DÍAZ Pérez, Clara. «Contrapunteo estético en la música cubana del siglo XX (final)». *Clave* 4 (1) [segunda época] (2002): 37-42.

DÍAZ Pérez de Alejo, Liz Mary. «La creación inédita para piano de Joaquín Nin: una aproximación crítica». Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid, 2010.

\_\_\_\_\_. «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación». Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2017.

DOMINGO, Jorge. *Una mirada a la vida intelectual cubana (1940-1950): a través de la correspondencia que se conserva en el Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística «José Antonio Portuondo Valdor»*. Sevilla: Renacimiento, 2007.

DOMÍNGUEZ, Yarelis. «Carlos Fariñas: No me visto de cubano para componer». *Clave 1* (2) [segunda época] (2002): 2-7.

ELI Rodríguez, Victoria. «Ardévol (Gimbernat), José». En *Grove Music Online* 2001, acceso el 2 Marzo de 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01201>

\_\_\_\_\_. «Conga». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares, vol. 2, 271-272. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. «Pregón». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares, vol. 8, 935. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. «El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica». *Revista de Musicología* 32 (1) (2009): 309-319.

\_\_\_\_\_. «Identidad nacional y música: un espacio para la reflexión en Cuba (1920- 1940)». En *Música, ciencia y pensamiento en España e*

*Iberoamérica durante el siglo XX*, coordinado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 311-329. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

ESCUADERO, Miriam. «La música de Hispanoamérica en el período colonial: reflexiones sobre el rescate de un patrimonio común». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 531-538. Madrid: ICCMU, 2014.

FANJUL, José Luis. «Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical». Tesis de grado (inédita). Instituto Superior de Arte de la Habana, 2012.

\_\_\_\_\_. «Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba». *Revista Argentina de Musicología*, 14 (2013): 187-205.

\_\_\_\_\_. *La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948)*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid, 2014.

FERNÁNDEZ Martínez, Carole. «Grupo de Renovación Musical. Una revolución musical». *Grupo Renovación Musical de Cuba*, compilado por Radamés Giro. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2009.

FERNÁNDEZ Vidal, Carme. *Técnicas compositivas antitonales*. Valencia: Piles, Editorial de Música, S.A., 2010.

FONT Batallé, Monserrat. «Blanche Selva y el Noucentisme». Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2011.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Connecticut: Yale University Press. 1973.

- FUKUSHIMA, Mutsumi. «El piano en Barcelona entre 1880 y 1936». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2008.
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GIRÓ, Radamés. (selección y prólogo). *Caturla el músico, el hombre*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2007.
- \_\_\_\_\_. (comp.). *Grupo Renovación Musical de Cuba*. La Habana: Ediciones del Museo de la Música, 2009.
- GÓMEZ, Zoila y Victoria ELI. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- \_\_\_\_\_. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- GONZÁLEZ Lapuente, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7. La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.
- GONZÁLEZ Moreno, Liliana. «Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades. Discusión académica en torno al género musical (con notas al margen)». *Clave*, año 12, n.º 1, segunda época, 2010: 104-125.
- GRABÓCZ, Marta. «La Narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música». Traducción de Alberto Leongomez. (*Pensamiento*), (*palabra*) y (*obra*). Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, n.º 7, enero a junio (2012): 125-141.
- GRAMATGES, Harold. «Sobre Nueve pequeñas piezas de Ardévol y lo cubano en la música de este compositor». *La Música*, La Habana, Año II, n.º 5, enero a marzo (1949): 1-3.

- GRENET, Eliseo. *Música popular cubana. 80 composiciones revisadas y corregidas*. Prólogo de Eduardo Sánchez de Fuentes. La Habana: s.n, 1939.
- GRUP Enciclopèdia Catalana. «Josep Ardèvol i Gimbernàt». <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0004914.xml>. (consultada el 30 de agosto de 2015)
- GRIER, James. *La edición crítica de música: historia, método y práctica*. Traducido por Andrea Giráldez. Madrid: Akal.
- GUANCHE, Jesús. *Componentes étnicos de la nación cubana*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 1996.
- \_\_\_\_\_. *España en la savia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1999.
- GUELMES, Sarai. «José Ardèvol: dos décadas de discusiones en torno a lo cubano». Tesis de grado (inédita). Instituto Superior de Arte de la Habana, 2013.
- GURIDI, Ricardo. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier correspondencia cruzada*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012.
- GUZMÁN, Marta y Rolando ÁLVAREZ. *Hubert de Blanck*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.
- HENRÍQUEZ, María Antonieta. *Alejandro García Caturla*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Lo permanente en nuestra música*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2008.
- HERNÁNDEZ Bager, Grizel. *Historias para una historia*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012.

KERMAN, Joseph. «How We Got into Analysis, and How to Get Out». *Critical Inquiry* 7 (2) (1980): 311–31.

LEÓN, Argeliers. *Música folklórica cubana*. La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, 1964.

\_\_\_\_\_. *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*. La Habana: Centro de Información Científico y Técnica. Universidad de la Habana, 1974.

\_\_\_\_\_. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1981.

LEÓN, Ithiel. «Catálogo de obras de los compositores cubanos contemporáneos. José Ardévol». Notas crítico-biográficas escritas por Harold Gramatges. *Conservatorio*, La Habana In-4º (1946).

LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.

LINARES, María Teresa. «El Punto Guajiro», *La Música*, La Habana, Año II, n.º 5, enero a marzo (1949): 4-5.

\_\_\_\_\_. *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Editorial Pueblo y Educación, 1974.

\_\_\_\_\_ y Faustino NÚÑEZ. *La música entre Cuba y España*, vol. I: La ida y la vuelta. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1998.

LIZARDA Socorro, Ana. «Orquesta Filarmónica de La Habana, una historia en papel», *El sincopado habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, Vol. I (2016): 5.

- LÓPEZ Bermúdez, Andrés. «Para una biografía intelectual de Jorge Zalamea»  
*Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 26, enero-junio (2010): 75-93.
- MARTÍN, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana:  
Universidad de la Habana, 1971.
- MARTORELL, Oriol. «Stravinsky a Barcelona: sis visites y dotze concerts», *D'Art*,  
n.º 8-9 (1983): 99-129.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, recopilador. *Flor nueva de Romances Viejos*.  
Quincuagésima edición. Barcelona: Espasa Libros S.L.U., 2010.
- MENDEZ Rodenas, Adriana. *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, 2002.
- MORENO Friginals, Manuel (ed.). *Cien años de historia de Cuba (1898-1998)*.  
Madrid: Verbum, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cuba-España, España-Cuba: historia común*. Barcelona: Crítica, 1995.
- MORALES CASO, Eduardo. «Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- MORALES Flores, Iván César. «Música, diáspora e identidad. Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo. (1990-2010)». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2015.
- MORGAN, Robert. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Traducción Patricia Sojo. Madrid: Akal, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.

- NAGORE Ferrer, María. *Sarasate: El violín de Europa*. Madrid: ICCMU, 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d' une semiologie de la musique*. Editado por Christian Bourgois, colección «Musique, passé, présent». s/l.
- NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), 792-807.
- OGAS, Julio. «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005): 808-825.
- \_\_\_\_\_. «El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura». En *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coordinado por Celsa Alonso, 233-252. Madrid: Universidad Complutense de Madrid e Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- \_\_\_\_\_. «Análisis, estructura y fronteras. Una aproximación transversal a la música en Latinoamérica». En *De cerca de lejos*, editado por Marita Fornaro Bordolli, 119-155. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República, 2013.
- OROVIO, Helio. *Diccionario de la Música Cubana: biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas, 1981, 32-33.
- OROZCO, Danilo. «El son: ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana». En *Musicología en Latinoamérica*, prologado por Zoila Gómez, 363-389. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- \_\_\_\_\_. «Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son». Material impreso por el sello Ojalá, La Habana (1997): 66-67. Biblioteca

de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Ref. 011008.

ORTIZ, Fernando. «Cubanidad y cubanía». *Islas*, Santa Clara, Cuba, v. VI, nº 2, enero-junio (1964): 91-96.

\_\_\_\_\_. «Cuba y el nacionalismo de Cataluña». *Bimestre Cubana*, La Habana, vol. XIII, Nº 6, nov-dic (1918).

PADILLA, Alfonso. *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Acta Musicológica Fennica 20, 1995.

PADRÓN Díaz, Sigryd. *La Sociedad Pro Arte Musical*. La Habana: Editorial Unión, 2009.

PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*. Madrid: SEdeM, 2010.

PEÑA de Prada, María Elena. «Carmen Marina, guitarrista y compositora española (n. 1936): revisión bibliográfica, catálogo y primera aproximación analítica». Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid, 2011.

PÉREZ Gómez, Ailer. *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de Difusión (1961-1990)*. La Habana: Ediciones CIDMUC, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2011.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1995.

PIQUER Sanclemente, Ruth. «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2008.

PIQUERAS Arenas, José Antonio. *Sociedad civil y poder en Cuba. Colonia y poscolonia*. Madrid: Siglo XXI de España Editoriales, 2005.

- PISTON, Walter. *Contrapunto*. Barcelona: Labor, 1992.
- PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Traducción 1ª ed. Laurence Scott. Indiana University: The American Folclore Society, 2ª ed. revisada 1968, publicación 10, 2009.
- RANDEL, Don (ed.). *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Harvard: Harvard University Press, 1996.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RICE, Timothy. «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía». Trad. Carlos Villar-Taboada, en *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Coord. Carlos Villar-Taboada y Jesús Martín Galán. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004.
- RODRIGO y Alharilla, Martín (ed). *Cuba: de colonia a república*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L., 2006.
- RODRÍGUEZ, Dolores. *Pensamiento musical pedagógico cubano: historia, tradiciones y vanguardia*. La Habana: Ediciones Adagio, 2008.
- RODRÍGUEZ Cuervo, Marta. «Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_. «El mundo en el taller del músico». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds), 341-352. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015.

- RODRÍGUEZ Gómez, Lester. «Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- RODRÍGUEZ Rodríguez, Mariela. «Aproximación biográfica y estilística al compositor Rafael Vega Caso (1901-1976)». Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid, 2013.
- ROSS, Iliana. «La obra y proyección artística del compositor José Ardévol Gimbernat (1911-1981)». Tesis de grado (inédita). Instituto Superior de Arte de la Habana, 2000.
- SADIE, Stanley (dir.). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2000.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo, 2013.
- SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Barcelona: Labor, 1990.
- SKREBKOV, Serguei. *Manual de Polifonía*. URSS: V/O Vneshtorgizdat, 1987.
- SOSA, Enrique y Alejandrina PENABAD. *Historia de la educación en Cuba*. T. 11. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2001.
- SPIPKER, John D. «The origins of “Dissonant Counterpoint”: Henry Cowell’s unpublished notebook». *Journal of the Society for American Music*. Vol. 5 (2011): 481-53.
- STRAUSS, Joseph. *Introduction to Post-tonal theory*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1990.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Existential semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. «Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical». *Tópicos del Seminario*, enero-junio, n.º 019, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México (2008): 15-71.

VEGA Pichaco, Belén, «La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo». Tesis doctoral. Universidad de la Rioja, 2013.

\_\_\_\_\_. «Manuel de Falla y Cuba, un sueño (in) cumplido». *Quodlibet*, n.º 53 (2013): 117-137.

\_\_\_\_\_. «De “Musicalia” (Madrid, 1921) de Ortega y Gasset a “musicalia” (La Habana, 1928-1932) de María Muñoz de Quevedo: estética musical e ideología que trascienden fronteras». *Revista de Musicología*, vol. 33, n.º 1-2 (2010): 159-176.

