



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

PROGRAMA Y NOTAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

RUÍZ GUADALAJARA, ROBERTO

ASESOR: SEPÚLVEDA VALLEJO, ADRIANA LEONOR

MÉXICO, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

9

PROGRAMA Y NOTAS

que para obtener el título de **Licenciado en Piano** presenta el alumno

Roberto Ruiz Guadalajara
Pianista

Preludio y fuga en mi mayor BWV 854
de El Clave Temperado

J.S. Bach
(1685-1750)

Sonata para piano No.12 en la bemol mayor Op.26

L.V. Beethoven
(1770-1827)

Andante con Variazioni
Scherzo (Allegro molto)
Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
Allegro

INTERMEDIO

Balada No.1 en sol menor Op.23

F.F. Chopin
(1810-1849)

Suite Bergamasque

C.A. Debussy
(1862-1918)

Preludio
Minuet
Claro de Luna
Passepied

Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel

M.M. Ponce
(1882-1948)

2001

Preludio y fuga en mi mayor BWV 854 de El Clave Temperado Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Johann Nicolaus Forkel, quien es conocido en la historia de la música como el primer biógrafo de Johann Sebastian Bach, escribió en su libro dedicado a la vida y la obra de este compositor que "Solamente puede enseñar mucho quien sabe mucho", y añade a continuación que "Sólo quien está familiarizado con los peligros que ha encontrado y que ha sabido vencer, puede enseñar con éxito a los demás la manera de evitarlos". Dicho comentario describe de manera muy clara dos de las facetas más importantes de Bach: la de autodidacta y la de profesor. Importantes en la medida en la que como consecuencia de su necesidad de enseñar lo que con tan arduo esfuerzo le había costado adquirir, Bach creó composiciones que no solamente son obras maestras en su género sino que representan modelos pedagógicos insuperables tales como las Invenciones a dos y tres voces, escritas para su hijo Wilhelm Friedemann, y sobre todo los cuarenta y ocho preludios y fugas que conforman los dos volúmenes del *Clave Temperado*.

Fue en 1722, mientras trabajaba como kapellmeister y director de música de cámara del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, cuando Bach decidió reunir por primera vez en un solo libro veinticuatro preludios y fugas escritos en todas las tonalidades mayores y menores, para mostrar que era posible tocar en cualquier tonalidad en un clave, sin necesidad de ajustar la afinación del instrumento de acuerdo a la tonalidad de cada pieza, siempre y cuando el instrumento hubiera sido afinado de manera "adecuada", lo cual, en este caso, no quiere decir "perfecta" matemáticamente hablando, ya que cuando se afinaba un clave de manera "perfecta", sólo era posible ejecutar piezas que se encontraran en determinadas tonalidades o que modularan hasta ciertos límites tonales no muy alejados de la tonalidad que había sido privilegiada por la afinación del instrumento. Ejecutar pasajes que se alejaran demasiado de dicha tonalidad implicaba que éstos sonarían desafinados. Permanecer en o cerca de la misma garantizaba una afinación "perfecta". De tal manera que en época de Bach rara vez se ejecutaba en si mayor y en la bemol mayor y nunca en fa sostenido mayor o en do sostenido mayor. Por el contrario, si se afinaba el clave de una manera "adecuada", sin dar preferencia a una tonalidad en especial, el resultado sería que, si bien ninguna tonalidad sonaría afinada de manera "perfecta", sería posible en cambio tocar en cualquier tonalidad.

Albert Schweitzer refiere que, "según una tradición Bach habría escrito *El clave temperado* en una localidad en que se aburría y donde no tenía ni siquiera un clave a su disposición". Es posible que parte de esta leyenda sea cierta, sin embargo, sabemos que cuando menos once de los preludios, aunque no en su forma definitiva, ya formaban parte del *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann.

En todo caso, e independientemente de la experimentación en el terreno de las posibilidades de afinación de un clave llevadas a cabo por Bach, y del origen mismo de la obra, lo cierto es que uno de los aspectos que vuelven invaluable a *El clave temperado* es el que tiene que ver con las intenciones pedagógicas de su autor, pues según palabras escritas por Bach en el manuscrito original, la obra fue compuesta para el "*uso y práctica de los jóvenes músicos deseosos de aprender, así como para el entretenimiento particular de aquéllos que ya están iniciados en su estudio*".

