



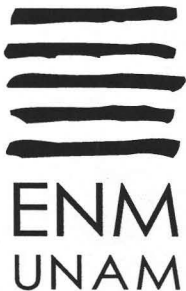
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PIANO**

**PRESENTA
INGRID LETICIA LAPPE OLIVERAS**



ASESOR: MTRO. ALEJANDRO ÁVILA URIZA

MÉXICO, D.F., OCTUBRE DE 2005

0350514



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.

A Dios por haberme dado una segunda oportunidad de vida.

A Jorge como siempre, lo consabido. Gracias por ser causa de lo que más anhelaba en la vida: amar y ser amada.

A Jorgito, en cuyos ojos asoma la divinidad.

A Armando, alegre pirueta que ilumina mi vida.

A mis papás por su gran amor y entrega.

A mis hermanos por su apoyo y cariño.

A Titi por formar parte de mis recuerdos más gratos.

A Loli, mis hermanos Gaxiola y los Chepitos por hacer sentir mi corazón en casa.

A mi maestro Alejandro por compartir conmigo sus conocimientos y amistad.

Al maestro José Antonio Ávila por su apoyo.

UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Ingrid Cecilia Kappel Oliveras
FECHA: 28 Noviembre 2005
FIRMA: Ingrid Kappel

A Rodolfo Vázquez, quien en sus clases me enseñó que hay que seguir nuestra vocación.

A Pina, por tu ayuda y por muchos momentos dichosos en el coro.

A mi querida Escuela Nacional de Música, a mis maestros y personal que trabaja en ella.

A Lore, Rogelio, Claudia, Leo y Lolita por hacer mi vida más fácil y alegre.

PROGRAMA

**Toccatà
en do menor BWV 911**

**J.S. Bach
(1685-1750)**

**Sonata para piano y violoncello
en la mayor Op. 69**
Allegro ma non tanto
Scherzo. Allegro molto
Adagio cantabile
Allegro vivace

**Ludwig van Beethoven
(1770-1827)**

**Sonata para piano y violoncello
en mi menor Op. 38 No. 1**
Allegro non troppo
Allegretto quasi menuetto
Allegro

**Johannes Brahms
(1833-1897)**

**Canción de cuna para violoncello y piano
Allegro giocoso para violoncello y piano**

**Rubén Montiel
(1892-1985)**

**Ingrid Leticia Lappe Oliveras, piano
Dominique Petrich Moreno, violoncello**

Índice

Introducción	1
Tocata en do menor BWV 911	
Johann Sebastian Bach	
Contexto histórico social	3
Análisis	7
Reflexión personal	14
Sonata para piano y violoncello en la mayor Op. 69	
Ludwig van Beethoven	
Contexto histórico social	16
Características del clasicismo	18
Forma Sonata o Allegro Sonata	19
Análisis	20
Allegro ma non tanto	21
Scherzo. Allegro molto	26
Adagio cantabile	27
Allegro vivace	28
Reflexión personal	31
Sonata para piano y violoncello en mi menor Op. 38 No. 1	
Johannes Brahms	
Contexto histórico social	33
El Romanticismo	36
Análisis	38
Allegro non troppo	39
Allegretto quasi minuetto	43
Allegro	45
Reflexión personal	50
Canción de cuna para violoncello y piano Allegro giocoso para violoncello y piano	
Rubén Montiel	
Contexto histórico social de México.....	52
Panorama musical en México en el siglo XX	58
El nacionalismo musical	60
Biografía de Rubén Montiel	65
Análisis	67
Reflexión personal	70
Anexo 1	71
Programa de mano	
Bibliografía	76

Introducción

Las cosas en la vida tienen un ciclo, algunos más largos que otros. Para mí es importante cerrarlos.

El ciclo de formación en la Escuela Nacional de Música me ha costado mucho trabajo concluirlo.

Cuando mi hijo Jorge me preguntaba por qué tenía que sacar su cinta negra en Tae Kwon Do, yo le contestaba que lo que se empezaba, se terminaba. Y él me cuestionaba el motivo por el que yo no había hecho mi examen profesional para obtener mi título de licenciada en piano.