VILLAR-TABOADA, Carlos. *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Ann Arbor, MI (EE.UU.): UMI University Press, 2007. ISBN: 978-0-493-80448-4.

\_\_\_\_\_. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal», en *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, eds. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 196. Madrid: Comunidad de Madrid - Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2013.

\_\_\_\_\_. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», en *Música y construcción de identidades: poéticas*,

*diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli y Elena Torres, 270. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

\_\_\_\_\_. «Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta». En *Poéticas compartidas: Música y artes plásticas en España desde la segunda mitad del siglo XX*, eds., Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente. Granada: Comares, en prensa.



## **Anexos**



Los anexos que a continuación se presentan ofrecen un testimonio directo de dos aspectos importantes en la vida de José Ardévol: su creación musical y su actividad artística. Además, aportan información crítica sobre su obra musical en el periódico *The New York Times*, poco tratada hasta el momento en su bibliografía, entre otros documentos de carácter informativo. Los anexos se dividen en tres partes: documentos inéditos, críticas de conciertos y otros documentos publicados en prensa, y tablas.

### **Anexo 1. Documentos inéditos**

En este apartado se encuentran dos documentos inéditos, atribuidos a José Ardévol. Son documentos mecanografiados y entregados por el compositor a la musicóloga cubana Victoria Eli cerca del año de 1980, cuando ella se encontraba trabajando en su tesis de doctorado. El primero de estos documentos se titula «Sobre mi música (José Ardévol)» y es de especial importancia para esta tesis, por ser uno de los últimos escritos del compositor donde habla directamente de su obra, a través de los períodos de creación que recorrió en su vida. Es un documento testimonial sobre los motivos que le llevaron a componer y a crear de la manera en que lo hizo, ya que Ardévol muere poco después, en 1981. Las anotaciones que aparecen al margen fueron realizadas por mí misma, cuando desconocía que dicho documento era una copia original mecanografiada. Fueron mis primeras anotaciones acerca de las valoraciones que hizo Ardévol de su obra.

El segundo documento inédito es «Algunos datos sobre la Orquesta de Cámara de la Habana» también mecanografiado y atribuido a Ardévol, por medio de Victoria Eli en las mismas fechas que el anterior. En este documento, Ardévol describe en una primera parte la constitución de la Orquesta de Cámara de La Habana el 3 de marzo de 1934, con los nombres de las personalidades que integraron el primer comité ejecutivo de esta sociedad. Posteriormente, se van desgranando los nombres de los distintos comités que fueron reemplazados en los años 1935, 1947 y 1949.

La segunda parte de este documento describe la situación vivida por la orquesta en octubre de 1949, cuando fueron suspendidos una serie de conciertos programados y financiados por la Dirección de Cultura del entonces Ministerio de Educación de Cuba.

Estas cancelaciones estuvieron motivadas por presiones políticas del Patronato Pro-Música Sinfónica, organización privada dedicada a la divulgación de la música clásica. Por este motivo fue redactado un manifiesto de rechazo a estas presiones, además de denunciar la situación en la que trabajaban los músicos de las orquestas sinfónicas en Cuba, que fue firmado por más de ciento veinte personalidades cubanas, entre los que se encontraban reconocidos intelectuales, artistas plásticos y músicos cubanos. Dicho manifiesto fue publicado en el periódico cubano *El Mundo* el día 1 de diciembre de 1949. Este documento inédito atesora parte de la historia de la Orquesta de Cámara de la Habana, en dos momentos importantes de su trayectoria: la creación de la orquesta y el apoyo a su actividad artística y divulgativa, en un época de confrontación dialéctica y política a inicios de los años cincuenta del pasado siglo.

## **Anexo 2. Críticas de conciertos y otros documentos publicados en prensa**

En estos anexos se encuentran dos críticas, publicadas por la *Revista Musical Catalana*, sobre conciertos realizados en Barcelona en los años 1927 y 1929 en los que participó José Ardévol como intérprete y compositor. Son las únicas críticas publicadas en España que se han encontrado, hasta el momento, sobre la actividad de José Ardévol durante su etapa de formación en su Barcelona natal.

Este anexo también reúne cinco críticas publicadas en el periódico *The New York Times* entre los años 1952 y 1960, que inciden en el reconocimiento de un grupo de jóvenes compositores cubanos, con Ardévol como maestro (1952); en la recepción de algunas obras musicales de Ardévol en la ciudad de New York (1953, 1957) y en el festival de música en Caracas (1954); y en el papel que Ardévol desempeñó en el desarrollo de las políticas culturales, tras el triunfo de la revolución cubana en 1959 (1960).

Además, se presentan dos documentos informativos: el primero es un *email* del Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona, donde se confirma la nula presencia de Ardévol en sus aulas, así como la no existencia de título alguno a su nombre; el segundo documento es una copia del obituario de José Ardévol publicado en el periódico español *El País* en 1981, que indica la relevancia cultural del compositor en su país de origen.

### **Anexo 3. Tablas**

Este anexo recoge cuatro tablas con información relacionada con la actividad artística de Fernando Ardévol (padre) y de José Ardévol, provenientes de dos fuentes fundamentales: la *Revista Musical Catalana* y el periódico *The New York Times*.

En la primera tabla se presentan los conciertos reseñados en la *Revista Musical Catalana* con la presencia de Fernando Ardévol desde 1912 y hasta 1935. En ellos se muestra a Ardévol padre en funciones de pianista solista, pianista acompañante y director musical en diferentes formaciones instrumentales. Además, en esta tabla se recogen los nombres de los intérpretes que participaban en dichos conciertos y el lugar donde se celebraban, así como el título de algunas obras interpretadas (cuando están publicadas en las reseñas) y los compositores.

La segunda tabla reúne los conciertos ofrecidos por la Academia Ardévol en Barcelona, reseñados por la *Revista Musical Catalana* desde el año 1917 hasta 1929. En ella se recogen las fechas, el lugar y los intérpretes, entre los que figuran alumnos y profesores de la academia. Al igual que en la primera tabla, se reúnen algunos títulos de obras interpretados en los conciertos (en el caso de que estén publicadas en las reseñas) y los compositores.

La tercera tabla está relacionada con artículos publicados por el periódico *The New York Times* entre los años 1943 y 1980, donde se vierten opiniones acerca de algunas obras de José Ardévol, ejecutadas en conciertos ofrecidos durante esos años en la ciudad de Nueva York.

La cuarta tabla reúne los anuncios de conciertos publicados en *The New York Times* entre los años 1945 y 1980, con obras de José Ardévol junto a piezas de otros compositores. Estos conciertos, en ocasiones, fueron retransmitidos radiofónicamente.



## **Anexo 1: Documentos inéditos**



**1.1.- José Ardévol: “Sobre mi música” (inédito, *ca.*  
1980)**



SOBRE MI MUSICA (José Ardévol)

Mi objetivo, mi necesidad es testimoniar en música el presente que vivo, y al hacerlo parto del principio de que el arte es un arma de la Revolución, y de que ésta es nuestro hecho cultural por antonomasia. Mi ideología es la de la Revolución Cubana; marxista y marxista-leninista.

De acuerdo con las ideas de Marx, veo la historia como el proceso de humanización de la naturaleza, y el arte como la culminación de ese proceso, porque el ser social que es el hombre, al lograr esa humanización mediante el trabajo, imprime su esencia y potencia creadora en un producto concreto, en un objeto sensible; es decir, el artista realiza a plenitud la objetivación del hombre y afirma la esencia humana, y esa objetivación, en que halla su propia realización, es una verdadera necesidad interior. Por ello el arte, que si es auténtico satisface plenamente la necesidad humana de afirmar, expresar, crear y comunicar, es para mí una prolongación del trabajo, y la manifestación por excelencia de la potencia creadora y la esencia humanas.

Quando compongo trato de ser fiel a mi ser más verdadero; éste lleva en sí la riqueza incommensurable de todas las corrientes vitales que lo alimentan. No necesito acudir a las realidades ajenas a la música cuando concibo una obra, porque ese contacto ya lo he tenido antes como hombre, y lo he realizado con la entrega más intensa y apasionada. Siendo fiel al músico que soy, lo soy, inevitablemente, a todo lo que he vivido y pensado -que el pensamiento también forma parte del vivir-. Siempre he creído que para un artista no hay error más grande que la falta de lealtad a sí mismo, y que ésta entraña, potencialmente, todas las infidelidades.

Ni el pueblo ni el público hacen descender el nivel de la música; por el contrario, es el compositor quien hace descender la calidad de la música, cuando sólo busca superficialmente la posible comunicación con los más, cuando quiere el éxito a toda costa. El compositor nunca debe prestarse a ese juego populista y demagógico, aún a riesgo de que su música no sea comprendida por una parte de sus contemporáneos. Lo importante es que deje un producto testimonial fuerte y duradero, y con suficiente carga creativa, para que en algún sentido enriquezca la vida, contribuya a la mejor formación integral del hombre, acreciente nuestras facultades.

Aunque los problemas específicamente técnicos y del lenguaje musical siempre me han interesado vivamente, nunca he podido convencerme de que deban ser -a lo menos para mí- el centro gravitacional que condicionen mi posición como compositor; es decir, pienso que no deben ser más determinantes que las verdades consustanciales con mi conciencia, las cuales, además de incluir las realidades de la Guba de hoy, está claro que no tienen el menor parecido con una entelequia, con una abstracción, sino que son resultantes de la historia en toda su extensión y de la vida que he vivido y vivo íntegramente, sin excluir ninguno de sus aspectos -el pensamiento y el eros, la sangre y la imaginación creadora, el tenso crecimiento del hombre y las necesarias distensiones, el sueño y la vigilia apasionada y rasonadora. Estoy firmemente convencido de que en el origen de toda música debe existir el estímulo de un poderoso factor humano; y creo que de hecho siempre sucede así, aunque ello pueda producirse de modo indirecto, a través de vueltas y laberintos, de idas y regresos.

Lo que me interesa no es la moda, sino los modos del hacer musical, que es otra cosa muy distinta. La contemporaneidad es imprescindible: el músico que no sea profundamente contemporáneo no es ni será de ninguna época. Ahora bien, no se trata de estar en la "última ola" con productos musicales que a los dos o tres años ya han envejecido. Este éxito efímero siempre ha sido ajeno a mis aspiraciones.

*Así mismo*  
Aunque reconozco el peso que en mi música, en mi modo de hacer he tenido la obra de algunos compositores del presente siglo y también de los anteriores, sé que en mi auténtica y última totalidad -o, mejor, realidad- soy hijo y heredero de la historia entera, de todo cuanto el hombre ha hecho y hace, de lo que ha sido y es, aunque todo ello lo reciba en actitud crítica.

Siempre he pensado que el dilema "nacionalismo o universalismo", como el tan manido por la estética convencional de "contenido y forma" o el de moda en los últimos años de "vanguardia y tradición" -que en última verdad son dos aspectos de una misma realidad- son meros esquematismos al margen de la vida y el proceso histórico. El poder creador del hombre, tan complejo, la anchura y profundidad de su imaginación, las finuras y sutilezas de que es capaz su sensibilidad, van mucho más allá de los límites y las restricciones conceptuales y prácticas que implica la aceptación de esas clasificaciones.

