



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**HISTORIA, AMBIENTE DE LA ÉPOCA Y ESTÉTICA QUE REGULARON
LAS ACTIVIDADES CREADORAS DE J.S. BACH L.V. BEETHOVEN, F.
CHOPIN Y M. RAVEL**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

PADILLA TOVAR, ROSA MARÍA

ASESOR: CHOPIN, FRÉDÉRIC

MARTÍNEZ GALNARES FRANCISCO

1993

MÉXICO, D.F.



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA⁵_{2º}

Historia, ambiente de la época y
estética que regularon las acti-
vidades creadoras de J. S. Bach,
L. V. Beethoven, F. Chopin y M.
Ravel.

Lic. Piano

Rosa Marra Padilla Tovar

1993

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 - 1750)

Juan Sebastián Bach fué miembro de una familia heredera de una tradición musical que duró desde el siglo XVI hasta la mitad del - XIX, y que estaba consciente de su posición como portadora de esta herencia.

De toda la familia Bach, quién más destacó fué Juan Sebastián, en cuyos bienes existía una colección de composiciones con obras de los primeros músicos de la familia, que se perdió durante la Segunda Guerra Mundial. (1)

Digitación.- Hasta principios del siglo XVIII, el pulgar era - excluído de la ejecución, y el uso del meñique era muy irregular debido a la diferencia de longitud entre los dedos extremos y los de - dos medios, ya que los primeros parecían restarle eficacia a los segundos. Como en el órgano se debían ligar los sonidos, los dedos medios se deslizaban por encima o por debajo de los demás, dejando el pulgar colgando hacia abajo.

Los compositores de la Escuela de Sweelinck, que trabajaron mucho la rapidez de la ejecución, sin duda modificaron también la di - gitación, pero no usaron el pulgar sino cuando fue indispensable. J.S Bach empezó a usar el pulgar del mismo modo que el resto de los dedos y logró, finalmente, dominar el problema de la digitación. (2)

Sistema Temperado.- Usualmente se cree que el Clave Bien Tem - plado fue el primer trabajo destinado a demostrar las posibilidades prácticas de componer en todas las transposiciones de las escalas ma - yores y menores. Andreas Werckmeister (1645 - 1706), compositor y cé - lebre organista alemán, sugirió dividir la octava en doce intervalos idénticos, y proporcionó el arreglo de fácil aplicación práctica lla - mado "temperamento igual". Su sistema consistía en la distribución

(1) The New Grove Dictionary of Music and Musicians (tomo II), Mac - millan Publishers Limited 1980, pág. 780.

(2) P. Spitta: Johann Sebastian Bach, Londres. Dover Publications 1951.

pareja de las discrepancias entre las siete octavas de nuestro registro musical, haciendo los intervalos ligeramente inexactos pero de una discrepancia difícil de descubrir. (3)

Influencias .- Los compositores que más influyeron en la producción de J.S. Bach fueron: Buxtehude, en mayor grado, y en menor, Pachelbel, Kuhnau y Georg Böhm. Tanto era su respeto por el primero de estos músicos que fue célebre su caminata desde Arnstadt hasta Lübeck en 1705, para escuchar su serie de cinco conciertos dominicales previos a la Navidad. (4)

Bach como maestro.- Bach fue un distinguido profesor de Música y entre los más grandes compositores alemanes, fue el único alrededor del cual se agrupó un gran número de discípulos.

Eran notables la paciencia y el cariño que dedicaba a su actividad docente, y sus enseñanzas le servían a él mismo para su propia superación, ya que diseñaba ejercicios adecuados para vencer las dificultades técnicas de sus alumnos, pero la calidad de dichos ejercicios es tal, que éstos constituyen, en sí, obras de gran valor.

De esta manera Bach escribió el Clavier - Büchlein (pequeño libro para el teclado) a fin de que su hijo Wilhelm Friedemann, de nueve años de edad, aprendiera a tocar.

Al principio de la enseñanza, sólo daba ejercicios para el toque, o sea la digitación y la acción independiente e igual de cada dedo en ambas manos. Cuando el alumno había logrado una cierta pericia, iba a la raíz del problema técnico y lo abordaba a través de composiciones difíciles. Antes de que el discípulo tocara cada ejercicio, Bach mismo lo hacía repetidas veces, dándole incentivos para no errar y lograr así un resultado feliz.

Aunque tenía una buena opinión de sí mismo, jamás fue engreído; a sus alumnos nunca los alababa por su buen trabajo, y no le gustaba tampoco que lo adularan. Una vez contestó a un elogio con las si-

(3) P. H. Lang: La Música en la Civilización Occidental.

(4) The New Grove Dictionary of Music.

guientes palabras: "No hay nada maravilloso en esto; sólo debes pul ser las notas adecuadas en el momento justo, y el instrumento hará el resto". Jamás se negó a complacer a quién lo quisiera oír, y siem pre aceptó tocar con otros músicos. (5)

Estilo.- Bach acrecentó los géneros musicales conocidos en su época, tanto en el formato como en la densidad y calidad musical.