Toda la obra es un muestrario de posibilidades en el terreno de la composición de preludios y fugas, ya que en cuanto a los primeros, podemos encontrar entre ellos formas tan variadas como la zarabanda (No.8 en mi bemol menor), el estudio o perpetuum mobile (No.2 en do menor y 5 en re mayor), el aria (No.10 en mi menor), la sonata en trío (No.24 en si menor), la toccata (No.7 en mi bemol mayor), la invención (No.11 en fa menor), e incluso la

fuga que funciona como preludio a otra fuga (No.19 en la mayor). Mientras que en cuanto a las fugas, las encontramos de todos los tipos, a dos, tres, cuatro y hasta cinco voces. Con un empleo a lo largo de todas ellas de los recursos típicos de una fuga como pueden ser el stretto, la aumentación o la inversión, entre otros.

En el caso del preludio en mi mayor, se trata de una composición en contrapunto a tres voces, elaborada sobre un sólo tema que se contruye sobre los contornos acordales de las armonías principales, y el cual es trabajado de distintas maneras a su paso por cada una de las voces. Su estructura ternaria se aparta de las clásicas formas binarias típicas de las danzas barrocas y de alguna manera apunta hacia el surgimiento de la estructura sonata.

Por su parte, la fuga en mi mayor es una composición a tres voces cuya principal peculiaridad es la constante aparición de la respuesta, incluso desde el principio, antes de que el sujeto haya terminado de exponer la totalidad de su contenido.

En 1744 Bach reunió otros veinticuatro preludios y fugas que constituyen la segunda parte de *El Clave Temperado*, y aunque nunca llevó ninguna de las dos partes a la imprenta, la importancia que tenía la obra para su autor se revela en el hecho de que realizó de propio puño y letra mínimo tres copias, y Heinrich Gerber, que fue discípulo de Bach de 1724 a 1727, refiere que Bach le tocó por lo menos tres veces la primera parte y añade que "entre las horas más felices de mi vida cuento aquéllas en que Bach, pretextando no estar en disposición de espíritu para darme lección, se sentaba en uno de sus admirables instrumentos y transformaba las horas en minutos".

Bibliografía

- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial. 1984. Madrid.
- Forkel, J.N. *Juan Sebastián Bach*. Breviarios Fondo de Cultura Económica. 1978. México.
- Ruiz Tarazona, Andrés. *J. Sebastian Bach, Un padre venerable*. Real Musical. 1975. Madrid.
- Schweitzer, Albert. *J.S. Bach. El músico poeta*. Ricordi Americana. 1977. Buenos Aires.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Dover Publications. 1992. New York.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Ed. Labor. 1960. Barcelona.

Sonata para piano No.12 en la bemol mayor Op.26 Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

Para cuando Beethoven publica su sonata para piano No.12 en la bemol mayor, en 1802, el esquema característico de la sonata clásica constaba de tres o cuatro movimientos, de los cuales el primero y el último estaban contruidos con base en la llamada forma sonata, mientras que de los movimientos centrales el primero de ellos era regularmente un tiempo lento inspirado en las formas cantables de la época, sobre todo arias de ópera o formas tipo lied, y el segundo de ellos, en el caso de que la obra en su totalidad constara de cuatro partes, era por lo general un minuet. Sin embargo, si seguimos con detenimiento la evolución de sus sonatas hasta antes del opus 26, encontramos que Beethoven introduce en ellas algunas variantes en relación con el esquema mencionado.