El lenguaje de mi música actual es, en cierto modo, una síntesis de las principales técnicas en uso en el presente, incluidos el serialismo, el llamado postserialismo y el aleatorismo, éste siempre controlado por el compositor [-excluidas únicamente las técnicas de la música concreta y la música electroacústica-] y partiendo de los elementos estilísticos cubanos, aunque tratados de manera muy elaborada y personal. Sólo estoy de acuerdo con el aleatorismo cuando no condiciona la forma de una música. Aunque en muy pequeña escala, usé recursos técnicos que ahora llamamos aleatorios, en algunas obras de los años treinta y cuarenta. Nunca me he detenido ante el uso de cualquier recurso que haya necesitado, por inusitado que haya podido parecer; pero he evitado siempre usar lo innecesario y me ha interesado la busca de efectos como un fin en sí. Aunque en general mi música es compleja, también amo la sencillez, y creo que algunas de mis obras son realmente sencillas; pero estoy en contra de todo tipo de facilismo.

Pensadores de distintas épocas han hablado de la música en relación con el tiempo. Entre los músicos, Mozart en el pasado y Stravinsky en este siglo se han referido, uno a que la tarea más importante de la música es ordenar el tiempo, establecer un orden en él, y el otro, a que sólo en la música el hombre realiza el presente, estableciendo un orden entre el hombre y el tiempo, con lo que, en cierto modo, evitamos y dominamos la fuga del tiempo. Comparto estas ideas; creo que la música, al hacer real, establece el tiempo, o fijarlo, lo humaniza, nos permite sentirlo como nuestro, así como el trabajo humano ha ido humanizando la naturaleza. El viejo y tremendo Francisco de Quevedo nos dejó su angustia en

Ayer se fue; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto:  
soy un fue, y un será, y un es cansado.

A este terceto de uno de sus impares sonetos en que sueña el camino hacia la muerte, la música podría replicarle; hoy está presente, y si es cierto que siempre "soy un fue, y un será", él es puede ser plenitud, dominio del hombre, y no cansado, sino con la facultad que nos permite humanizar el tiempo. Si queda una obra -si hemos fijado el tiempo- es como si la muerte no existiera.

Mis primeras experiencias en la composición, que datan del año 1922, son más el fruto de un hecho intuitivo-imitativo que del conocimiento y la conciencia creativa. Desde el año 1927 hasta 1930, pasé por

una etapa bastante dubitativa, llena de influencias contradictorias -aunque con frecuencia dominaba la de Debussy y, finalmente, la de Stravinsky. En ocasiones, mi música de esos años era francamente extremista. Mi venida a Cuba a fines de 1930 fue, en todos los órdenes, el paso más decisivo que he dado en mi vida. De inmediato evalué lo que significaban Roldán y Gaturla, a quienes me uní con amistad que sólo la muerte pudo truncar. De mis primeros años cubanos, iniciados por algunas obras ya eliminadas, que respondían principalmente a necesidades de experimentación, prefiero el Concerto No. 2 para seis instrumentos de arco, el Quarteto No. 1, Nueve pequeñas piezas, para instrumentos de viento, percusión y piano, y Cuatro poemas para coro. En estas obras ya aparecen elementos estilísticos cubanos.

Esta primera etapa cubana termina en 1936, a raíz de la composición de dos obras que estimo muy significativas en la evolución total de mi música: Tres Ricercari, para orquesta de cuerda, y Música de cámara para seis instrumentos. Estas obras, a pesar de su relativa sencillez, tiene mucho de apertura hacia nuevos caminos. Se ha dicho que a partir de ellas y hasta 1944 cultivé el neoclasicismo. Ello es cierto si se entiende como punto de partida, pero no lo es, salvo en unos pocos títulos de esos años, en el sentido de adhesión completa a esa posición, si se considera la intención de retorno -que hallamos en el fondo de todo neoclasicismo- como el objetivo fundamental. La casi totalidad de mi abundante música de esos años la sigo sintiendo viva: palpita como música mía de cualquier etapa; la siento lógica dentro del proceso creador de toda mi obra: es obvio que trasciende el neoclasicismo.

Desde la Sonata a tres No. 4, para dos oboes y corno inglés (1942), hasta la Sinfonía No. 2 (1945), hay un regreso a la temática hispánica, principalmente a través del Falla del Concerto de clavicémbalo, debido a dos motivos: por una parte, quedaron cosas importantes en embrión, sin desarrollar, en mis primeras obras de los años veinte; y, por otra, me conmovió profundamente la gran tragedia que había sufrido y vivía España. De estos tres años considero como más representativas la cantata Burla de Don Pedro a caballo (texto de García Lorca), el ballet Forma (1942), el Concerto de piano, viento y percusión y las tres sonatas para piano.

Con algunas obras menores de 1945 y, fundamentalmente, con la Sinfonía No. 3, terminada el año siguiente, vuelvo a trabajar, pero ahora más a fondo, con los elementos estilísticos cubanos. Además, de esta obra, también considero representativas del que después de ha

Sobre mi música JA

llamado neonacionalismo cubano los dos trípticos sinfónicos (de Santiago y de Pinar del Río), El Son, para violín y orquesta, Tres Estudios, para piano, y la Sonata para guitarra. Música para pequeña orquesta (1957) y el Quarteto No. 3 (1958) pueden entenderse como una ampliación del neonacionalismo hacia un lenguaje más complejo. El neonacionalismo respondió, básicamente, tanto por lo que concierne a mi música como a la de los compositores formados en el Grupo de Renovación y los de la generación siguiente, a la necesidad de afirmar la cubanía por todos los medios en aquella lamentable etapa de nuestra historia seudorrepublicana y neocolonialista.

De mi mucha música nacida después del triunfo de la Revolución, puedo decir que la considero dividida en dos etapas: una, hasta el Moneto (1966); la otra, desde esta partitura. A partir de ésta, sin dejar de trabajar con elementos estilísticos cubanos, el modo de hacer viene a ser una síntesis muy personal de las principales técnicas contemporáneas, con la única excepción de las electro-acústicas, las cuales realmente me interesan, pero que hasta el presente no he necesitado practicar. Como músicas más significativas de la primera de esas etapas, puedo mencionar los Cantos de la Revolución, para coro, y la cantata La Victoria de Playa Girón. De la segunda, varias cantatas grandes y de cámara, como Che Comandante, Chile: Compañero Presidente, Nosotros los sobrevivientes, Las Satrapías; dos movimientos sinfónicos: Minfra, para dos pianos; dos obras para piano y orquesta: Concerto y Caturliana; Ditirambic, para flauta y pequeño conjunto; Música para guitarra y pequeña orquesta; Tres piezas, para orquesta, y bastante música de cámara.



**1.2.- José Ardévol: “Algunos datos sobre la Orquesta de Cámara de la Habana” (inédito, *ca.* 1980)**



#### ALGUNOS DATOS SOBRE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE LA HABANA

El 3 de marzo de 1934, por iniciativa de José Ardevol, se reunieron con él los profesores Manuel Duchesne, Alberto Roldán, Carlos Agostini, Juan Jorge Junco, Jesús Getán, Raúl G. Anckermann y José Sinielkov, quienes quedaron constituidos como comité ejecutivo de la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, designándose a María Isabel L. Roviroso como secretaria general del nuevo organismo. Se recibió un escrito de Amadeo Roldán ofreciendo su "apoyo ilimitado". (Tomado del acta de constitución)

Como que el gobierno no aceptó la estructura propuesta por los fundadores, el 4 de noviembre se creó una junta directiva y un patronato. La primera quedó integrada por Francisco Ichaso (Presidente), José Ardevol (Director), María Isabel L. Roviroso (Secretaria general), Anita Ramírez Giralt (tesorera) y Manuel Duchesne (Delegado de los profesores)

El 23 de octubre de 1935 fueron elegidos los tres vicepresidentes: Luis A. Baralt, Aurelio Boza Masvidal y Gaspar Betancourt, y los cuatro vocales: Antonio Quevedo, María Jones de Castro, Eugenio Florit y Angélica Fernández. (Tomado de las actas. Esta directiva fue reelegida varias veces)

El 25 de mayo de 1947 la directiva quedó constituida así: Francisco Ichaso (Presidente), Alejo Carpentier (Vicepresidente), María Isabel L. Roviroso (Secretaria general), Ithiel León (Vicesecretario), Juan Antonio Cámara (Tesorero), Argeliers León (Vice tesorero). Vocales: Julieta Abreu, Antonio Quevedo, José Manuel Valdés Rodríguez, Edgardo Martín, Serafín Pro y François Baguer. Director: José Ardevol. Subdirector: Harold Gramatges. Delegado de los profesores: Roberto Márquez

El 29 de mayo de 1949 se eligió una nueva directiva: Presidente: Francisco Ichaso, Vicepresidentes: Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Edgardo Martín, Wilfredo Lam, César Pérez Sentenat, José Manuel Valdés Rodríguez, Sara Hernández Cata y Luis A. Baralt. Secretario general, Vicesecretario, Tesorero y Vicetesorero: reelegidos los cuatro de la directiva anterior. Vocales: Emilio Ballagas, Mirta Aguirre, Lydia Cabrera, Serafín Pro, Luis Amado Blando, Julieta Abreu de Junco, Alberto Alonso, Hilario González, Dolores Torres, Nilo Rodríguez y François Baguer.

Director: José Ardévol. Subdirector: Harold Gramatges.  
Delegado de los profesores: Roberto Márquez.

#### DATOS PARA LA HISTORIA

1. En septiembre de 1949, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y la Directiva de la Orquesta de Cámara de La Habana acordaron un plan de conciertos populares en el Auditorium. La cuerda se ampliaría hasta 8-6-4-3-2. La Dirección de Cultura (Raúl Roa) garantizó hacerse cargo del posible y casi seguro déficit.
2. El primero de esos conciertos se señaló para el 7 de octubre. La Junta Directiva del Patronato Pro-Música Sinfónica hizo imposible su realización, por las causas que se explican en el escrito de fecha 26 de noviembre.
3. El ministro, Aureliano Sánchez Arango, se negó a recibir una comisión de cinco de los firmantes, y dio la razón al Patronato Pro-Música. Es decir, decidió no sólo contra la opinión de 104 de los artistas e intelectuales más calificados del país, sino también contra la Dirección de Cultura de su ministerio.

Reproduzco íntegramente el manifiesto (así se le llamó) con todas las firmas (se publicó en El Mundo el 1ro. de diciembre de 1949) fue reproducido en Germinal, de enero de 1950.

#### **ARTISTAS E INTELLECTUALES SE DIRIGEN A LAS AUTORIDADES Y OPINION PUBLICA.**

Agotadas todas las gestiones de tipo amistoso para llegar a un arreglo satisfactorio, los artistas e intelectuales que nos sentimos comprometidos con el estado de cosas del arte cubano, y, por lo mismo, de la música cubana, tanto en los aspectos de la composición como en los de la dirección de orquesta, nos creemos obligados a dirigirnos por este medio a la opinión pública, al gobierno y, muy particularmente, al Ministro de Educación y al Director de Cultura, para darles a conocer un hecho que, a nuestro juicio, puede tener graves consecuencias para el medio musical cubano.

La Junta Directiva del Patronato Pro Música Sinfónica, que en la actualidad rige la vida artística y económica de nuestra Orquesta Filarmónica, ha tomado una medida que evidentemente obstaculiza las manifestaciones de nuestra música. Se ha prohibido a los profesores cubanos de dicha orquesta que formen parte de ninguna otra, tanto si fuese de reciente fundación como si contase con muchos años de existencia; en cambio, sí se les permite tocar en cabarets, en la radio, en bandas, etc.

En asamblea general celebrada el 29 de septiembre los profesores de la Filarmónica acordaron rechazar tan extremista medida; posteriormente, ante la posibilidad de perder su sueldo mensual, que en la mayoría de casos oscila entre 80.00 y 125.00 pesos, pero que estos profesores necesitan para vivir, y la presión de la CTC mediante el sindicato, se tomó, por mayoría, el acuerdo de acatarla.