Su carrera debe verse como un proceso lógico y firme de evolu ción, pues primero se desempeñó como organista, después como maes - tro de conciertos, luego como maestro de capilla y, finalmente, co - mo kantor y director general de música, aunque en ocasiones haya - cubierto dos o más de estas especialidades a la vez, lo que indica una continua expansión en el campo de su trabajo y sus responsabi - lidades.

Una característica esencial del estilo de Bach es la solidez - de su composición y el virtuosismo de tipo instrumental y/o vocal. Las demandas técnicas de su música reflejan sus proezas como instru - mentista. Los requisitos que Bach pide al ejecutante son la antítes - is de la simplicidad convencional; sin embargo el virtuosismo téc - nico nunca predomina, sino que se convierte en un elemento funcio - nal de la composición.

Un aspecto importante del procedimiento compositivo de Bach es su naturaleza enciclopédica y sistematizada. Habitualmente escri - bió trabajos de un género determinado en lapsos relativamente bre - ves, por ejemplo, el Orgel Büchlein, El Clave Bien Templado, las so - natas y partitas para violín solo, las cantatas corales y otros.

El proceso de composición de Bach no tenía fin, pues seguía a - ñadiendo modificaciones a la dinámica y a la articulación de sus o - bras, aún después de haber sido ejecutadas por más de una vez e, in cluso, después de haberlas impreso.

A lo largo de su vida, Bach fue su crítico más severo. Las re - (5) P. Spitta, op.cit.

visiones que le hacía a su obra en general no constituían su versión final, sino que conducían a un paso más en la búsqueda de la perfección, preocupación central y última en el estilo de composición de Juan Sebastián Bach. (6)

En mayo de 1713, el joven duque Johann Ernst regresó de la ciudad de Utrecht donde tuvo ocasión de asistir a los recitales del organista ciego J.J de Graft, basados en conciertos italianos y en la forma de solo para el teclado. Bach comenzó a realizar muchos arreglos de este tipo en versiones para el clave sobre veintidós conciertos escritos por varios compositores: principalmente Vivaldi, Marcello y Telemann. Estos arreglos allanaron el camino para sus posteriores conciertos de clavecín solo y de cuerdas, que fueron los primeros de su tipo. (7)

Concierto Italiano.- En la Pascua de 1735, Bach publicó en la segunda parte del Clavierübung, un concierto que por su estilo puede ser admitido como el más maduro de los trabajos dentro de esta forma. Está escrito para clavecín solo y a la manera italiana.

Este concierto está formado por temas muy contrastantes agrupados ordenadamente, los cuales escasamente requieren de efectos especiales de sonido para hacerse comprensibles. Esta forma, desarrollada sobre el principio de diferentes sujetos que se siguen unos a otros en sucesión, involucra el predominio del estilo homofónico, y una extensión por medio de episodios más que un tratamiento temático a varias partes. De este modo, el estilo del concierto se asemeja al de la moderna sonata para piano, y el Concierto Italiano de Bach fue indudablemente el precursor de esta última forma. La moderna sonata no sólo tomó del concierto la división en tres partes, sino que, además, encontró el adagio y el último movimiento plenamente desarrollados.

Un crítico de la época dijo: "No fue otro sino el genial maes -

(6) T.N.G.Dictionary of M. (tomo II) pág.818.

(7)P. Spitta: Bach.

tro de música Juan Sebastián Bach, (quién hizo del clave su especialidad y con quién estamos seguros de contar para competir con cualquier nación extranjera), el que nos ha legado una pieza en este estilo, la cual provocará la envidia y la imitación de todos nuestros grandes compositores y será imitada en vano por los extranjeros ".

FEDERICO CHOPIN.

(1810 - 1849)

Posición histórica.- A principios del siglo XIX, la función del compositor en la sociedad sufrió un cambio radical. En lugar de proveer de música a un personaje de la nobleza, tenía que complacer a un público. La solución al problema se efectuó de tres modos: 1^o.- El suministrar a esa multitud música que se vendiera fácilmente 2^o.- Muchos músicos notables comenzaron a cautivar y retener la atención del público a fin de conducirlo a experiencias musicales más elevadas. 3^o.- Otro grupo volvió sus espaldas a la clase inculta con la esperanza de preservar los valores verdaderos del arte y se retiró a un reducido círculo de estetas sensibles. Schumann era el vocero que más pregonaba esta filosofía, y Chopin fue quien más la puso en práctica, por lo que en sus composiciones no hay concesiones para el público de galería. El dotó de música al medio exclusivo del salón parisino, explorando los reinos desconocidos de la música, especialmente en el campo armónico, y no lo hizo con el afán de guiar a una revolución en el campo musical, sino por una curiosidad de tipo intelectual que lo llevó a escudriñar la materia sonora más allá de los límites conocidos. (1)

Chopin se dedicó por entero a la composición de música para piano, instrumento que interviene en todas sus obras. Componía invariablemente al piano y guardaba la esencia de su música en la mente; cada nueva ejecución de esa música incluía una versión ligeramente distinta, de tal modo que no hay una diferenciación clara entre el Chopin compositor y el Chopin improvisador.