En los terceros movimientos de las sonatas 2 y 3 del opus 2, repite el recurso utilizado en sus tres tríos opus 1 consistente en la sustitución de la palabra *minuet* por la expresión *scherzo* provocando con ello un cambio en el tempo y el carácter del movimiento, aun cuando éste conserve la estructura original. (No obstante es interesante señalar que Beethoven regresa a la idea del Minuet en los terceros movimientos del opus 10 No.3 y del Opus 22). Otra variante importante consiste en la sustitución del movimiento lento, en el caso del Opus 14 No.1 por un Allegreto con todas las características de un minuet, y en el Opus 14 No.2 por otro contruido con base en el tema con variaciones. A pesar de estos cambios, las once primeras sonatas se apegan a los modelos estructurales comunes en la época, cuando menos en lo relacionado con la disposición y características generales de los movimientos. El opus 26 marca un cambio importante en la producción pianística beethoveniana en cuanto a la sonata se refiere.

Para empezar, la disposición de los movimientos es inusual sobre todo tratándose de una sonata en cuatro tiempos, pues el primero está contruido por unas variaciones, en tanto que el segundo, que habitualmente era un tiempo lento, es en este caso un *scherzo*, y el tercero una pieza excepcional dentro de una sonata, ya que se trata de una marcha fúnebre que comparte con otras composiciones del mismo género o de tono elegiaco la forma ternaria (recuérdense, entre otras, la marcha fúnebre de la segunda sonata para piano de Chopin, la *Elegía para cello y piano* de Fauré o el cuarteto *Crisantemos* de Puccini) pero en donde a diferencia de ellas, la parte central no tiene el carácter de una evocación del pasado, sino que describe lo que podríamos interpretar como redobles de tambor y salvas de fusilería.

El cuarto es el único de los movimientos que se apegan al esquema tradicional, pues es un típico rondó sonata. Toda la obra está bañada por la misma tonalidad: la bemol, aunque por razones obvias, en el tercer tiempo la modalidad es menor, la cual, no obstante termina abriéndose a la luminosidad del modo mayor en los últimos dos compases. Dicho recurso de darle unidad a la obra, por medio de la utilización de la misma tonalidad ya había sido empleado por Beethoven en la sonata No.3 del Opus 10 cuya tonalidad es Re mayor, pero ahí, es el segundo tiempo en el que la modalidad es menor.

En el primer movimiento, como se ha señalado, la forma sonata desaparece para dar paso a un tema con variaciones, lo cual, si bien es cierto que no era una innovación (basta con recordar que Mozart había utilizado el mismo procedimiento en su sonata en la mayor) si lo es el hecho de que el uso de tal recurso constituye un rasgo importante del lenguaje de Beethoven, no sólo dentro de las sonatas para piano sino a lo largo de toda su obra, pues tan sólo para piano a dos manos podemos encontrar en el catálogo total de su producción veinte composiciones contruidas con base en el tipo variación, de las cuales podríamos mencionar como las más importantes sus treinta y tres variaciones sobre un tema de Diabelli Op.120, sus treinta y dos variaciones en do menor sobre un tema original WoO 80 y las variaciones

Heroica. Dicho dato carecería de importancia si no fuera por las siguientes consideraciones: primero: la variación como género es el resultado de una práctica muy común desde el barroco, uno de cuyos principales objetivos era mostrar la capacidad de un ejecutante para improvisar dejándose llevar por su fantasía; segundo: las dos sonatas para piano que conforman el número de opus siguiente, el 27, aparecieron con el título de "*Quasi una fantasía*"; tercero. uno de los significados de la palabra *fantasieren* en alemán quiere decir improvisar; cuarto: según un testimonio de Karl Czerny, discípulo de Beethoven, por el año en que aparecieron las obras citadas, 1802, el compositor habría comentado a su amigo Wenzel Krumpholtz que se encontraba insatisfecho con su trabajo y deseoso de emprender otro camino. Luego entonces, todo parece indicar que no sólo el que el primer movimiento de la sonata sean unas variaciones, sino la disposición tan inusual de los movimientos, y el hecho de ubicar como tercer tiempo de la sonata una marcha fúnebre, son señales claras del deseo de Beethoven de encontrar nuevas y más libres formas de expresión a través de la experimentación formal.