Esta prohibición acaba de funcionar por primera vez, al impedirse la celebración del importante concierto popular de música culta cubana anunciado para el día 7 de octubre, en el Auditorium, que había organizado, con la colaboración de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, entidad que ha dedicado quince años de muy seria labor a la divulgación de la buena música universal y cubana, y que desde su fundación, en 1934, siempre ha estado constituida, casi en su totalidad, por profesores de la Orquesta Filarmónica.

Desde hace tiempo, en el contrato de los profesores de la Orquesta Filarmónica hay una cláusula que les prohíbe formar parte de otras instituciones similares, o sea, de otras orquestas sinfónicas. Pero esa nueva medida de carácter exclusivista y monopolista, con lo que es evidente que se intenta establecer algo muy parecido a una dictadura musical, impedirá organizar en nuestro país concierto alguno de orquesta grande o pequeña; lo que quiere decir que ningún compositor cubano, cualquiera que sea su prestigio, podrá dar a conocer sus obras de orquesta o de distintos conjuntos instrumentales; que ningún director cubano podrá dirigir conciertos, y que no podrá existir ninguna otra sociedad que patrocine conciertos orquestales, aunque sean de pequeña orquesta. El perjuicio que se ocasiona con esta disposición tiene dos aspectos gravísimos: por un lado, la imposibilidad de manifestarse los compositores que escriben para orquesta; por otro, el cierre de legítimas fuentes de trabajo, tanto para los directores como para los músicos de atril. Nuestra música más importante se tocará, como se toca con frecuencia, en el extranjero, en instituciones de sólido prestigio inter-

nacional, pero no en Cuba,

En vista de la gravedad de la situación que enfrentamos, pedimos la intervención de las autoridades competentes, a fin de que se ponga término a la agresión a los más nobles anhelos culturales del país por parte de un patronato subbencionado por el Estado con grandes sumas, que al parecer se convierten en armas con que se ataca contra los más altos intereses de la música cubana. Creemos que el hecho de aceptar esas subvenciones tan considerables es subvenciones que en realidad paga el propio pueblo cubano- obliga a nuestra Orquesta Filarmónica a llenar importantes funciones sociales y educativas en relación con la música nacional, o, por lo menos, a no obstruccionar la labor que en favor de la música cubana y de los directores cubanos puedan llevar a cabo otras instituciones musicales.

En Cuba, como en todos los países del mundo, los compositores y directores necesitan usar las orquestas -sinfónicas y de cámara-, porque éstas son sus naturales instrumentos de creación, mejoramiento, trabajo, estudio y de comunicación con el pueblo. Sólo la ignorancia o la mala fe pueden negar la vital urgencia de esa necesidad,

Además, esa política del Patronato- Pro Música Sinfónica está en abierta contradicción con la orientación de las actividades culturales que desarrolla la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, en cuanto a la divulgación artística puesta ya en práctica en distintas ocasiones, con vistas a acercar al pueblo a nuestras mejores manifestaciones artísticas, a darle a conocer las obras de los creadores de nuestro medio.

¿Es posible que un patronato privado, que puede funcionar gracias al gran apoyo estatal, impida que en el frente de la música se siga la sana política de la actual Dirección de Cultura?

La Habana, 26 de noviembre de 1949

Firmado:	José Ardevol	Enrique González Mantici
	Alberto Alonso	Fernando Ortis
	Harold Gramatges	Wilfredo Lam
	Juan David	Nicolás Guillén
	Amelia Peláez	Edgardo Martín
	Emilio Ballagas	Argeliers Leon

Félix Pita Rodríguez	René Portocarrero
Luis Wangüemert	Juan J. Siore
José Lezama Lima	Victor Manuel
Cintio Vitier	Rita Robaina Vda de Roldán
Diego Bonilla	César Pérez Sentenat
José Manuel Valdés Rgues	Alberto Bolet
Félix Guerrero	Julían Crbón
Serafín Pro	José Tallet
Regino Pedrosa	Sandú Darlé
Felipe Martínez Arango	Pedro Cañas Abril
Odilio Urfé	Guillelmo Cabrera Infante
Max Figueroa	Carlos Franqui
Nilo Rodríguez	Manuel Ochoa
Margot Fleites	Roberto Valdés Arnau
Juan Antonio Cámara	Enrique Labrador Ruis
Luis Martínez Pedro	José Antonio Píez de Castro
Josefina Barreto de Kourí	Emilio del Junco
Ithiel León	Delia Echevarría
Eliseo Diego	Enrique Noret
Paul Caonka	Dolores Torres
Luis A. Baralt	Sara Hernández Gatá
Rodrigo Prats	Rafaela Chacón
Octavio Smith	José Rodríguez Fco
Lydia Cabrera	Gaspar Agüero
Raimundo Lazo	Lino Novás Calvo
Lorna de Sosa	Pablo Ruis Castellanos
Juan Blanco	Antonio Rodríguez Morey
Gustavo Torroella	Alfredo Lozano
Cundo Bernáudes	Luis de Soto
Marta Frayde	Agustín Pí
Ramos Blanco	Roberto Estupifiañ
Borenso García Vega	Angel Augier
Jorge Rigol	Jesús Getán
Lydia de Rivera	Hilda Ruis Castañeda
Mijares	Aida Carrera
Fiedad Masa	Antonio Ortega
Gúmersindo Barea	Antonio Iraisós
José Rodríguez Fco	Aníbal Rodríguez
José Luis Vidaurreta	Roberto Netto
José A. Sánchez Mouso	Georgina Shelton
Francisco Godino	Miguel Angel Carbonell

Alberto Romaguera	Roberto Diago
Justo Rodríguez Santos	Nena Coll
Enrique Caravía	Enrique Cámara
Nicolás Pérez Raventós	Francisco Nugué
Adelina Bennnatyne	Joaquín Molina

Nota.- Las firmas se han copiado de acuerdo con el orden en que figuran en el original. Después se produjeron cerca de veinte adhesiones (no he encontrado la copia de ellas, aunque sé que la debo tener en algún lugar) (Carpentier e Ichaso no estaban en Cuba)

Lo redactó la siguiente comisión: Fernando Ortiz, Harold Gramatges, Enrique González Mántici, Alberto Alonso, Juan David y José Ardevol (ponente)

La publicación en El Mundo se debió a José Manuel Valdés Rodríguez, a quien por poco le cuesta el empleo. Sólo apareció en menos del 30% de la tirada, debido a presiones del patronato.

**Anexo 2: Críticas de conciertos y otros documentos  
publicados en prensa**



**2.1.- Reseña de concierto de la Academia Ardévol,  
donde participa José Ardévol (*Revista Musical  
Catalana*, n.º 287-288, noviembre-diciembre de 1927, p.  
350)**



coses naturals, que mirava com reflex de la divina Omnipotència, i el mateix amor vers tots els homes com imatge de Déu, deduïnt d'aquests conceptes el pur amor que tingué a la pobresa. Afirmà que Sant Francesc és el mirall de la divina misericòrdia que refà en nosaltres el pur concepte de l'alegria, i ens dóna, amb vivent exemple de sa vida, una continuació de les divines lliçons. Posà de relleu com en l'època d'indisciplina, sensualitat i materialisme que vivim, necessitem molt de les altes lliçons de les virtuts franciscanes, i exclamà: "Som peregrins d'una gran pàtria i ens fem ocells d'una migrada gàbia".

Finalitzà el bellíssim parlament invocant el Sant perquè ens torni Jesucrist.

Aquest nou escrit del mestre Millet que fou admirat pel notable concurs que emplenava la sala es publicà més tard en el setmanari de Blanes "Recull" i se'n feu una edició apart, de la qual en pogueren gaudir tots els nostres orfeonistes.

En la sessió de clausura, les tres seccions de l'ORFÈ, sota la direcció del mestre Millet, cantaren el *Credo* de la Missa del Papa Marcel, de Palestrina, que despertà en l'auditori, com de costum, el més viu entusiasme.

Aquestes festes en les quals intervingueren les nostres personalitats literàries més distingides en la branca de l'ascètica, deixaren un agradabilíssim record.

SALA MOZART.—L'Institut Musical Acadèmia Ardèvol ha donat, la primavera passada, un cicle de cinc concerts eclèctics, els programes dels quals oferien un especial atractiu ben cert. Els deixebles més aprofitats de l'Acadèmia hi prengueren part, com és de suposar, ja en qualitat de solistes, ja formant part del conjunt orquestral. Els professors senyors F. Ardèvol, F. Guérin, A. Canut i F. Pérez foren els interpretadors de les obres de "camera" més importants, on prestaven, encara, llur estimable col·laboració les joves pianistes Herminia Gas, Maria Dolors Calvet, Carme Plaja, i, entre altres solistes, la senyoreta Neus Gas (violí), J. Homs (violoncel) i J. Ardèvol (piano). Les obres que oferiren major interès per llur novetat foren: *Trio en si bemoll* (primera audició), Ardèvol; *Sonata en sol menor*, per a violoncel i piano, Guy Ropartz; *Sonata en do*, per a violoncel i piano, Ardèvol; *Sonata n.º 5*, per a piano, Scriabin; *Introducció, Pasacaglia i Fuga*, per a dos pianos, Reger; *Quartet en sol*, per a corda i piano a quatre mans, Ardèvol, i *Cinquena Simfonia*, Schubert. Si afegim, ara, la valor de les obres restants executades, de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schumann, Rubinstein, Cèsar Franck i Debussy, és prou per a remarcar la importància d'aquestes sessions, no solament pel treball que llur preparació representa, sinó també per l'acurada execució que les obres assoliren. El director de l'Acadèmia susdita, En Ferran Ardèvol, i tots els artistes que el secundaren es feren creditors al més sincer aplaudiment.

A la mateixa Sala Mozart, l'Associació Juli Pons ha donat diversos concerts on hi han prestat llur valuós concurs artistes de remarcad prestigi com Na Concepció Callao, Juli Pons i, entre altres més novells, la pianista Maria Dolors Calvet, la violoncellista Trini Sierra, la soprana Maria Bragulat, el tenor Eusebi Carasusan, la violinista russa Bàrbara Arzibacheff, etc. En Juli Pons oferí l'audició primera de les seves estimables produccions *Cant espiritual i Les flors del Divendres Sant*; de Jaume Pahissa s'aplaudi també la seva interessant *Sonata* per a violí i piano; les senyorettes Genoveva Puig i Maria Dolors Calvet aportaren delicats fruits de la seva inspiració: *El pomer florit* (cant i piano) i *Els maçots del molí paperer* (piano), respectivament.

Altres recitals foren donats al mateix lloc. Molt concorreguts es veieren els dos a



**2.2.- Reseña de concierto ofrecido por la Academia  
Ardévol, donde participa José Ardévol (*Revista  
Musical Catalana*, n.º 308, agosto de 1929, p. 338)**



trada dels déus al Walhall de la *Posta dels déus*, preludi de *Tristany i Isolda*, i preludi del tercer acte, vals i marxa dels *Mestres cantaires*.

L'èxit assolit per la nostra Banda fou, com de costum, dels més brillants.

GRAN TEATRE DEL LICEU. — De retorn de l'estranger, l'empresari-director del nostre primer teatre líric ha donat coneixement a la premsa del pla artístic sobre el qual es descapdellarà la propera temporada d'hivern.