La respuesta a esta pregunta tiene múltiples facetas, pero creo finalmente que el momento ha llegado.

He aprendido que las cosas hay que desearlas de verdad y el sentarme en la sala Xochipilli a tocar en mi examen profesional es una de ellas.

A través del trabajo escrito de las Notas al Programa he redescubierto que me gusta leer, investigar y compartir lo que he encontrado. Lo que creía muerto en mí, resulta seguir vivo.

En mis momentos más amargos y más felices, la música ha seguido presente. A veces tocando el piano, otras cantando en el Coro del Colegio Alemán, o tocando el acordeón para niños pequeños, cantando a dos voces con mi hijo Jorge mientras nos sentábamos en la sala de espera de la terapia o despertando a mi hijo Armando con una canción.

Dejé el piano por muchos años, pero la paciencia infinita del maestro Alejandro Ávila y su disposición creo que finalmente dieron fruto. Muchas gracias maestro por compartir conmigo sus conocimientos, pero ante todo gracias por su amistad y por haber caminado junto a mí durante tantos años.

También quiero mencionar a Nahur Gallardo con el que recorrí diferentes salas de concierto mientras él hacía su servicio social y quien me hizo retomar la música de cámara, tan querida para mí.

En la elaboración de este trabajo escrito, le doy las gracias de nuevo al maestro Alejandro, a mi esposo Jorge, a nuestra querida Mary Chui, al maestro Jaime Uribe y al maestro Juan Carlos Chacón.

También le agradezco a Dominique Petrich Moreno que haya aceptado tocar conmigo en el recital. Gracias por tu apoyo, tu tiempo y tu buen humor.

Finalmente me gustaría hacer unas notas aclaratorias con respecto a las Notas al Programa.

No incluí las biografías de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven y Johannes Brahms porque son muy conocidas y, además, en cualquier enciclopedia se puede tener acceso a ellas. Me dediqué más bien a ubicarlos en su contexto histórico.

En cuanto a Rubén Montiel, músico mexicano poco conocido, sí consideré pertinente escribir su biografía y resumí casi un siglo de la historia de México porque Montiel vivió 92 años. Me llamó la atención que muchos de los problemas que vivimos actualmente tienen su origen muy atrás.

Haciendo referencia al trabajo de análisis de todas las obras, no deja de asombrarme el trabajo creativo de la composición musical. Por más que quiera uno desentrañar los secretos y los recursos que se utilizaron en la composición de la música que analizo, sigue escapando a mi entendimiento cómo de la nada puede surgir algo tan bello y tan íntimo.

Para terminar, hago algunas aclaraciones sobre la manera en que está presentado este trabajo en su aspecto del análisis musical. Creo que sobra decir que hay que tener a la mano las partituras para comprender lo que se está analizando.