Karl Filtsch, un contemporáneo del autor, escribió en una carta fechada el ocho de marzo de 1824: " El otro día escuché improvisar a Chopin en casa de Georg Sand. Es maravilloso escucharle componer de este modo. Su inspiración es tan inmediata y completa que to-

(1) T.N.G.Dict. (tomo IV) pags.306- 307.

ca sin traba alguna. Pero cuando viene la tarea de llevar al pentagrama su obra y de recapturar el pensamiento original en todos sus detalles, él pasa días de gran fatiga nerviosa ". (2)

Chopin como intérprete.- A Chopin no le gustaban las actuaciones en público y prefería tocar en los salones de la alta burguesía. Cuando su físico comenzó a debilitarse por su enfermedad, su fuerza disminuyó y no le permitió tocar en matiz forte, carencia que compensó usando un pianissimo con una infinita gradación de matices, y un toque tan delicado que, cuando se aproximaba a un forte normal, parecía atronador. Sin embargo, hacia el final de su vida, su ejecución debió ser espectral, con tonos diminutos que se disolvían debilmente en el aire. Una vez al salir de un recital dado por Chopin, - Thalberg se fue gritando hasta llegar a su casa: "Necesito algo de ruido porque durante toda la noche no he oído sino pianissimo ". La reputación de Chopin como pianista se basa en más o menos treinta conciertos dados a lo largo de su carrera artística. (3)

Aunque su ejecución estaba restringida desde el punto de vista dinámico, dentro de su estructura lo tenía todo: una técnica flexible y sensible; efectos de pedal imaginativos; un increíble matiz de toque y tono, y una digitación revolucionaria. Siempre usaba pianos de marca Pleyel y siempre tenía un metrónomo sobre su piano.

El rubato de Chopin no pudo ser imitado en su época. Lo traía en su sangre. Era una característica propia del folklore polaco que llevaba a todo lo que tocaba. A los oídos no acostumbrados a esos deliciosos desplazamientos rítmicos, el metro sonaba incorrecto. Este rubato debió haber sido más amplio en las mazurkas y menos, cuando no tocaba su música nacional, pero era siempre controlado y nunca caprichoso. El secreto, tal como Chopin lo practicaba, consistía en que siempre mantenía el sentido de los valores de las notas individuales, fuera cual fuere el desplazamiento rítmico temporal. El ritmo

(2) .- Op. cit., tomo IV, pág. 298.

(3) H. Schonberg: Los Grandes Pianistas, Argentina, Javier Vergara Editor, 1990, pág. 128.

mo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico subyacente. Liszt decía: " ¿Ven esos árboles? El viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, pero el árbol permanece igual: ¡Eso es el rubato de Chopin! ". (4)

Melodía y armonía.- La textura fundamental en la música de Chopin es la melodía acompañada, cuya fascinación se origina por los re cursos ilimitados con que se la varía. A veces se armoniza con acordes , logrando una amplitud de espacio desconocida hasta entonces. - El género de nocturno derivado de Field, aísla la melodía de la mano derecha dejando que se exprese en toda su amplitud, mientras la izquierda, ayudada por el pedal, provee el fondo rítmico y armónico ne cesario, en un acompañamiento a base de acordes que, muy a menudo, - extienden su campo sonoro mucho más allá de la octava.

Como armonizador, Chopin puede colocarse entre los más grandes innovadores del siglo XIX. Su armonía es inseparable del carácter - del piano. El más importante aspecto de su originalidad consistió en llevar los procedimientos de la modulación y la disonancia cromática, ya aceptados, a un campo de exploración desconocido hasta entonces. A menudo usaba acordes en forma ambigua, particularmente la séptima disminuída, con sus enormes posibilidades de modulación. También fue pionero en el uso de la armonía modal, tal como los románticos la - concebían. (5)

La Sonata Romántica.- El cambio más importante en esta época - fue la actitud hacia el material musical. El foco principal de "inspiración" lo constituyeron temas llamativos y originales, armonizados a menudo con progresiones cromáticas o con libertad armónica apa rente. Este énfasis por los temas en sí mismos estaba relacionado con el ascenso del lied y el modelo común de la pieza para piano, - donde la calidad del tema era la razón de ser del trabajo. Estos rag gos causaron la importancia del segundo tema en la sonata romántica,

(4) H. Schonberg: Op. cit., pág. 131.

(5) The New Grove Dictionary, tomoIV , págs. 300 a 303.

una hermosa melodía en la que se solazaban compositores y oyentes - por igual.

Otros dos aspectos importantes del género sonata en esta época fueron: una tendencia en contra de la repetición literal de los pasajes musicales, y la aceptación del tono mayor y su relativo menor como representantes de la tónica. (6)

Sonata opus 35 en Si Bemol Menor.- La primera parte de esta sonata está escrita en la forma de primer movimiento de sonata. El allegro se ve precedido por una introducción de cuatro compases con la indicación Grave. Comienza en el tono de si bemol menor y termina en el del homónimo mayor. El intervalo de la séptima disminuída del compás uno forma el motivo melódico del primer tema, pues al invertirse se convierte en una tercera menor. En la sección de desarrollo se explota exhaustivamente el primer tema, eliminándolo de la reexposición. En el clímax del desarrollo (c.138 a 151) existen tres planos rítmicos diferentes: el primer tema, un fondo de negras en tresillo y el motivo de la introducción.