Entre els artistes principals que figuren a l'elenc mereixen especial esment la famosa diva Toti Dal Monte, que frueix de gran prestigi en els teatres d'Amèrica; el tenor Melcior, qui en el repertori wagnerià tant va fer-se admirar l'última temporada d'hivern al mateix Liceu; el baríton Galeffi; el celebrat tenor Schipa; les conegudes i ben apreciades cantatrius Lilly Hafgren, Elvira de Hidalgo, Fidela Campiña, Davidof, Sadoven, etc. Tornarà, així mateix, el mestre Schillings, i pel repertori italià el mestre Padovani.

Es repetirà la tetralogia de Wagner *L'anell del Nibelung* i s'anuncia, igualment, la represa de *La Princesa Margarida*, del mestre Pahissa.

Com a novetats, es donaran la genial comèdia de Mozart *Cossi fan tutte*, l'òpera russa de Tschaiikowsky *Tcherevitshky* i l'òpera espanyola *Las Golondrinas* que el malaguanyat Usandizaga deixà convenientment arranjada.

Durant la mateixa temporada serà donada una sèrie de representacions per la famosa companyia de Ballets russos de Serge Diaghilew, que ens farà conèixer *L'Àpolo*, de Strawinsky.

La temporada s'inaugurarà el dia 17 d'octubre, amb *Tannhäuser*.

SALA MOZART: CONCERTS DIVERSOS. — Privats d'ocupar-nos de l'actuació d'aquesta sala durant els darrers mesos per la falta d'espai, anem a resumir a títol d'informació les sessions celebrades fins a fi de curs.

La cantatriu Pepita Paulet ha vingut manifestant-se amb laudable persistència i amb un repertori ben variat que comprenia la cançó popular (de diversos països), el "lied" alemany, la cançó moderna russa, francesa i italiana, i també la producció original dels nostres músics que ofería a cada concert l'atracció de llur novetat. Col·laboraren amb la senyora Paulet, a més del mestre Lozano que era el pianista acompanyant, les novelles pianistes Isabel Martí-Colin, Maria Gibert, la notable violoncellista Trini Sierra, i el jove tenor Josep Mestres. L'acolliment atorgat als simpàtics artistes per l'auditori que agraçosament va escoltar-los fou sempre cortès i ben alentador.

El Patronat Ardèvol organitzà diverses sessions, presentant en sengles recitals els pianistes Carme Plaja, Josep Ardèvol, el violoncellista Bonaventura Casalins i el violinista Robert Plaja. Dels programes, ben atractius, volem assenyalar *l'Allegro de concert*, de Schumann, el *Concerto*, de Strawinsky, la *Sonata* núm. 5 de Scriabin, totes elles per a piano; el *Concerto*, de Boccherini, per a violoncel; la *Sonata en mi bemoll*, de Beethoven, per a piano i violí, i algunes pàgines, encara, de Morera i Ardèvol (F. i J.); L'orquestra "da camera" Ardèvol amb la cooperació del violinista J. M. Pedrol, interpretà un programa força seriós integrat per obres de Bach, Haendel, Haydn i Smetana, i el Trio compost dels reputats professors Ardèvol, Guérin i Pérez, va cloure la tanda dels referits concerts, amb el concurs de la soprano Carlota K. de Puig. L'activitat del Patronat esmentat i els mèrits respectius dels artistes expressats foren estimats amb la deguda justícia.



**2.3.- Crítica de Charles Friedman: «Lottery for art»**

***(The New York Times, 19 de octubre de 1952)***



# LOTTERY FOR ART

## Cuba Will Use This Fund-Raising Method For Expanded Orchestra and Opera

By CHARLES FRIEDMAN

HAVANA.

CUBA'S national lottery will pay off a new kind of dividend this year. The little island republic, straining for cultural advancement, has hit on a formula to stimulate interest in serious music and develop talented artists.

Under a program mapped by Dr. Salvador Bonilla-Sosa, 40-year-old president of the Cuban Philharmonic Society, the proceeds of two special lotteries will be used to subsidize every musical institution in the country. A national committee will be created to coordinate all musical activity. It will receive and distribute funds and help in planning performances. The estimated cost of the project is \$800,000.

To Cuban music lovers, who long have suffered because of poor civic support for the Philharmonic, these plans spell the fulfillment of dogged efforts to make their orchestra a top-ranking ensemble. Cubans in general are very music-minded, but unfortunately, patronage for the Philharmonic has been lax. There are many millionaires in Cuba, but they seem not to be interested in music endowments. Previous governments were too busy to care.

### New Broom

Now, however, President Fulgencio Batista's new broom is sweeping into many corners. He has professed as one of his aims the development of Cuban art. As a preliminary to the lottery plan, the Government announced recently that it would donate \$150,000 to help the orchestra pull through this season. Most of this sum already has been received and put to gainful use.

For the first time, opera will have an important niche in the planning. A serious effort will be made to build a national company. In the past, Cuba has not been successful in her native operatic ventures. The basic problem was lack of funds. But Havana musical circles are confident that progress will be made. Much good work has been accomplished with choral groups. The primary goal will be to develop conductors, stage directors and singers with a basic repertoire.

### Native Talent

Native talent is said to be abundant. To find and advance this talent, a music youth movement has been organized. Youngsters from 10 to 25 will be helped in musical training. Special attention will be given to interior areas, where opportunities for study heretofore have been minute, to say the least.

Although Cuban composers are little known outside the country, a few of the young ones are showing evidence of real creativeness in classical and folk veins. Among

them is José Ardevol, who represents the modernist school. He is regarded also as an expert teacher. Another is Aurielo de la Vega, 29-year-old music critic of the newspaper *Alerta*, who studied with Schoenberg in the United States. Felix Guerrero, 32, is the outstanding composer in folk style at present. His works will be featured in the forthcoming Philharmonic season as well as at the first all-Cuban music festival planned for next May.

Paul Csonka, Vienna-born, emigrated to the island in 1938 and has become one of the most dynamic figures in Cuban music. He is best known for his radio performances and his development of choral groups. Last year, before 10,000 persons, he directed a highly successful concert version out-

doors of Honegger's "Joan of Arc," a difficult modern opus that calls for narrator and chorus.

With money in the bank and hopes high, the Cuban Philharmonic opens its twenty-eighth season next month in the graceful Pro Arte Auditorium. Dr. Frieder Weissmann will lead the orchestra for the second successive year, and the guest conductors will be Igor Stravinsky, Eugene Ormandy and Antal Dorati. The soloists include Astrid Varnay, Yehudi Menuhin, Claudio Arrau and Angel Reyes, Cuban violinist.

In line with the expansion deal, the number of performances have been increased. The orchestra will travel to every province. Extra concerts will be given in the Presidential Palace, in Havana University and over radio and television.

Six operas will be performed. Virtually all the soloists have to be imported from the United States, but it is hoped that this will not be necessary by next year. Cuba is determined to stand firmly on her own feet, musically and otherwise.

The New York Times

Published: October 19, 1952  
Copyright © The New York Times



**2.4.- Crítica de Ross Parmenter: «Cuba's de la Torre performs on guitar» (*The New York Times*, 16 de marzo de 1953)**



## **CUBA'S DE LA TORRE PERFORMS ON GUITAR**

Rey de la Torre, Cuban-born guitarist, who made his debut here eleven years ago, gave a program late yesterday afternoon at Town Hall that held many delights for those who love the subtle and delicate art of the classic guitar.

His program embraced early works, a group by Cuban composers and, best of all, pieces by De Falla, Granados and Albeniz. The guitarist's finger work was remarkably dexterous from the start, and everything was thoughtful and sensitive.

But it was after the intermission that the playing was most beautiful. By then, such rapport had been created in the hall that the gifted artist was free to play with a relaxed intimacy that intensified the spell of the wistful feathery music.

Sonata, a twelve-minute work by José Ardevol, was the most ambitious of the new Cuban works. It had many interesting effects, but it did not make as satisfying or as unified an impression as Julian Orbon's briefer Preludio y Toccata. Joaquin Nin-Culmell's already familiar Six Variations on a theme by Milán completed the group.

The early group included Robert de Visée's Petite Suite en Re Mineur, three studies by Sor and an Allemande, Bourree and Fugue by Bach. Of the Spanish works at the end of the program, the tiny sounds of Llobet's Two Catalonian Melodies were especially haunting, and there was much gentle songfulness in Albeniz' Serenata Es-

pañol and Leyenda.

R. P.

**The New York Times**

Published: March 16, 1953  
Copyright © The New York Times



**2.5.- Crítica de Aaron Copland: «Festival in Caracas.  
Recent Venezuelan event was devoted to composers of  
Latin America» (*The New York Times*, 26 de diciembre  
de 1954)**



# FESTIVAL IN CARACAS

## Recent Venezuelan Event Was Devoted To Composers of Latin America

By AARON COPLAND

CARACAS, Venezuela.

CARACAS, unlike Paris, is a newcomer in the field of present-day music. Nevertheless it recently succeeded in putting itself on the contemporary musical map—and with a bang. Nobody, not even Paris, had ever before thought of organizing a festival of orchestral works by contemporary Latin-American composers.

This happened for the first time anywhere in Caracas, which, incidentally, is full of vitality at the moment, thanks to an oil-engendered prosperity. The town boasts a good orchestra, a brand-new open-air amphitheatre seating 6,000 persons and a lively cultural organization, the Institución José Angel Lamas, headed by Dr. Inocente Palacios.

Within the space of two and a half weeks, forty symphonic compositions originating in seven Latin-American countries were performed in a series of eight concerts. This was a major effort for all concerned, especially for the courageous musicians of the Orquesta Sinfónica Venezuela and the festival's principal conductors: Heitor Villa-Lobos, Carlos Chavez, Juan José Castro and Ríos Reyna.

### Done With Largesse

The event was planned with typical present-day Venezuelan largesse. Three prizes totaling \$20,000 were offered for symphonic pieces by composers of Latin America. An international jury awarded the first prize of \$10,000 to the "Corales Criollos" by Señor Castro, Argentine composer now resident in Italy. Two \$5,000 prizes were won by Señor Chavez, for his Sinfonia No. 3, and by the 28-year-old Cuban composer Julian Orbon, for his "Three Symphonic Versions."

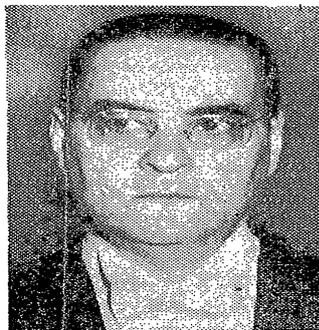
It is safe to say that none of those present had ever before had the opportunity of hearing so complete a cross-section of Latin-American orchestral output. It came as no surprise that Villa-Lobos and Chavez confirmed their reputation as the two leaders of Latin-American composition. But the program planners seemed to me to over-emphasize the folklore-inspired side of South American music. Such works, heard in rapid succession, do not sit well together. When heard thus it is difficult to judge them on their separate merits. Villa-Lobos chose to present three such colorful works of his own, all sprawling in form and luxuriant in manner. They leave one astonished, but also quite confused. It is works like these that make Villa-Lobos the pride and despair of his Latin-American colleagues.

Chavez balanced the vibrant Indianism of his popular "Sinfonia India" with the austerities of the "Sinfonia de Antígona." His new Sinfonia No. 3 belongs to the "Antígona" category and is entirely characteristic—very personal and very uncompromising. Its four brief and connected movements have an almost sadistic force that compels attention. The sinfonia is powerful music,

but not music that can be easily loved, or even absorbed, in a single hearing.

The other two prize works were much more ingratiating. Castro's "Corales Criollos" is undoubtedly his finest work thus far. I much preferred it to his rather showy Piano Concerto that was also heard, in a knockout performance by Jesús María Sanromá. The new work is just as elegantly written as the concerto but it seems to come from a deeper source within the composer.