Por el contrario, el Scherzo y el Rondó no ofrecen ningún rasgo particular en relación con piezas del mismo tipo de sonatas anteriores, salvo el hecho de que la primera parte del Scherzo se ejecuta la primera vez sin repetición. Por otro lado el último movimiento presenta una forma A-B-A-C-A-B-A' característica del rondó sonata.

Por su parte, el tercer movimiento da pie a un sin número de especulaciones. No tanto por el hecho ya de por sí sorprendente de ser una marcha fúnebre, como por el título que Beethoven le dió: "Marcha fúnebre sobre la muerte de un héroe", ante lo cual, resulta inevitable evocar la marcha fúnebre de la tercera sintonía. Pero, en el caso de ésta, sabemos que Beethoven tuvo en mente, si hemos de creer en el testimonio de Czerny (respaldado por el doctor Bertolini, amigo íntimo del compositor), al almirante inglés Abercromby, muerto a las puertas de Alejandría. Por otra parte, aunque Beethoven borró la dedicatoria original de la sintonía al conocer la noticia de la autoproclamación de Napoleón como emperador, cuando se enteró de la muerte de éste en 1821 exclamó: "Hace diecisiete años que he escrito la música adecuada a este triste acontecimiento". Abercromby fue un héroe para Beethoven. En su momento Napoleón Bonaparte también lo fue. ¿A qué héroe dedicó Beethoven esta marcha fúnebre? La obra fue orquestada por el compositor para formar parte de la música escénica del Drama *Leonora Prohaska* de Dunker en 1814, y trece años después, su ejecución acompañaría al compositor a su última morada. Beethoven sin saberlo había compuesto la música para su propio funeral, y si alguien se merecía una música como esta por haberse enfrentado como un héroe a su destino, sin lugar a dudas, era él.

Bibliografía

- Berlioz, Héctor. *Beethoven*. Ed. Espasa-Calpe. 1950. Madrid.
- Blackaller, Eduardo R. *Renovación en el silencio*. Fondo de Cultura Económica. 1974. México.
- Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Ed. Turner. 1967. Madrid.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. Ed. Javier Vergara. 1984. México.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Ed. Labor. 1960. Barcelona.

Balada No.1 en sol menor Op.23 Frederic Chopin (1810-1849)

Si hay un instrumento que pudiera considerarse como el protagonista del Romanticismo musical, ese es sin duda alguna el piano. La mayoría de los más importantes compositores de este periodo fueron no sólo pianistas sino verdaderos virtuosos del teclado que revolucionaron, cada uno dentro de su propio estilo, el lenguaje pianístico: Liszt, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Brahms. El piano se convirtió, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, en el vehículo idóneo para el desarrollo de géneros musicales más libres tales como el nocturno, el preludio, el scherzo, el impromptu, la balada, el capricho, la canción sin palabras, el intermezzo, la fantasía, etc., algunos de los cuales acusan la influencia del mundo literario, pues, por otra parte, nunca antes se había dado en el arte una relación tan estrecha entre la música y la literatura como en el Romanticismo, ya fuera de manera directa (como en la gran producción de *lieder* de la mayoría de los compositores desde Schubert hasta Brahms, pasando por Schumann, Mendelssohn y Liszt) o indirectamente (como en aquellas composiciones que toman como punto de inspiración obras o personajes literarios, tales como las sinfonías *Fausto* y *Dante* de Liszt, o *Tristia* y el *Haroldo en Italia* de Berlioz).

Pero, si bien es cierto que mientras que detrás de algunas de las obras para piano de compositores como Liszt, Schumann o Brahms es evidente la presencia de Víctor Hugo, Goethe, Herder, los personajes de la *Commedia dell'Arte* o hasta alguno que otro mito griego, por un lado, y mientras que por otro, la mayoría de todos los compositores citados no se limitaron a la producción de obras para piano, pues una buena parte de sus composiciones están destinadas a la música para conjuntos de cámara o para la orquesta, hubo un compositor que puede ser considerado el menos literario y el más pianístico de todos ellos: Federico Chopin.

En toda la obra de Chopin el piano está presente, de tal manera que, excepción hecha de las composiciones con orquesta, algunas canciones y unas cuantas composiciones para cello y piano, podríamos decir que toda ella es exclusivamente pianística.