Segundo movimiento.- El Scherzo está en tono de mi bemol menor y en compás de tres cuartos. Lo integran tres partes: A, B (trío), A' y una coda. La segunda parte es un vals en el tono de sol bemol mayor; después de A', una modulación final conduce a la coda en el tono homónimo mayor.

Tercer movimiento.- Lo constituye una Marcha Fúnebre compuesta en 1837, dos años antes de escrita la sonata. El trío de la marcha y el del scherzo comparten los sonidos de una sola unidad melódica. Un ostinato en el bajo se logra por la repetición sucesiva de dos acordes en si bemol menor y sol bemol mayor. Una unidad melódica abarca los temas de la marcha fúnebre y del primer movimiento. Cuarto movimiento.- La curva melódica del primer compás lo relaciona de inmediato con los intervalos de la introducción de la obra. La melodía octavada transcurre sin acompañamiento y las armonías nunca son explícitas aunque sí sugeridas. La escritura de esta parte es futurista.

(6) The N.G. Dictionary, tomoIV , pág. 504.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

(1770 - 1827)

Datos biográficos.- Sus primeros frutos como compositor y ejecutante muestran su extensión de la tradición Clásico - Vienesa, que heredó de Mozart y Haydn. Dada su sordera incurable y su paulatino alejamiento de la esfera social, comenzó a componer en un estilo musical cada vez más individualista, y al final de su vida escribió los trabajos más sublimes y profundos.

En Bonn, su maestro más destacado fue Christian Gottlob Neefe, encargado de la Compañía de Teatro, quién le dió clases de órgano, composición, bajo cifrado y otras materias. Llegó a Viena en noviembre de 1792, donde habría de permanecer hasta el fin de su vida. Sus últimos años estuvieron dedicados a la composición de cuartetos de cuerda que, desde 1810, había dejado de componer. Entre 1824 y 1826 escribió cinco de ellos. Hacia 1826 se encontró con su sobrino Karl en Gneixendor, en la casa de campo de su hermano Johann, y ahí compuso su último cuarteto En Fa mayor, op. 135. En cuanto regresó a Viena recibió atención médica a causa de una hidropesía, enfermedad de la que no pudo recuperarse y a consecuencia de la cual murió el 26 de marzo de 1827. (1)

Ambiente de la Época.- En la época de juventud del compositor, el pensamiento dominante pretendía un progreso pacífico hacia la realización de un estado de dignidad, libertad y belleza en el hombre, aspiraciones que se consideraban palpablemente factibles. (2)

La aristocracia austriaca sobrepasaba en magnificencia a otros grupos de la nobleza europea, y disfrutaba de las actividades musicales, auspiciando a virtuosos y albergando en sus lujosas habitaciones a variados conjuntos instrumentales.

Beethoven nunca quedó satisfecho con los adelantos que los constructores de pianos lograron en su tiempo. Hacia 1826 decía: "El piano es y sigue siendo un instrumento inadecuado". El tocaba en pianos -

(1) T.N.G. Diction. tomo II, págs. 300 a 303.

(2) P. Henry Lang: La música en la civilización Occidental, Buenos Aires, 1963, pág. 598.

vieneses que tenían una extensión de cinco octavas, pero a partir de la sonata Waldstein, tocó en uno de seis octavas. Hacia 1818, - John Broadwood le obsequió un magnífico piano de seis octavas y Beethoven quedó tan encantado que lo conservó hasta su muerte. (3)

Beethoven dejó una impresión imborrable en todos aquellos que le conocieron, e incluso, entre sus contemporáneos hubo ciertos rasgos de su vida - sus métodos de trabajo, su lamentable aislamiento, y la nobleza que había en su total dedicación al arte - que lo convirtieron en una figura casi mítica.

Su comportamiento caprichoso y a veces insultante, no oscureció el enorme atractivo de su personalidad. Fascinó y se hizo querer de muchos hombres y mujeres de diferentes personalidades, que continuaron valorando su amistad, a pesar de sus arranques temperamentales. Aún en la última parte de su vida, cuando continuamente estuvo enfermo y su sordera era impenetrable, había una especie de competencia por conseguir el privilegio de prestarle servicios, y sus amigos que más le dedicaban atenciones nunca estaban lejos. (4)

Estética.- Por muchas libertades que Beethoven se tomara como ejecutante, siempre se esforzó por educar a sus alumnos dentro de los ideales clásicos. Decía: "Hay que colocar las manos sobre el teclado de tal modo que no sea necesario levantar los dedos más de lo imprescindible. Es la única manera que tiene el ejecutante de generar sonido". En cuestiones de técnica insistía en el toque legato.

Su padecimiento lo obligó a comprometerse por completo con su arte. Forzado a reconocer de manera creciente que estaba destinado a aislarse de una parte de la experiencia humana, logró por fin avenirse y aceptar un estilo de vida esencialmente solitario.