Julian Orbon, Spanish-born composer who lives in Havana,



Hamilton Wright

Juan José Castro, composer.

proved to be one of the finds of the festival. Everything he writes for the orchestra "sounds." His prize-winning "Three Symphonic Versions" has a naturalness and spontaneity that makes it immediately attractive. Another discovery of the festival was 38-year-old Antonio Esteves of Caracas. Eight thousand persons turned out to see him conduct his "Cantata Criolla" for soloists, chorus and orchestra, and shouted their approbation. He has written a flavorsome work, with felicitous touches of local color. It has its weak moments, but the talent is undeniably there, shining through the faults, leaving one hopeful for the composer's future.

A few gripes are in order at this point. Chile was inadequately represented, except for a single work by Domingo Santa Cruz: his Sinfonia Concertante. Glaringly conspicuous by their absence from the programs were the Brazilian Camargo Guarnieri, and the young Chilean Juan Orrego Salas. Two overtures by the Mexican Halffter and the Argentine Ginastera were neither truly representative. Most of all, one missed an experimental note. Of dodecaphonic music there was not a trace. The most problematical piece programmed was "Triptico de Santiago" by Cuba's José Ardevol. He strangely mixes theory and instinct in such a way that striking moments exist alongside inexplicably ineffective ones.

Caracas promises another festival in two years—this time including los Americanos del Norte. Ojalá!



**2.6.- Crítica de Howard Taubman: «Music: by Hector  
Tosar» (*The New York Times*, 6 de abril de 1957)**



# Music: By Hector Tosar

Uruguayan Composer, Represented at  
Caracas Fete, Is Genuinely Gifted

By HOWARD TAUBMAN

Special to The New York Times.

CARACAS, Venezuela, April 5 —The eighth program of the Latin-American Music Festival last night disclosed that *rara avis*, a genuinely gifted composer. He is Hector Tosar of Uruguay, who is in his thirties. His Second Symphony for Strings proved to be the sort of work one would be glad to encounter again.

Señor Tosar's style is relatively old-fashioned, but he has made it his own. It is evident that he is thoroughly familiar with the experiments and advances of our century, but he has not forgotten that a composer must sing. There is a rich vein of lyricism, youthful in its ardor and introspective in its gravity, throughout the three movements of his symphony.

Señor Tosar's training is good, and his mind is imaginative. The opening theme of his symphony is unpromising, somewhat crabbed in design. One anticipates the worst kind of machine-made fast movement that is endemic in contemporary music, a movement that chugs along busily but gets nowhere. Señor Tosar makes his germinal idea count. It evolves under his hands, steps forward in shyly attractive guise, retreats into crabbedness, returns with a sensitive smile. The second movement is a flowing, sustained *andante* of quite unusual sensibility. String choirs are twined and intertwined with a naturalness of feeling that conceals the considerable art that has gone into the writing. And the spirited final movement has lift and personality.

Señor Tosar's youth is betrayed by the failure of self-criticism in the second and third movements. Both are too long; they indicate that he does not yet know how to quit

when he's ahead. But their length is a result of his abundance of ideas. There is a *fermata* in the final movement that could easily be the end of the symphony. Señor Tosar's imagination leads him on, and the measures that follow have some charm. But they are not inevitable.

Two Chileans, Alfonso Letelier and Juan Orrego Salas, who, like Señor Tosar, are here, and a Cuban, José Ardevol, provided the music for the remainder of the program, which was conducted with precision and illumination by Carlos Chavez.

Señor Letelier, like Señor Tosar, was new to this listener. His setting of a poem by the late Gabriela Mistral, Chile's Nobel Prize-winner, had certain sensitivity. But its vitality content was low, and it did not communicate more than a wavering, ill-focused impression. The soprano soloist was a Venezuelan soprano, Fedora Aleman.

To one who has heard several good things by Señor Orrego Salas, his "Jubileus Musicus" was disappointing. The very thing it promised, a sense of exuberance and jubilation, it lacked. There were some agreeable effects and some well managed passages, but no total impact, no feeling that this music had to be written or the composer would have burst.

As for Señor Ardevol and "Cuban Suite No. 1," it is this reviewer's sad duty to report that it is a simply awful mixture of folklorism with fumbling orchestral procedures. Señor Ardevol was evidently the master of the young generation of Cuban composers. Having heard this piece and the compositions of some young Cubans, one can only observe sorrowfully, like master, like pupil.

The New York Times

Published: April 6, 1957

Copyright © The New York Times



**2.7.- Crítica de Charles Friedman: «How music fares under Castro» (*The New York Times*, 11 de diciembre de 1960)**



# HOW MUSIC FARES UNDER CASTRO

By CHARLES FRIEDMAN

**W**HAT happens to music and musicians when a country is in the throes of revolutionary change?

According to sources close to the situation in Cuba, José Ardeval has emerged as the czar of music, heading a department of the National Institute of Culture. A teacher and composer, he is responsible for the sudden preponderance of modern programs being played in Cuba today. Hindemith, Schoenberg, the later Stravinsky and Berg are flooding the concert halls to such an extent that some Cuban listeners, more attuned to a romantic diet over the years, may well be wondering if this is necessary for the revolution.

## Musical Renovation

Ardeval was the spearhead of a group called the Musical Renovation, which fought for the advancement of modern works. As a composer he has acquired more critics than admirers. But he is well regarded as a teacher. It is being said now that unless one is an Ardevalista, his chances of performing are poor.

Certainly one thing is clear. Premier Fidel Castro's regime, while preoccupied with its immense confiscation program, is not ignoring the cultural side of the revolution. In its fanatical determination to kick over all traces of Yankeeism, it is recalling scholarship students from the United States and giving them a choice of continuing their music studies in Moscow or other European capitals or losing their subsidies.

The official explanation is that the Cuban regime has no

dollars to pay for scholarships in this country, and that the Soviet Union is offering them free to Cubans, now that the two governments are finding they have so much in common.

Furthermore, long-established conservatories in Cuba are being closed or taken over by the Institute of Culture with the idea of establishing a central government institution.

While many Cubans may be wondering "Where is Fidel taking us?" those connected with music find themselves in a quandary. Revolutions have been known to inspire musical outpourings, but this one has struck an ambivalent chord so far.

On the one hand, with Ardeval running things, there has been a surge of activity. In a recent two-week period, concerts and recitals were going on every night in Havana. Admission was only about 25 cents and, according to an observer on the scene, attendance was very good. The performances were being repeated in major cities throughout the island. As an embellishment, an opera troupe from Communist China was drawing audiences, although mostly as a curiosity. Soon afterward, however, Premier Castro was arousing the people with invasion fears, and the concerts abruptly ceased.

On the other hand, there has been an exodus of top musicians, causing a sharp decline in musical standards. The reason is twofold. Dr. Castro's appeal for sacrifices has meant a further reduction in the already low wage scales. The average Cuban musician cannot afford to do anything but stay where he is,

but the superior one is confident he can work elsewhere. Thus, Cuban artists are now scattered all over South America.

There is talk of reviving the Havana Philharmonic under Gonzales Mantiel. This would be an important step, since the orchestra, despite many frustrations, had helped to build up popular interest in serious music. But most of the leading instrumentalists are gone, including Alexander Prelutchi, long the concertmaster, and Adolfo Odnoposoff, the outstanding 'cellist.

## Society Backing

The orchestra, once highly rated, used to play in the magnificent auditorium run by the Pro Arte Society. This private organization, while criticized for what many regarded as snobbishness, has done much to stimulate concertgoing among the islanders. It has brought the world's most celebrated artists to Havana. Now its future and that of similar organizations are much in doubt. There are no funds, and it is uncertain whether soloists from the United States will again be willing to perform in Cuba.

This may not be upsetting the regime, since stars from Communist countries have been regularly appearing there.

The New York Times

Published: December 11, 1960  
Copyright © The New York Times



**2.8.- Copia del correo electrónico enviado por el  
Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona a la  
autora de la tesis, en relación a la solicitud de  
información sobre la titulación de José Ardévol en  
dicha universidad**





## consulta sobre Josep Ardèvol

De: Arxiu Històric UB (arxiu.historic@ub.edu)

Para: rossiliana@yahoo.es

CC: teresa.vernet@ub.edu

Fecha: martes, 12 de marzo de 2019 14:47 CET

Sra. Iliana Ross,

hemos revisado de nuevo nuestro archivo en busca de algún documento sobre Josep Ardèvol Gimbernat, i le informo de nuestras conclusiones:

- No existe ningún expediente académico a su nombre
- No aparece en el libro de registro de títulos de licenciados en Filosofía y Letras entre 1923 y 1948
- No aparece en los libros de exámenes consultados entre 1925 y 1930.

Tampoco parece lógico que pudiera obtener su licenciatura en Barcelona si, según la wikipedia, emigró a Cuba en 1930, ya que tendría solamente 18 años.

Sobre la cuestión de emitir un certificado con esta información, no solemos hacer este tipo de documentos.

Atentamente,

Neus Jaumot Serra

Gestió Documental i Arxiu  
Arxiu històric  
Universitat de Barcelona

Gran Via de les Corts Catalanes, 585, planta baixa.  
08007 Barcelona

Telèfon 93 4035327

----

[Oficina de Gestió Documental i Arxiu.](#)

[Arxiu Històric.](#)

[Atenció a l'usuari.](#)

[Universitat de Barcelona](#)

[Gran Via de les Corts Catalanes, 585 Planta Baixa](#)

[08007 Barcelona](#)

[Tel. +34 93 403 53 27](#)

[arxiu.historic@ub.edu](mailto:arxiu.historic@ub.edu)

<http://www.ub.edu/arxiu/>



Aquest missatge, i els fitxers adjunts que hi pugui haver, pot contenir informació confidencial o protegida legalment i s'adreça exclusivament a la persona o entitat destinatària. Si no consteu com a destinatari final o no teniu l'encàrrec de rebre'l, no esteu autoritzat a llegir-lo, retenir-lo, modificar-lo, distribuir-lo, copiar-lo ni a revelar-ne el contingut. Si l'heu rebut per error, informeu-ne el remitent i elimineu del sistema tant el missatge com els fitxers adjunts que hi pugui haver.

Este mensaje, y los ficheros adjuntos que pueda incluir, puede contener información confidencial o legalmente protegida y está exclusivamente dirigido a la persona o entidad destinataria. Si usted no consta como destinatario final ni es la persona encargada de recibirlo, no está autorizado a leerlo, retenerlo, modificarlo, distribuirlo o copiarlo, ni a revelar su contenido. Si lo ha recibido por error, informe de ello al remitente y elimine del sistema tanto el mensaje como los ficheros adjuntos que pueda contener.

This email message and any attachments it carries may contain confidential or legally protected material and are intended solely for the individual or organization to whom they are addressed. If you are not the intended recipient of this message or the person responsible for processing it, then you are not authorized to read, save, modify, send, copy or disclose any part of it. If you have received the message by mistake, please inform the sender of this and eliminate the message and any attachments it carries from your account.



**2.9.- Obituario de José Ardévol (*El País*, 14 de enero de 1981)**





# Enterrado en Cuba el músico español José Ardevol

EL PAÍS

14 ENE 1981

José Ardevol, músico de origen español fallecido en Cuba a los 6 años fue enterrado anteayer, en La Habana, en una ceremonia en la que el viceministro de Cultura cubano, Julio García Espinosa, destacó la aportación que este artista prestó al desarrollo cultural de la isla. Ardevol se radicó en Cuba en 1930, y allí se vinculó de inmediato a la tarea de renovación del movimiento musical cubano. Como compositor es autor de más de 13 títulos. Fundó la Orquesta de Cámara de La Habana, que dirigió hasta 1952.