En cuanto a las posibles influencias literarias en la música de Chopin, pocos compositores se han mostrado tan escrupulosos como él a la hora de hacer evidentes las posibles referencias de este tipo, de tal forma que en este sentido podríamos afirmar que el de Chopin es uno de los artes más puros musicalmente hablando. Sin embargo podríamos citar dos ejemplos en los que la fuente de inspiración se insinúa de manera tan vaga que a final de cuentas termina desvaneciéndose sin aportarnos elementos suficientes como para considerarlas punto de partida de una interpretación consistente. El primero de ellos es una inscripción que hay en el manuscrito del nocturno opus 15 num.3 : "Después de una representación de Hamlet", la cual el compositor no dejó pasar a la imprenta. El segundo, y motivo principal de esta nota, es el que hace alusión al supuesto origen de las Baladas, y según el cual, cuando Schumann conoció a Chopin, este le habría comentado que algunos poemas de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855) le habrían estimulado a escribir la balada Op.38, pero como bien observa Jesús Bal y Gay en su biografía de Chopin, éste, "no se refiere más que a esta obra, cuando la balada Op.23 llevaba años de escrita, y que, además, no hablaba de uno sino de varios poemas de Mickiewicz. Deducción lógica: no todas las baladas se inspiraron en este poeta y ésta, a la que él concretamente se refiere, no puede tener un argumento preciso ya que deriva de una fuente plural." Siguiendo todavía a Bal y Gay podríamos decir que "lo más probable es que Chopin, habiendo leído a Mickiewicz, haya tenido la idea de escribir una música que por su aliento heroico, dramático y su carácter impersonalmente narrativo, pudiera constituir una réplica de la obra de aquél."

Pese a todo, hay quienes insisten en relacionar las baladas con determinados poemas y a partir de ello proponer interpretaciones muy precisas de cada una de sus partes. Tal es el caso de la balada No.1 Op.23, obra cuya composición transcurre durante los primeros años de estancia de Chopin en París, 1831-35, publicada en 1836 y a la que se vincula con el *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz. Sin embargo, esta obra no necesita ni de dicho soporte literario, ni de la consagración en relación con ella de comentarios tales como el de James Huneker al decir que era la "Odisea del alma de Chopin", para que su fuerza dramática se comprenda con toda claridad. Lo que es innegable, es la intención narrativa de Chopin, manifiesta desde la aparición, en el inicio mismo de la obra, del gran trazo melódico en estilo recitativo que recuerda el recurso retórico con el que aquel que va a contar una historia nos introduce a la misma, y después del cual aparecerá el motivo principal de la balada: un simple gesto melódico construido sobre la séptima dominante de sol menor, que inexorablemente resuelve una y otra vez hacia la tónica. En contraste con esta primera sección A, la parte B está elaborada sobre dos temas en Mi bemol mayor, el segundo de los cuales no es más que una variante del tema principal de la sección A, que funciona como una promesa de solución feliz al conflicto planteado por aquél en cada una de sus apariciones en modo menor, pero que inevitablemente se resuelve de manera podríamos decir trágica en la coda final de la composición. En suma, podemos esquematizar la estructura de la obra como sigue:

Introducción-A (sol)-B (Mi bemol)-A (la)-B (La)-C-B (Mi bemol)-A (sol)-Coda (sol)

La intensidad expresiva de la obra radica principalmente en el juego de claro-oscuro que se deriva del contraste entre la casi invariabilidad de las apariciones del tema A en modo menor, con las distintas realizaciones en modo mayor del primero de los temas B. No obstante, lo más sorprendente de la balada Op.23, y de las obras de Chopin en general, es que un discurso tan pasional se exprese a través de una estructura tan equilibrada y racional. Sin embargo, Eugene Delacroix, el más importante de los pintores románticos franceses, y a cuyo lado Chopin pasó muchos de los últimos días de su vida, relata en su diario lo que éste le comentó una tarde después de que el pintor le preguntó qué es lo que establece la lógica en la música. Delacroix escribe "Me hizo sentir lo que son el contrapunto y la armonía; que en música la fuga es como la lógica pura y que conocer la fuga a fondo significa haberse familiarizado con la esencia de toda razón y toda coherencia en la música".