Educado en el Catolicismo, el lado formal de la religión era de escaso interés para él. La divinidad de su fé era un Dios personal, un Padre Universal a quién constantemente recurría para ser

(3) H. Schonberg: op. cit., pág. 80

(4) T.N.G. Dictionary, tomo , pág 389.

consolado y perdonado. También sentía la presencia de Dios en la belleza de la naturaleza, y buscaba rendirle alabanza en la campiña. El amor de Beethoven por el campo era una de sus características principales; casi cada verano se instalaba en una villa alemana y ahí emprendía largas caminatas solitarias por los bosques y hallaba descanso a su espíritu.

En 1870, la casa donde Beethoven nació y que está a orillas del Río Rhin, se constituyó en reliquia nacional. Más tarde, un instituto de investigación y un archivo de manuscritos fueron incorporados a la organización conocida como la Beethovenhaus. Finalmente, músicos de la categoría de Toscanini, Schnabel, y el Cuarteto Budapest, construyeron sus carreras artísticas alrededor de la obra de Beethoven. (6)

Sonata No. 24 en Fa Sostenido Mayor, opus 78.- I: Adagio Cantabile, Allegro ma non troppo. II: Allegro Vivace.

Beethoven prefería esta sonata, dedicada a la condesa Teresa von Brunswick, a la llamada "Claro de Luna", dedicada a la condesa Julieta Guicciardi. En efecto, la sonata opus 78 es emocional y musicalmente más madura que la otra, la cual en sus tres tiempos pertenece a otros tantos estados emocionales contrastantes, mientras que ésta se concentra en la expresión de una emoción dominante. (7)

I.- El adagio consiste en una melodía que queda suspendida en el cuarto compás y de la cual emerge el allegro a paso moderado. El primer tema lo constituye un grupo de motivos cortos cuyo acompañamiento consiste en un bajo de Alberti, con una melodía propia. Termina con una escala descendente en tresillos y una serie de acordes. En la primera y en los segundos, las cadencias son muy obvias.

Los siguientes compases ejemplifican el uso de fragmentos temáticos (c. 19 a 25): en los bajos, los acordes con figura de cuarto; en el registro alto, los grupos de dieciseisavos así como el ritmo punteado tomado de la cabeza del primer motivo melódico. Una cadencia

(6) T.N.G. Dictionary, tomo II, págs 390 a 394.

(7) E. Blom : The Beethoven Companion. Editado por Thomas K. Scherman y Louis Biancolli. Garden City., U.S.A. Doubleday and Company, Inc , 1972., págs. 755 a 759.

cia a do # mayor nos lleva al segundo tema que consiste en una serie de tresillos; luego surgen grupos de dieciseisavos ascendentes y descendentes que conducen al bajo para formar un puente que lleva a la repetición de la exposición del principio del allegro. Este puente en su segunda aparición nos guía a la sección de desarrollo en el tono de fa # menor. En un lapso menor a veinte compases, una escala octavada conduce a la sección de recapitulación en la tonalidad principal. Una amplia coda a base de dieciseisavos en el bajo y de acordes con valor de un cuarto, acompañados de dos apariciones del pequeño motivo rítmico-melódico no acentuado del principio, dan por finalizado el primer tiempo.

II.- El segundo movimiento pertenece a la misma tonalidad del primero, pero ésta se confirma después del compás número 12. El movimiento comienza con una serie de motivos cortos de dos compases cada uno. Grupos ascendentes con una melodía a base de segundas, dividida entre las dos manos, nos llevan a la repetición del tema principal. Luego otra serie de segundas en movimiento descendente nos conduce al segundo grupo. Este consiste en alados dieciseisavos en los tonos de re # mayor y re # menor que concluyen en un acorde disonante de quinta disminuída. El puente a base de segundas ascendentes nos lleva de nuevo al primer tema, ahora en el tono de si mayor y de ahí al segundo tema en el tono homónimo menor. Un puente de pares quebrados de notas nos conduce a la última presentación del motivo a base de acordes y a la coda, que resume con perfección el material expuesto, terminando en forma abrupta. A pesar de que el tema se expone cinco veces, no hay suficiente material episódico para hablar de una forma de rondó. Tampoco está hecho en la forma de primer movimiento de sonata pues le falta el desarrollo. Eric Blom la considera una forma híbrida.

MANUEL MARIA PONCE CUELLAR
(1882 - 1948)

La Escuela Pianística Mexicana.- Las obras musicales escritas en el siglo XIX son de inspiración netamente europea y trabajadas en una imitación esclava sobre los moldes italianos y después franceses y alemanes. Aunque no llegó a la creación de un estilo pianístico de rasgos propios, esta escuela fue muy importante para la futura evolución histórica, puesto que significó el único elemento de tradición musical en el siglo XIX, que llevó de Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, los cultivadores de la danza para piano.