Autor de obras como *Burla de don Pedro a caballo*, cantata sobre versos de Federico García Lorca, *Los dos conciertos grossos*, Ardevol fue uno de los orientadores de la última vanguardia cubana y su actividad ha cubierto hasta el período revolucionario actual.

\* Este artículo apareció en la edición impresa del Miércoles, 14 de enero de 1981

## ARCHIVADO EN:

Compositores · Cuba · Caribe · Política exterior · América · Gente · Música · España  
· Relaciones exteriores · Cultura · Sociedad

## CONTENIDO PATROCINADO



## **Anexo 3: Tablas**



**3.1.- Conciertos ofrecidos por Fernando Ardévol como  
pianista solista, pianista acompañante y director  
musical, reseñados en la *Revista Musical Catalana*  
entre 1912 y 1935**



Año	Revista Musical Catalana	Lugar	Intérpretes	Obras
1912	junio-julio, nº 102-103, p. 193-194	Palau de la Música Catalana	Joan Manén (violín) Orquesta Lamote de Grignon Fernando Ardévol (director)	Obras de Menén y Ardévol L. v. Beethoven: <i>Dos Romances</i>
1916	julio-agosto, nº 151-152, p. 258	Sala Mozart	Fernando Ardévol (piano)	E. Granados: <i>Goyescas</i> (integral) César Cui: <i>Le Cédre</i> A. Glazunov: <i>Pastoral</i> A. Borodine: <i>Intermezzo</i> M. Reger: <i>Preludio y Fuga</i>
1920	enero-mayo, nº 193-197, p. 65	Sala Mozart	Aurelia Sancristóbal (violonchello), Fernando Ardévol (piano)	L. v. Beethoven: <i>Sonata en sol menor</i> F. Ardévol: <i>Sonata</i> J. S. Bach: <i>Suite en sol</i> para violonchello solo
1924	mayo-junio, nº 245-246, p. 146-147	Sala Mozart	Trío Ardévol Fernando Ardévol (piano) J. Altimira (violín) F. Pérez (violonchello)	Obras de Dvorak, Reger, Strauss, Schumann, F. Ardévol
1925	diciembre, nº 263-264, p. 275	Foment de la Cultura	Ferran Pérez (violonchello) Fernando Ardévol (piano)	L. v. Beethoven: <i>Sonata para violonchello y piano</i> R. Schumann: <i>Sonata op. 22</i>
1929	agosto, nº 308, p. 338	Sala Mozart	Juli Via (piano) Fernando Ardévol (piano)	F. Liszt: <i>Concierto en mi bemol para dos pianos</i> Obras de Mozart, Chopin, Debussy, Reger y Strauss (Fernando Ardévol acompañó el concierto de Liszt)
1930	agosto, nº 320, p. 366	Sala Mozart	Pepita Paulet (canto) Fernando Ardévol (piano)	(No dice)
1931	junio, nº 330, p. 222-223	Sala Mozart	Elsa Teschendorff (canto) Pérez Prió (violonchello) Fernando Ardévol (piano)	Otto Siegl: <i>Sonata para violonchello y piano op.24</i> <i>Petit música de divertiment</i> para orquesta de cuerda y piano op. 69 <i>Tres lieder</i> <i>Sinfonía para orquesta de cuerda</i>
1932	julio, nº 343, p. 280	Asociación Obrera de Conciertos	Quartec Ibéric y Fernando Ardévol	L.v. Beethoven: <i>Cuarteto nº 6 op.18</i> C. Debussy: <i>Quinteto en Sol</i> R. Schumann: <i>Quinteto con piano</i>
1935	marzo, nº 375, p. 142	Casa Ribas	María Dolors Calvet (piano) Fernando Ardévol (piano)	W.A.Mozart: <i>Sonata en re</i> R. Schumann: <i>Andante con variaciones</i> F. Ardévol: <i>Variaciones y fuga</i> J.S.Bach: <i>Concierto en do</i>



**3.2.- Conciertos ofrecidos por la Academia Ardévol y  
reseñados en la *Revista Musical Catalana* entre los años  
1917 y 1929**



Año	Revista Musical Catalana	Lugar	Intérpretes	Obras y compositores
1917	noviembre, n.º 167, p. 288	Sala Mozart	Gaby Dulac (violín), Grau (violín), María Cruz de Malibrán (violonchello), Fernando Ardévol (piano)	G. Lazarus: <i>Trío</i> M. Reger: <i>Trío</i> R. Strauss: <i>Sonata para piano</i>
1917	diciembre n.º 168, p. 307	Sala Mozart	Lola Valeri (piano)	Obras de Bach, Beethoven, Borondine, Chopin y Concierto de Grieg
1918	diciembre, n.º 180, p. 282	Sala Mozart	Gaby Dulac, María Cruz de Malibrán, Torragó, Fernando Ardévol	R. Schumann: <i>Cuarteto para piano y cuerdas</i> L. v. Beethoven: <i>Sonata en re mayor para violín y piano</i> F. Ardévol: <i>Cuarteto en la menor</i>
1919	agosto-diciembre, n.º 188-192, p. 238	Sala Mozart	Anna Roig (piano)	Obras de Bach, Mozart, Chopin, Albéniz, Buxó.
1924	agosto, n.º 41, p. 208	Palau de la Música Catalana	Mercé Fabré (piano) Orquesta de la Academia Ardévol	W.A.Mozart: <i>Concierto en la</i> (piano solo) L. v. Beethoven: <i>Sonata en re</i> Obras de Reger, Strauss, Debussy, Glazunov, Granados, y Manén-Ardévol.
1925	junio-octubre, n.º 258-262, p. 212	Palau de la Música Catalana	J. Altimira (violín) F. Pérez (violonchello), A. Soler (piano) Neus Gas Herminia Gas	Obras de Bach, Haendel, Boccherini. J. Altimira: <i>Fulla d'album</i> A. Massana: <i>Lent y Apassionat</i> Obra de F. Ardévol
1927	noviembre-diciembre, n.º 287-288, p. 350	Sala Mozart	Profesores: F. Ardévol, F. Guérin, A. Canut, F. Pérez Alumnos: Herminia Gas, María Dolors Calvet, Carme Plaja (piano), Neus Gas (violín) J. Ardévol (piano)	F. Ardévol: . <i>Trío en si bemol</i> (primera audición) . <i>Sonata en Do</i> . <i>Cuarteto en sol para cuerda y piano a cuatro manos</i> G. Ropartz: <i>Sonata en sol menor para vch y piano</i> A. Scriabin: <i>Sonata n° 5</i> M. Reger: <i>Introducción, Passacaglia y Fuga</i> para dos pianos. F. Schubert: <i>Sinfonía n° 5</i> Obras de Bach, Haendel, Schumann, Rubinstein, Franck, Debussy.
1928	enero, n° 289, p. 35	Sala Mozart	Trío Ardévol (F. Ardévol. Piano, F. Guérin, violín y F. Pérez, violonchello)	J. Haydn: <i>Trío en mi bemol</i> L. v. Beethoven: <i>Trío en mi bemol</i> M. Reger: <i>Trío op. 102</i>
1929	agosto, n° 308, p. 338	Palau de la Música Catalana	Carme Plaja (piano) Josep Ardévol (piano) Bonaventura Casalins (violonchello) Robert Plaja (violín)	R. Schumann: <i>Allegro de Concierto</i> I. Stravinsky: <i>Sonata para piano</i> A. Scriabin: <i>Sonata n° 5</i> para piano L.v. Beethoven: <i>Sonata en mi bemol para violín y piano</i>



**3.3.- Artículos en *The New York Times*, entre 1943 y 1980, donde se incluyen opiniones acerca de obras de José Ardévol ejecutadas en concierto en la ciudad de Nueva York**



<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Autor del artículo</b>	<b>Otros compositores representados en estos conciertos</b>
31 de enero de 1943	«Notes here and afield»	Desconocido	Amadeo Roldán, Henry Cowell, Lou Harrison, John Cage.
3 de septiembre de 1950	«The world of music: 'ring' will be broadcast»	Ross Parmenter	Quincy Porter, Arthur Berger, William Ames, Elie Siegmeister, Alexander Semmler.
7 de abril de 1951	«Concert by Composers League»	Desconocido	Charles Ives, Robert Ward, Gail Kubik, David Diamond, Henry Cowell, Ned Rorem, Lukas Foss, Tibor Serly, Irwin Bazelon, Anis Fuleihan.
7 de abril de 1958	«Music: from Mexico»	Howard Taubman	Blas Galindo, Juan José Castro
13 de abril de 1958	«America's group to mark 10 years»	Werner Wiskari	Roberto Camano, Alberto Ginastera, Violet Archer, Aurelio de la Vega, Blas Galindo, Rodolfo Halffner, Roque Cordero, Quincy Porter.
26 de enero de 1973	«Unusual repertory for winds chosen by Boehm Quintette»	Peter G. Davis	Anton Rosetti, Josef Foerster, Joseph Guy-Ropartz
25 de abril de 1980	«Brouwer up from Cuba for Guitar Recital At Y»	Raymond Ericson	Leo Brouwer, Domenico Scarlatti, Manuel de Falla.



**3.4.- Anuncios y difusión de conciertos con obras de  
José Ardévol publicados por *The New York Times*,  
entre 1945 y 1980**



<b>Fecha</b>	<b>Obra de José Ardévol ejecutada</b>	<b>Otros compositores interpretados en estos conciertos</b>
29 de abril de 1945	<i>Sonata a tres n°3</i> (1942) 2 trompetas y trombón	Alejandro García Caturla, Joaquín Nin-Culmell, Amadeo Roldán, Pedro Sanjuan, Ignacio Cervantes, Julián Orbón.
7 de mayo de 1949	No se especifica la obra	J. Winzweig, J. Fischer, Vicente Emilio Sojo, E. Bloch, H. Burleigh, A. Whitehead, M. Gideon, M. Silver, G. McKay.
1 de octubre de 1950	<i>Danzón</i> (1er movimiento) (No se especifica la pieza de Ardévol a la que pertenece este <i>Danzón</i> , pero al ser un concierto de piano se puede señalar como posible origen a las <i>Seis Piezas para piano</i> (1949), en la que se incluye el movimiento <i>Danzón</i> ).	L.V. Beethoven, R. Schumann, Edgardo Martín, C. Debussy, S. Prokofiev.
1 de abril de 1951	Preludio, Habanera, Invención de <i>Seis Piezas para piano</i> (1949)	Charles Ives, Ward, Kubik, Diamond, Cowell, Rorem, Foss, Fuleihan.
14 de enero de 1973	<i>Quinteto</i> (1957) Flauta, Oboe, Clarinete en do, Fagote.	Rosetti, Ropartz, Foerster.
21 de enero de 1973	<i>Quinteto</i> (1957) Flauta, Oboe, Clarinete en do, Fagote.	Rosetti, Ropartz, Foerster
28 de julio de 1974	No se especifica la obra	Ponce, Fernández, Ginastera.
25 de noviembre de 1979	<i>Tres Ricercari</i> para orquesta de cuerdas (1936)	Amadeo Roldán, Pedro Sanjuan, Leo Brouwer, Sindo Garay, Manuel Corona, Miguel Matamoros, Eliseo Grenet.
29 de noviembre de 1979	<i>Tres Ricercari</i> para orquesta de cuerdas (1936)	Amadeo Roldán, Pedro Sanjuan, Leo Brouwer, Sindo Garay, Manuel Corona, Miguel Matamoros, Eliseo Grenet.
20 de abril de 1980	<i>Sonata para guitarra</i> (1948)	D. Scarlatti, Leo Brouwer.