Bibliografía

- Bal y Gay, Jesús. *Chopin*. Fondo de Cultura Económica. 1959. México.
- Huneker, James. *Chopin, The Man and his Music*. Dover. 1966. New York.
- Kleczynski, Jean. *Como interpretaba Chopin su propia música*. Ediciones Botas. 1949. México.
- Schonberg, Harold. *Los Grandes Pianistas*. Ed. Javier Vergara. 1990. Argentina.

Suite Bergamasque Claude Achille Debussy (1862-1918)

Jean-Antoine Watteau (1684-1721), pintor francés, es considerado dentro de la historia del arte como el creador de un género pictórico muy singular: la "fiesta galante". Y como tal, es decir como pintor de "fiestas galantes", fue admitido en la Academia Real de Francia en el año de 1717. *Embarque para la isla de Citera, Gilles, Actores de la Comedia Italiana, Arlequín emperador en la luna y Los encantos de la vida*, son algunas de las pinturas en las cuales Watteau plasmó un mundo pleno de sensualidad, deleite de los sentidos y felicidad, y cuyos personajes se abandonan a los sutiles placeres de la mesa, la música, el juego, la conversación, la lectura y el paseo. Diversiones galantes, placeres inocentes. Muerto el Rey "Sol" en 1715, el barroco en Francia comienza a agonizar para dar paso a una nueva sensibilidad: el rococó.

Siglo y medio después otro francés, pero éste poeta, sacudió a sus escasos veintidós años los ámbitos literarios con sus *Poemas Saturnianos* (1866), su nombre: Paul Verlaine. Sin embargo, muy pronto Verlaine dejará atrás las melancólicas ensoñaciones simbolistas de su primer libro para lanzar su mirada al mundo de Watteau y publicar tres años después, en 1869, sus *Fiestas Galantes*. En ellas, Pierrot y Arlequín se disputan a Colombina mientras Scaramuccia y Pulcinella "gesticulan, negros, bajo la luna". Ahí, Grutas tapizadas de conchas, parques habitados por rincones misteriosos y algún fauno de terracota son los mudos testigos de "goces abanicados por rosales amigos en el éxtasis de una luna rosa y gris". Ahí, "la mandolina parlotea bajo los estremecimientos de la brisa" mientras el "tranquilo claro de luna triste y bello hace soñar a los pájaros en los árboles". Un paisaje poblado por máscaras y bergamascos, y cuyos personajes, como dice el poeta, "no tienen aire de creer en su felicidad". Ese es el mundo que bañará con su luz pálida, nostálgica y melancólica la *Suite Bergamasque* de Claude Achille Debussy.

Aunque compuesta en 1890, la *Suite Bergamasque* fue publicada hasta 1905, y si bien, en espíritu está inspirada por la poesía de Verlaine, pianísticamente es un homenaje por parte de Debussy hacia los clavecinistas del siglo XVII, a quienes consideraba como auténticos modelos para los músicos franceses y cuyo estilo marcadamente improvisatorio se deja sentir desde el mismísimo "tempo rubato" del preludio con el que Debussy abre la suite. Y aunque la intención es la misma en el Minuet y el Passepied, dichas partes de la suite en Debussy ya no tienen nada de las danzas de siglos anteriores, pues son, como escribe Verlaine en su *Coloquio sentimental*, "dos espectros que evocan el pasado en el viejo parque solitario y helado".