Tras el nacimiento del México Republicano no hubo una concepción del mundo artístico adecuada que permitiera a la vida musical funcionar en una élite social y espiritual que correspondiese a sus inquietudes y aspiraciones. Esto pudo lograrse en la época Juarizta, tras la victoria de 1867, y cuando un grupo de intelectuales selectos se dieron cuenta de las necesidades culturales del país; pero esta fase se extendió por pocos años. Lo que esta "sociedad mutilada sin cesár, sin un rayo de luz que alumbrara su cima", al decir de Justo Sierra, hizo llegar a sus músicos, fue junto con la ópera italiana, los despojos del romanticismo europeo en forma de música de salón. Así Aniceto Ortega escribe invocaciones, elegías, pensamientos, romanzas, mazurkas y valsos. Tomás León escribe caprichos, polkas, danzas habaneras, y Melesio Morales compone caprichos, ensueños nocturnos, La Marcha Juárez, preludio y fuga, piezas para niños, valsos, etcétera.

Quién busque tras esta música la existencia de un auténtico romanticismo musical en el estilo de las obras respectivas, se ve defraudado. Su carácter de uniformidad desesperante se debe a que la -

retórica del aria operística inficionó la escritura melódica hasta en sus más pequeños detalles. Ciertamente que el público mexicano impuso a sus músicos el gusto por la ópera italiana, pero los compositores al complacer a aquél, causaron daño a su propio arte, puesto que in variablemente el mismo clisé melódico, esta misma fraseología operística, les sirvió para la expresión musical de los más diversos argumentos poéticos y ambientales. En cuanto a su campo armónico, está basado en el cambio alterno de la tonalidad mayor y menor, y de la tónica y la dominante, ésta última con acordes de séptima y hasta no vena.

Durante la época porfiriana llegaron a México los procedimientos de las músicas francesa y alemana, que habían desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Los campeones de esta fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Campa, amigo personal de Saint Saëns y Massenet, fue un admirador del lirismo francés. Ricardo Castro incorpora a la músicapianística en México, la escritura de los grandes románticos como Chopin, Schumann y Franz Liszt. Era un pianista acabado y tuvo mucho éxito en Europa como ejecutante. Escribió valeses, impromptus, polonesas, caprichos, suites y mazurkas, nocturnos y variaciones. (1)

El Nacionalismo Musical en México.- Este se inauguró con la audición de composiciones propias que dió Manuel M. Ponce en el Teatro Arbeu el día nueve de julio de 1912. Entre ellas figuraba toda una serie de piezas para piano, basadas en melodías populares. Ponce, de regreso de una gira por Europa, se había dado cuenta de la fuerza fecundizante de la base popular para la música de varias naciones europeas; él se adelantó a señalar nuevos derroteros a la música de su patria. Su iniciativa señaló para México un paso decisivo hacia el recobramiento de su propia personalidad musical. Dentro de la evolución general de la música, Ponce creó una ramificación de la corriente (1) O. Mayer Serna: Panorama de la Música Mexicana (desde la Independencia hasta la actualidad). El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1941, México.

te "folklorista" que había provocado en diversos países la formación de escuelas nacionales. Este gran músico es el primer artista que conscientemente hizo obra de "mexicanismo", obra de amor al México típico y popular, al México legendario, colonial y prehispánico. Junto con el poeta López Velarde y el pintor Saturnino Herrán, inicia un arte hondamente nacional. (2) Ponce inició este movimiento cuando escribía a la manera romántica, pero prosiguió su nacionalismo a la luz de las corrientes impresionista y de la escuela rusa. (3)

Su obra creadora y doctrinal que resumió para México en una sola persona, la labor erudita realizada por Felipe Pedrell e Isaac Albeniz en España, fue la premisa indispensable para todo lo que se debe actualmente al nacionalismo musical mexicano. Este compositor dió una amplísima base folklórica a su obra. De todas las canciones y bailes populares se habían aprovechado tan solo algunos aspectos parciales de su riqueza. Ponce recogió la mayoría de los tipos representativos del "folklore" mestizo y seleccionó el material a modo de descubrir las más bellas melodías ocultas en el sinfín de cantos acumulados por la musa popular. Investigando y armonizando, inyectó en la música de su patria un caudal enorme de nuevos elementos musicales que iban a permitir estilizaciones cultas con recursos armónicos y rítmicos innagotables.

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna, divididas en cuatro etapas:

La primera, de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa; la segunda, de 1905 a 1924, después del primer viaje; la tercera, de 1925 a 1932, durante su segundo viaje y la cuarta, de 1933 a 1948, después del segundo viaje.

En la primera etapa (romántica) compuso gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda etapa (romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones -

(2) O. Mayer Serna: op. cit.

(3) C. Vázquez Sánchez, declaración personal.

mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. Además -como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico - escribió obras inconfundiblemente "mexicanas" sin recurrir al cancionero popular. En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicando la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neo-clásico. Gracias a su amistad con Andrés Segovia, compuso un considerable número de obras para guitarra. En la cuarta etapa (moderna) Ponce volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales y compuso obras originales de auténtico sabor mexicano.