## **Índice Onomástico de obras musicales de José Ardévol**



El Índice Onomástico que se presenta a continuación contiene los títulos y subtítulos de las obras musicales de José Ardévol y su localización en la presente tesis. Se destacan en letra cursiva el título original de las obras musicales y en letra no cursiva el subtítulo. La numeración indica además del emplazamiento, el número de página (en negrita) donde se realiza un comentario analítico sobre dicha obra musical.

*Al pie desde su niño*, 146, 177, 194, 223

*¡Ay, señora, mi vecina!*, 117, 177, 195, 222

*Burla de Don Pedro a Caballo*, 101, 102, 105, 175, 188, 221

Cantata de cámara n.º 1 [véase en *Hasta su sol sangrando*], 146, 170, 189, 224

Cantata de cámara n.º 2 [véase en *Las Satrapías*], 146, 170, 190, 224

Cantata de cámara n.º 3 [véase en *Nosotros, los sobrevivientes*], 146, 171, 190, 224

*Cantos de la Revolución*, 145, 146, 150, 177, 193, 223

Capricho concertante para violín y orquesta [véase en *El Son*], 170, 187, 222

*Capricho para clarinete solo*, 146, 152, 153, 154, 173, 202, 224, **298**

*Capriccio para flauta, oboe y piano*, 206, 219

*Capriccio para piano*, 67, **68**, 70, 71, 72, 197, 218, **266**, **267**

*Caturliana*, 33, 145, 147, 179, 187, 224

*Cinco piezas infantiles*, 102, 173, 214, 220

*Concerto para tres pianos y orquesta*, 7, 102, 103, 107, 169, 182, 220, 245

*Concerto de piano, viento y percusión*, 101, 143, 154, 216, 221

*Concerto para piano y orquesta*, 218

*Concierto n.º 1 para seis instrumentos de arco*, 89, 90, 174, 210, 219, 255  
*Concierto n.º 2 para seis instrumentos de arco*, 89, 90, 93, 104, 174, 211, 219, 274  
*Cultivo una rosa blanca* para coro femenino, 123, 146, 194, 223  
*Cultivo una rosa blanca* para soprano y orquesta, 117, 123, 188, 222  
*Cuarteto de cuerdas n.º 1*, 89, 91, 93, 174, 209, 220  
*Cuarteto de cuerdas n.º 2*, 102, 103, 169, 174, 209, 221  
*Cuarteto de Cuerdas n.º 3*, 46, 115, 142, 146, 155, 162, 174, 186, 209, 222, **256**  
*Cuatro piezas para guitarra*, 218  
*Cuatro Poemas*, 89, 91, 169, 177, 191, 219  
*Che, Comandante*, 145, 146, 147, 148, 170, 224  
*Chile: compañero Presidente*, 145, 146, 147, 170, 175, 176, 189, 224

*Ditirambo*, 146, 174, 217, 224  
*Dos Canticas de Loores de Santa María*, 102, 105, 192, 221, 231, 240, **244**  
*Dos estudios para piano*, 71, 72, **73**, 74, 198, 219  
*Dos poemas*, 89, 195, 220  
*Dos trozos de música*, 7, 86, 89, 169, 182, 220  
*Duet*, 117, 122, 174, 204, 222, **275**

*El son*, 115, 117, 170, 179, 187, 222, 274  
*Ensayo en nuevas sonoridades*, 89, 90, 173, 214, 220  
*Estudio en forma de prelude y fuga*, 7, 89, 103, 160, 168, 173, 213, 220  
*Eros*, 72, 73, 212, 219  
*Experimentales*, 71, 89, 90, 212, 219

*Fantasia*, 146, 208, 223

*Forma*, 80, 101, 102, 103, 179, 181, 221

*Gracias, mi Patria*, 146, 150, 151, 196, 223

*Hasta su sol sangrando*, 146, 148, 149, 170, 175, 176, 189, 224

*Himno de los Trabajadores*, 89, 191, 220

Homenaje a Erik Satie [véase en *Nueve Pequeñas piezas para orquesta*], 92, 179, 183, 221

Homenaje a Erik Satie [véase en *Nueve pequeñas piezas para conjunto de viento, percusión y piano*], 168, 218

Homenaje a Federico García Lorca [véase en *Burla de Don Pedro a Caballo*], 188

Homenaje al heroico pueblo de Viet Nam [véase en *Muchas lunas pasaron*], 146, 193, 223

*Invención n.º 3*, 72, 197, 219

*Invención n.º 7*, 72, 180, 198, 219

*Invención n.º 8*, 72, 180, 198, 219

*La Victoria de Playa Girón*, 145, 170, 171, 175, 176, 188, 223

*Las Satrapías*, 145, 147, 170, 176, 190, 224

*Martianas Sencillas*, 218

*Melodía*, 71, 72, 73, 74, 203, 219, 288, **289**

*Muchas lunas pasaron*, 146, 193, 223

*Música a seis*, 146, 174, 211, 224

*Música de cámara para seis instrumentos*, 88, 89, 94, 99, 128, 174, 211, 220, 246

*Música para dos guitarras*, 146, 174, 205, 223

*Música para guitarra y pequeña orquesta*, 143, 144,150, 187, 224

*Música para nueve percusionistas*, 218

*Música para oboe y conjunto instrumental*, 46, 218

*Música para pequeña orquesta*, 115, 117, 179, 185, 216, 223, 255

*Música para pequeña orquesta de cuerdas*, 144, 186, 217, 223

*Movimiento sinfónico n.º 1*, 146, 148, 171, 179, 185, 224

*Movimiento sinfónico n.º 2*, 147, 148, 179, 186, 224

*Ninfa*, 145, 146, 174, 205, 224

*Nocturno n.º 2*, 67, 71, 72, 180, 197, 219

*Nocturno n.º 5*, 67, 71, 72, 180, 197, 217, 219

*Noneto*, 145, 146, 152, 171, 173, 223, 255

*Nosotros, los sobrevivientes*, 145, 146, 171, 176, 190, 225

*Nuevas martianas*, 218

*Nueve pequeñas piezas para conjunto de viento, percusión y piano*, 92, 93, 98, 168, 218

*Nueve pequeñas piezas para orquesta*, 16, 102, 104, 179, 183, 221

*¡Oh, Reyes Magos Benditos!*, 102, 176, 221, 231, **240**

*Pequeñas impresiones para piano*, 7, 67, 71, 89, 198, 219

*Por Viet Nam*, 146, 177, 223

*Preludio*, 71, 89, 180, 199, 219, 245

*Preludio a once*, 24, 102, 103, 173, 215, 221

*Preludio y Allegro*, 89, 203, 220

*Proverbios y Cantares*, 146, 178, 196, 224

*Quinteto*, 117, 142, 210, 223, 255

*Ronda para los niños desconsolados de Occidente*, 146, 177, 194, 223

*Sardana*, 89, 212, 219

*Seis Piezas para piano*, 117, 173, 185, 201, 222, **280**

Siete canciones para barítono y piano [véase en *Proverbios y Cantares*], 146, 178, 196

Siete canciones para soprano y piano [véase en *Versos sencillos*], 117, 123, 177, 195

*Siete Metales para sonar*, 218

*Siete piezas para trío*, 146, 208, 225

*Sinfonía n.º 1*, 102, 103, 169, 182, 221, 255

Sinfonía n.º 2 [véase en *Sinfonía para gran orquesta*], 102, 179, 183, 221

*Sinfonía n.º 3 para gran orquesta*, 104, 115, 117, 183, 221

*Son*, 117, 173, 201

*Six Synthetic Poems*, 7, 89, 179, 180, 181, 219

*Sonata n.º 1*, 67, 101, 102, 199, 221

*Sonata n.º 2*, 101, 102, 200, 221

*Sonata n.º 3*, 22, 26, 101, 102, 200, 221, 230, 231, **235**

*Sonata n.º 2 para violín y piano*, 46, 218

*Sonata para guitarra*, 115, 116, 117, 161, 169, 173, 202, 222, 255, 274, 285

*Sonata para violín y piano*, 117, 203, 222

*Sonata para violonchelo y piano*, 117, 222

*Sonatina*, 7, 19, 89, 180, 199, 220

*Sonatina n.º 4. op. 4*, 67, 71, 72, 180, 196, 218

*Sonatina para viola y piano*, 89, 203, 219

*Sonatina para violonchelo y piano*, 116, 117, 169, 204, 222, 255

*Suite*, 90, 104, 173, 213, 220

*Suite cubana n.º 1*, 92, 113, 117, 123, 125, 126, 127, 128, 179, 180, 184, 222, 245, 255

*Suite cubana n.º 2*, 117, 123, 128, 179, 184, 222, 245

*Tensiones para flauta y piano*, 146, 206, 225, **304**

*Tensiones para piano (mano izquierda sola)*, 218

*Tres Estudios para piano*, 115, 117, 118, 119, 118, 119, 201, 222

*Tres Invenciones*, 89, 90, 206, 220, 245

*Tres pequeños preludios*, 16, 102, 200, 221

*Tres Piezas Breves*, 146, 205, 223

*Tres piezas breves para violonchelo y piano*, 218

*Tres Piezas para orquesta*, 145, 218

*Tres Ricercari para orquesta de cuerdas*, 88, 89, 94, 155, 169, 173, 220, 214, 245, 246, **247**,  
295

*Tres Romances antiguos*, 102, 105, 177, 192, 221, 230, 231

*Tríptico de Pinar del Río*, 115, 117, 123, 126, 179, 180, 185, 222

*Tríptico de Santiago de Cuba*, 115, 117, 123, 124, 125, 179, 180, 184, 222

Tríptico Sinfónico n.º 1 [véase en *Tríptico de Santiago de Cuba*], 123, 179, 184

Tríptico sinfónico n.º 2 [véase en *Tríptico de Pinar del Río*], 123, 179, 185

*Variaciones con soneras*, 146, 205, 224

*Variaciones sinfónicas para violonchelo y piano*, 117, 172, 181, 186, 222, 255

Versión de concierto de la música para el ballet *Forma* [véase en *Forma*], 80, 101, 102, 103,  
179, 181, 221

Versión de orquesta del tercer tiempo del *Cuarteto n.º 1* [véase en *Sardana*], 212, 219

Versión libre del Adagio del *Cuarteto n.º 3* [véase en *Música para pequeña orquesta de cuerdas*], 186, 217, 223, 224

Versión orquestada de la VI canción de *Versos Sencillos* [Véase en *Cultivo una rosa blanca* para soprano y orquesta], 188

Versión orquestal de la cantata *La Victoria de Playa Girón* [véase en *Movimiento sinfónico n.º1*], 171, 179, 185, 224

*Versos sencillos*, 117, 123, 177, 195, 222

*Yugo y Estrella*, 117, 123, 175, 176, 190, 223

*3 por 3 variaciones*, 89, 173, 214, 220

*I Concerto Grosso*, 102, 106, 173, 215, 220, 245

*I Sonata a tres*, 102, 103, 206, 220, 245

*II Concerto Grosso*, 7, 102, 106, 128, 173, 215, 220

*II Sonata a tres*, 7, 102, 103, 169, 207, 220

*III Concerto Grosso*, 102, 106, 117, 216, 222

*III Sonata a tres*, 102, 104, 106, 207, 221

*IV Sonata a tres*, 102, 104, 207, 221

*V Sonata a tres*, 102, 208, 221

*VI Sonata a tres*, 117, 208, 222