Por otra parte, encontramos por primera vez el texto del *Claro de luna* de Verlaine en la música de Debussy, dentro de una de las cuatro canciones que éste dedicó a Madame Vasnier, el "Hada melodiosa", su amiga y protectora, por los años 1882-84, en la época anterior a la obtención del Gran Premio de Roma por parte del compositor. Regresa de nuevo a dicho texto en 1892 para componer la tercera de las canciones de sus *Fiestas galantes*. De tal manera que todo parece indicar que fueron los mismos versos los que inspiraron la tercera de las piezas de la *Suite Bergamasque*. Una y otra vez Verlaine. Y aunque es cierto que también están presentes en la música de Debussy Baudelaire, Mallarmé y Pierre Louys, entre otros, sólo sobre textos de Verlaine el compositor escribió dieciocho canciones. La luna llega con Verlaine y el claro de luna no sólo "hace sollozar de éxtasis a los grandes surtidores de aguas esbeltas entre los mármoles" sino que seduce una y otra vez el alma de Debussy (*La terraza de las audiencias del claro de luna, Y la luna descende sobre el templo que fue*).

Podríamos hablar en este punto acerca de la tendencia de tres de las piezas que conforman la suite hacia una estructura tipo sonata (el Preludio, el Claro de luna y el Passepied). O podríamos resaltar la utilización de una armonía derivada del empleo de escalas modales entre otras tantas características. Pero en el fondo sería como tratar de describir un perfume. Valga más decir que en cierta ocasión, el maestro Francisco Martínez Galnares, el más exquisito de los debussystas, explicaba en una de sus clases que la música de Debussy tenía la magia intangible y atemporal de la luz que se filtra por los vitrales de las catedrales góticas, y que las imágenes sonoras descritas en su música semejabán la de aquellas cosas que contemplamos como detrás de un cristal, inaccesibles para nosotros y detenidas en el tiempo en el momento máximo del placer que produce la contemplación de su belleza. El mismo Debussy en su canción *Beau Soir* cita aquellos versos de Paul Bourget que traducidos con cierta libertad nos dicen que "hay que gozar del encanto de este mundo mientras se es joven y mientras los atardeceres sean bellos, pues al final, así como las ondas de los ríos se van al mar, nosotros nos vamos a la tumba". Por su parte San Agustín decía. "Si me preguntan qué es el tiempo no lo sé, si no me lo preguntan sí lo sé", que en esencia y aplicado a todo intento de análisis de la música de Debussy es lo mismo que se insinúa en el fondo del acertijo que le propone el doctor Lessing a Guido en la película de Roberto Benigni *la Vita é Bella*: "Si fai il mio nome non ci' sono piú, ¿chi sono?: il silenzio".

Bibliografía

- Cabanne, Pierre. *Diccionario Universal del Arte*. Ed. Argos-Vergara. 1981. Barcelona.
- Dawes, Frank. *Debussy Piano Music*. University of Washington Press. 1971. Seattle.
- Gourdet, Georges. *Debussy*. Ed. Espasa-Calpe. 1979. Madrid.
- Hagen, Rose Marie & Rainer. *Los secretos de las obras de arte*. Ed. Taschen. 1997. Bonn.
- Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. Ed. Dover. 1966. New York.
- Strobel, Heinrich. *Claude Debussy*. Ed. Alianza Música. 1990. Madrid.
- Vertaine, Paul. *Poesía Completa*. Ediciones 29. 1972. Barcelona.

Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel

Manuel M. Ponce (1882-1948)

“Sí, he tratado a la exquisita guitarra como a una amante, dulce amante, pero al piano es al que más quiero”, confesó en alguna ocasión Manuel M. Ponce. Lo interesante de dicho comentario es que Ponce, pese a haber escrito algunas de las obras consideradas como fundamentales en el repertorio de todo guitarrista de prestigio (*Concierto del Sur, Tema Variado y Final, Sonata III*, etc.), no sabía tocar la guitarra. Por otra parte, aunque tampoco se le tuvo en el terreno del piano como un solista profesional, una vertiente importante del nacionalismo mexicano no se entendería y de hecho no existiría sin la aportación de Ponce a la literatura pianística de nuestro país.

Sin embargo, pese a la gran cantidad de composiciones para piano escritas por Ponce tomando como fuente de inspiración el folclor nacional (*el Scherzino Mexicano, las Rapsodias Mexicanas I, II y III*, y por supuesto la *Balada mexicana*, por sólo citar algunas), existen otras obras en las que el compositor zacatecano explora otros lenguajes, o en las que simplemente rinde homenaje a lugares, figuras o estilos de otros países o épocas (*Las Rapsodias Cubanas I, II y III, Preludio y Fuga Sobre un tema de Bach, Gavota y Mussette*, etc.). A este último grupo pertenece el *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel*.