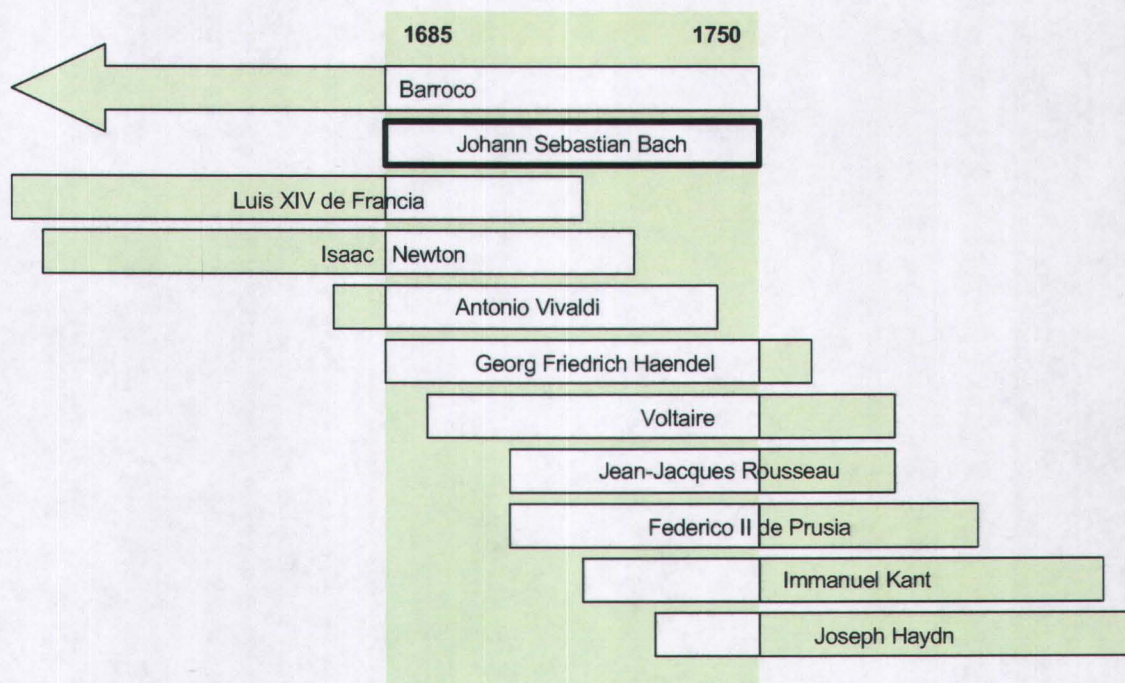
De las dos fugas que aparecen en la Toccata en do menor de Bach y de la fuga del último movimiento de la Sonata No. 1 de Brahms para piano y violoncello, hice esquemas.

En estos esquemas se utilizaron letras para indicar las tonalidades. Con letra mayúscula se designó la tonalidad en modo mayor y con letra minúscula se designó la tonalidad en modo menor.

Toccata en do menor BWV 911

Johann Sebastian Bach

Contexto histórico social



Para poder entender la época en que nació y vivió Johann Sebastian Bach es necesario hablar sobre Lutero y la Reforma.

Martín Lutero, fraile alemán, no estaba de acuerdo con los excesos y la corrupción de la Iglesia Católica Romana.

Inició la Reforma protestante en 1517, desafiando la autoridad del Papa.

Anteriormente, Alemania había sido católico-romana, pero a partir de la Reforma, diversas regiones se convirtieron al protestantismo. Las ideas de Lutero fueron adoptadas por varios príncipes alemanes, por así convenir a sus intereses.

¹ ENCICLOPEDIA HISPÁNICA. Volumen 2, Edit. Balsa Planeta, Inc., Kentucky, EUA, 2003, pág. 298.

Las divisiones religiosas provocaron una lucha feroz entre las alianzas de príncipes reales, así como con el Sacro Emperador Romano Carlos V, hasta que en 1555 en Augsburgo se llegó a un acuerdo, en el que cada príncipe podía elegir el credo religioso de sus súbditos.

En el siglo XVII surgió un nuevo período de luchas religiosas conocido como la Guerra de los Treinta Años.

Esta guerra concluyó con el Tratado de Westfalia en 1648 dejando como consecuencia una Alemania dividida en reinos minúsculos.

Federico Guillermo, miembro de la familia de los Hohenzollern que reinaba en Brandeburgo, extendió considerablemente sus territorios durante la guerra de los Treinta Años.

Se le conoció como el "Gran Elector". Creó una administración centralizada, y reorganizó el ejército y las finanzas del Estado. Durante su reinado, Berlín pasó a ser la capital de Brandenburgo-Prusia y en 1701 Federico Guillermo tomó el título de "Rey de Prusia".

Federico II, conocido como el "Grande" aumentó aún más la extensión de tierras de Prusia, mejoró el ejército que había heredado de su padre y con él intervino en la Guerra de Sucesión de Austria (1740-1748).

Este conflicto armado se ocasionó a raíz de la muerte sin herederos de Carlos VI y al rechazo de Francia, España y Prusia a aceptar a María Teresa como emperatriz de Austria.