En su cuarta etapa cabe distinguir tres tipos de composiciones: primero aquellas que ofrecen una estilización artística de temas folklóricos, como las Instantáneas Mexicanas para orquesta o las Piezas para los Pequeños Pianistas Mexicanos; segundo, aquellas donde las melodías populares sirven de base a estructuras elaboradas, como en los poemas sinfónicos Chapultepec y Ferial; tercero, aquellas de temas originales que revelan el estilo nacionalista, muy personal, desarrollado por el compositor, como el Concierto para violín, el Poema elegíaco para orquesta, las Danzas Mexicanas para piano o los poemas sobre textos de González Martínez.

Las Cuatro Danzas Mexicanas para piano, están basadas en aquella forma que fue cultivada en México principalmente por Felipe Villanueva. Ponce se apega a la forma de dos partes, una en calidad de introducción y otra algo más lenta que es la que encierra todo su carácter: melodías expresivas de ambiente tropical y ritmos simples que combinan simultáneamente valores binarios y ternarios. La escritura armónica presenta modulaciones subitas, acordes de cuartas modos gregorianos, cadencias novedosas y aspectos politonales. Con un brillante despliegue de recursos pianísticos, llega a transformar la danza final en una verdadera "toccata" moderna. (4)

(4) P.Castellanos: Manuel M. Ponce (Ensayo). Textos de Humanidades, 32. Difusión Cultural, UNAM, 1982.

MAURICIO RAVEL

(1875 - 1937)

El Músico.- Ravel fue un importante innovador del estilo pianístico, un orquestador genial, un armonizador sofisticado y, a veces, un experimentador atrevido y exitoso de la forma musical. Mucho del encanto de su obra lo da la afinidad que guarda con el mundo de los niños y de los animales y con la vida exótica de tiempos pretéritos. Cuando su música tocaba estas ideas, Ravel era un artista decorativo del más alto rango: definía y elaboraba objetos musicales e imágenes de una continua fascinación. (1)

El virtuosismo de tipo tradicionalista que le es propio une el nuevo "impresionismo" a una bravura heredada de Liszt, desarrollando un brillo característico del uso del teclado, unido a una gran nitidez y claridad sonora.

En 1889, la Exposición Universal de París dejó una huella profunda en él, pues en ella se exhibían diversas facetas de la cultura oriental, y Ravel cayó presa de escalas y ritmos exóticos. Asistió también a conciertos de música rusa dados por Rimsky - Korsakov, lo que dejó una huella indeleble en su propia música orquestal. En 1891 entró a la clase de piano de Charles Bériot en el Conservatorio de París donde cultivó una gran amistad con su compañero Ricardo Viñez, que tenía su misma edad y era de origen catalán: Viñez se avenía bastante al elemento vasco propio de Ravel, por lo que tocaba todo aquello que éste componía.

La admiración que Ravel sintió por Erick Satie no tuvo límites y la conservó todos los días de su vida; con él siempre se sintió - en deuda.

En cuanto a los compositores anteriores a él, apreciaba, en orden, a Schumann, Weber, Chopin y Liszt. Este último influyó a Ravel en grado sumo. También recibió la influencia de la música exótica (1) The New Grove Dictionary of Music (tomo X V), pág

ca española, a través de los trabajos de Albeniz, Granados y Falla.

A principios del siglo XX, Ravel se había establecido entre los jóvenes artistas de la época, y entre sus buenos amigos se incluían muchos exponentes del pensamiento más avanzado. Los franceses siempre han tendido a asociarse en círculos artísticos no limitados a un arte en particular y Ravel se halló en términos amistosos con personajes como Tristán Klingsor, (poeta francés apasionado de Wagner) Charles Guérin, André Caplet, (compositor y director) Manuel de Falla e Igor Stravinsky, con los que formó la "Asociación de los Apaches" que se reunía a discutir de música, pintura y literatura, con toda la sinceridad del entusiasmo. Sus miembros tenían incluso una rúbrica musical.(2)

Tras la muerte de Debussy en 1818, muchos vieron en Ravel al nuevo guía de la música francesa. Su éxito con el público había crecido continuamente y algunas de sus obras se difundieron con rapidez.

Su obra.- Su primer trabajo publicado en 1895 fue el Minué Antiguo para piano en el que usa séptimas y novenas sin darles resolución. En 1899 escribió la Pavana para una Infanta Difunta, el primero de sus trabajos que le dio popularidad. En 1901, Juegos de Agua causó un efecto sorprendente, y el mismo Debussy estudió la obra de tenidamente y su subsiguiente tratamiento del piano prueba que aprendió bastante de ella, tanto musical como técnicamente. En 1903 compuso la Sonatina para Piano para un concurso organizado por una revista musical y se le publicó inmediatamente, haciéndose famosa por su textura tenue, y en 1905, escribió Espejos.

El Madre la Oca, dueto para piano en forma de suite, fue inspirada en una edición de cuentos de hadas de Perrault, en ella el balance entre la delicadeza de los cuentos y la levedad de la técnica musical es perfecto, y la caracterización musical es infalible.