A finales de 1905, cuando contaba con 23 años de edad, Manuel María Ponce llegó a Berlín después de una estancia infructuosa de un año en Bolonia. En enero de 1906 y después de audicionar fue admitido como alumno en la clase de Martin Krause, uno de los más importantes discípulos de Liszt, profesor en el conservatorio Stern y a cuya fama se sumaría el haber sido el maestro de Claudio Arrau. Krause, quien era conocido entre otras cosas por la importancia que le daba a las obras barrocas para teclado como parte fundamental dentro de la enseñanza pianística, y para quien no era desconocido el talento de Ponce como compositor, debió sentirse muy sorprendido cuando después de ejemplificar durante una clase con fragmentos de obras de Haendel, a la siguiente sesión se encontró con que su discípulo mexicano había compuesto un preludio y fuga sobre uno de los temas de la suite en mi menor de Haendel.

Aunque obra de juventud, *El Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel* se inscribe por derecho propio y con honores dentro de un grupo de composiciones cuyo origen hunde sus raíces en el ejercicio de una práctica típica del virtuosismo pianístico del Romanticismo y cuya línea evolutiva abarca desde Liszt y Thalberg, pasando por Tausig, Stradal y Raff, hasta llegar a Ferruccio Busoni a quien Ponce conoció personalmente. Dicha práctica es la del pianista-compositor-transcriptor, ya que todos estos pianistas-compositores realizaron, entre sus muchas transcripciones, las de obras para órgano de Johann Sebastian Bach, todas ellas con un común denominador: la imitación de las sonoridades del órgano en un estilo y términos pianísticos. Dicha tradición deja sentir su influencia en la obra de Ponce desde la sonoridad misma de las primeras octavas con las que se abre el “Moderato solenne” del preludio.

Bach enseñaba a sus alumnos que la mejor manera de aprender a componer era analizando las obras de los grandes creadores, un principio que queda de manifiesto al echar una atenta mirada al tratamiento que dió Ponce al tema de Haendel sobre todo en el preludio, pues a final de cuentas la fuga no es más que, y esto no es poco mérito, la utilización de los recursos del virtuosismo pianístico al servicio de la construcción de lo que podríamos llamar una fuga escolástica a tres voces que poco a poco se transforma en una toccata de aliento romántico hacia cuyo final el tema es expuesto con potentes sonoridades tubulares que cierran de manera por demás impresionante y emocionalmente devastadora la composición. Por el contrario, en el preludio, cada uno de los rasgos característicos del tema original, ya sea la insistencia de las tres notas con las que se abre el mismo, o la sucesión descendente de

grados conjuntos que conducen hacia la subdominante antes del giro cadencial, o las notas pedal que retardan el descenso de la línea mencionada, son explotados melódicamente y trabajados con tal sutileza armónica que permiten la construcción de un discurso coherente en el que todos los rasgos mencionados son expuestos y sometidos a distintos escenarios tonales, cercanos y lejanos, para regresar, después de un momento de gran tensión expresiva, a la exposición de la idea inicial que queda suspendida sobre una dominante que sirve de eslabón entre el preludio y la fuga.

Si bien es cierto que en el *Eclesiastés* se lee que "no hay nada nuevo bajo el sol", Ponce, incansable explorador de estilos pasados, nos dejó en su *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel* un ejemplo extraordinario de la inagotabilidad de las posibilidades de una idea, que, por simple que aparentemente sea, cuando se tienen la imaginación y la creatividad suficientes, puede transformarse en algo que por tan diferente, resulta casi nuevo.

Bibliografía

- Ates, Orga & Demidenko, Nikolai. Fascículo para el CD Demidenko Plays Bach-Busoni. Hyperion. 1992. Cambridge.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. CONACULTA. 1998. México.
- Estrada, Julio. Editor. *La Música en México, IV*. UNAM. 1984. México.