La Iglesia Católica conservó su influencia en gran parte del sur de Alemania mientras que el luteranismo prevaleció en casi todo el resto de Alemania, en convivencia con otros lugares arraigados en el protestantismo reformado o calvinismo.

El luteranismo se impartía en iglesias y universidades y se sentía amenazado por los pietistas, quienes pregonaban la imitación de Cristo y el cultivo de la fe personal.

Bach fue educado en el credo luterano ortodoxo y su fe no tenía nada que ver con las disputas religiosas de su época, pero definitivamente sí interfirieron con su producción musical al estar al servicio de los luteranos o de los pietistas.

En Müllhausen el pastor de la iglesia de San Blas, Johann Adolph Frohne, era un devoto pietista. Para él los placeres y diversiones terrenales eran pecado, incluyendo la música; es por ello que la música del servicio religioso debía estar "regulada". Por esta razón Bach comenzó a tener dificultades en esta ciudad, ya que él no acostumbraba hacer concesiones con su música.

En Cöthen el príncipe Leopoldo era calvinista. Esto traía como consecuencia que el canto de los salmos constituía la única forma musical aceptada en la liturgia. Significaba que las tareas de un músico de corte quedaban restringidas fundamentalmente al campo de lo profano, en detrimento de las composiciones eclesiásticas y para órgano.

En Leipzig, Bach compuso durante años una nueva cantata para el servicio religioso de los sábados, ya que era responsable de la música que se interpretaba en todas las iglesias de Leipzig, en especial en Sto. Tomás y Sn. Nicolás.

Conscientes de esta disparidad de creencias religiosas, algunos pensadores como Leibniz trataron de dar coherencia al pensamiento filosófico.

Para él la “mónada” era el constituyente básico de todo lo que existe; dotó al universo de un marco de armonía preestablecida que era capaz de admitir la pluralidad de las sustancias.

Se hizo evidente que la filosofía podía y debía ser secular.

En la época de Bach tenemos entonces una Alemania fragmentada, príncipes y duques gobernaban de manera autocrática estados independientes cuya extensión a veces no superaba unos pocos kilómetros cuadrados. Estos gobernantes trataban de imitar la magnificencia del rey Sol Luis XIV de Francia. Se esforzaban en tener un palacio suntuoso con obras de arte y ceremoniales fastuosos, financiados principalmente mediante fuertes impuestos que recaían sobre el campesinado oprimido.

La economía comenzó a cambiar con el desarrollo de la burguesía comerciante y financiera, quien buscaba proyectar una imagen de opulencia mediante una arquitectura y obras de arte muy elaboradas.

Sin embargo, la economía siguió siendo principalmente agrícola, supeditada a los cambios climáticos y produciendo alternativamente períodos de carestía y otros de cierta prosperidad en una clase popular numerosa, que se encontraba al servicio de dos polos de poder: el político, de la nobleza y el económico, de la burguesía.

Los avances científicos y tecnológicos iniciados en el Renacimiento fueron creciendo con las aportaciones en diferentes ramas del saber y de la cultura: Kepler, Descartes, el ya mencionado Leibniz, Newton, Spinoza.

Alemania fue un lugar permeable a una gran diversidad de influencias artísticas, tanto por su ubicación geográfica como por la devastación sufrida por las guerras religiosas.

La arquitectura barroca italiana y su riqueza musical se trasladaron hacia el norte influenciando a la Austria católica y a la región alemana de Bavaria.

Por el contrario, los gustos más sobrios de los Países Bajos, se difundieron hacia el sur, adentrándose en el norte de Alemania en su mayoría de confesión luterana.

Procedentes de Italia llegaron a Alemania melodías de gran encanto, dotadas de una gran fuerza dramática; la forma musical del concierto, caracterizada por la presencia de uno o más instrumentos solistas; el trío sonata en el que dos instrumentos interpretan la melodía mientras que un tercero toca el bajo y un instrumento de teclado aporta la base armónica.