(2) N. Demouth: Ravel, Collier Books New York, N.Y., 1962.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

De esta simplicidad, si no inocencia, Ravel giró a una obra muy diferente: Gaspar de la Noche , basada en las Historias Carcomidas y Polvorientas de la Edad Media, de Aloysious. Consiste en tres trozos musicales en los que Ravel extendió la técnica pianística a sus límites... "De la magia blanca a la negra".(3) Esta obra tiene como requisitos una técnica segura y una amplia imaginación musical. El piano es trabajado orquestalmente. (4)

Durante la Primera Guerra Mundial, un grupo de artistas franceses volvieron su atención a sus glorias nacionales del pasado y trataron de revivirlas. A Ravel le tocó representar este nacionalismo histórico con su obra La Tumba de Couperin, formas de danza barroca cuyos movimientos están dedicados cada uno a una víctima de guerra.

Espejos (1905) .- Es un conjunto de cinco piezas que marca el establecimiento de la firmeza de estilo y el pianismo de Ravel. En este trabajo, el compositor coloca al piano en el plano orquestal para ilustrar música descriptiva o de programa y logra una consumada maestría de la técnica, demostrando su natural inclinación como compositor de música para el piano. En Espejos encontramos las características de Ravel al máximo. Su pianismo es más variado que en Juegos de Agua o la Sonatina, y se incrementa por su ámbito armónico.No todos los espejos son de igual interés, pero todos despliegan la misma perspectiva amplia y son contrastantes entre sí. Cada uno de ellos está dedicado a un hermano "apache". El primero, Mariposas Nocturnas (dedicado a Leon Paul Fargue), no es muy atractivo musicalmente; desde el punto de vista del oyente no hay novedad, pero el ejecutante encuentra una dicha en cada compás. Pájaros Tristes, está dedicado a Ricardo Viñez, y expresa el sentimiento de tristeza pues las aves están confinadas en su prisión: una melodía lastimosa y después el frenético aleteo contra los barrotes de la jaula. El efecto de apoyaturas y el empleo de acordes forman el cimiento de la pieza.

Una Barca en el Océano (dedicada a Paul Sordés) nos da la imagen
 (3)Palabras de R. Manuel en su libro: "A la Gloria de Ravel".
 (4) T.N.G.Dictionary (tomoxv).

del Mediterráneo, inundado por el sol al atardecer; una brisa hace ondular las azules aguas. Esta es música "líquida", de un orden diferente al de Juegos de Agua y de considerable menor invención. Una cierta fuerza sobreviene cuando el mar se embravece y la embarcación navega ante el viento. Es larga en duración. De todas las piezas de Ravel, es probable que la escritura de esta parte descansa en la tradición Lisztiana. En cambio, el pensamiento armónico es diferente.

La Alborada del Gracioso (dedicada a M.D. Calvocoressi) es sobresaliente, pues en ella Ravel se encuentra en los lindes de España. Se trata de una composición poético - musical ejecutada al alba y dedicada a un bufón. Ravel arranca con el punteo de las guitarras y los chasquidos de las castañuelas; todas ellas conspirando en inusitados ritmos. Hacia la mitad de la pieza, llegamos al momento en que el bufón lamenta "haber hecho una de sus gracias", y la música se tranquiliza agradecidamente. pero de nuevo los tañidos y castañeteos recomienzan, y los sonidos se amotinan hacia el glorioso final. El instrumento es usado percusivamente; de material temático hay poco y es imposible evocar más de un solo fragmento. La técnica se amplía por el uso de los glissandi en terceras y cuartas. Esta música cae peligrosamente en el terreno de lo sensacionalista, pero es redimida por lo genuino de sus ritmos y melodías.

En el Valle de las Campanas (dedicada a Maurice Delage), Ravel experimenta con las sonoridades mediante tonos aislados que se destacan sobre el claro - oscuro; las campanas se ilustran mediante cuartas justas que más tarde retintinean suavemente bajo la melodía superior en octavas.

Los Espejos (Miroirs, en francés), son contemporáneos de la primera serie de Imágenes de Debussy y preceden en cinco años al primer libro de Preludios. Juegos de Agua precede por cuatro años a Reflejos en el Agua, de la serie de Imágenes de 1905. (5)

(5) N. Demouth: Ravel.

B I B L I O G R A F I A

- Declaración personal emitida por el profesor Carlos Vázquez S. Johann Sebastian Bach by Philipp Spitta, Londres. Dover Publications, 1951.
- La Música en la Civilización Occidental de Paul Henry Lang, Buenos Aires, 1963, pág. 598.
- Los Grandes Pianistas de Harold C. Schonberg, Argentina, Javier Vergara Editor, 1990.
- Manuel M. Ponce de Pablo Castellanos (Ensayo). Textos de Humanidades, 32. Difusión Cultural, UNAM, 1982.
- Panorama de la Música Mexicana (desde la Independencia hasta la actualidad) . El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1941 México.
- Ravel by Norman Demuth. Collier Books New York, N.Y., 1962.
- The Beethoven Companion . Edited by Thomas K. Scherman y Louis Biancolli. Garden City., U.S.A. Doubleday and Company, Inc. ,1972.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited 1980. (tomos II, IV y XV)