La contribución musical francesa fue igualmente clara. Aportó la suite compuesta por una serie de danzas contrastantes entre sí; la música de programa, que trata de describir por medio de la música eventos o fenómenos naturales; la sistematización de la teoría musical; el cultivo de la ópera francesa.

Si bien los compositores alemanes preferían uno u otro estilo, tan variadas influencias se combinaron y asimilaron dando lugar al rico estilo musical característico del barroco tardío, del que Bach es su principal exponente.

Análisis

“La Toccata consiste ciertamente de improvisación y reflexión, ideas momentáneas y elaboración, inclinadas fácilmente hacia la fluidez, el sentimiento, o la forma; demorándose aquí, irrumpiendo rápidamente acá, tocando pasajeramente de un lugar a otro y, principalmente, sin la pretensión de representar nada permanente.”²

Para estudiar la vida y la obra de Bach se toman en consideración los lugares en los que vivió y trabajó.³

- | | |
|-----------|---|
| 1685-1695 | Eisenach. Nacimiento, infancia, estudios primarios. |
| 1695-1700 | Ohrdruf (cerca de Eisenach). En casa de su hermano mayor. Continuación de sus estudios en el liceo. |
| 1700-1703 | Lüneburg (norte de Alemania). Estudios en la escuela de San Miguel. Primeras experiencias como organista en contacto con G. Böhm (en Lüneburg) y con J. A. Reinken (en Hamburgo) y como violinista en la corte vecina de Celle. |
| 1703 | (Primavera-verano) Weimar (Turingia). Primera estancia como violinista de corte (pero también desempeñaba funciones de organista sustituto). |
| 1703-1707 | Arnstadt (Turingia). Organista en la Nueva Iglesia. Visita a Buxtehude (en Lübeck, 1705). Primeras composiciones cémbalo-organísticas. |
| 1707-1708 | Mülhausen (Turingia). Organista en la iglesia de San Blas. Primeras cantatas. |
| 1708-1717 | Weimar, segunda estancia. Organista y después <i>Konzertmeister</i> en la corte. |
| 1717-1723 | Köthen (Turingia). Maestro de capilla en la corte. Obras exclusivamente instrumentales o vocales profanas. |
| 1723-1750 | Leipzig. Cantor en la escuela de Santo Tomás (junto a la iglesia del mismo nombre). Director del Collegium Musicum. Muerte. |

² BACH Y EL TECLADO, publicado en Busoni Ferruccio. PENSAMIENTO MUSICAL, Edit. UNAM. México, 1975, pág. 185.

³ Basso, Alberto. HISTORIA DE LA MÚSICA. LA ÉPOCA DE BACH Y HAENDEL. Edit. DGE Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Madrid, 1999, págs. 120 y 121.

De las obras interesantes que Bach compuso durante sus años de formación destacan las "Toccatas". Las primeras debieron de haber sido compuestas en Arnstadt, y las que muestran mayor madurez en Weimar.

El término Toccata viene del participio del verbo "toccare": Tocar las teclas, dejar que los dedos corran sobre las teclas, improvisar sobre el instrumento. Parece ser que esta palabra "toccata" (tocar) se usó en contraposición a "cantata" (cantar). En la escuela organística del siglo XVII, Buxtehude fue un maestro en componer obras con pasajes de carácter improvisatorio combinados con secciones imitativas llamadas Praeludium o Toccata. Esta forma de composición tiene sus raíces en las toccatas y fantasías italianas del siglo XVI. Claudio Merulo (1533-1604), organista de San Marcos en Venecia fue especialmente innovador en el uso de secciones contrastantes.

Más tarde, en el siglo XVIII, se le llamó toccata a un preludio virtuoso, con mucho movimiento y brillo y el término conservó ese significado en el futuro como en el caso de la toccata en do mayor de Schumann.

La influencia de este "estilo fantástico" puede ser escuchada en las 7 toccatas de Bach para teclado. Posiblemente se comenzaron antes de 1705 y se completaron antes de 1714.

Él no las agrupó como una colección y llegaron a nosotros por copias de sus alumnos y de los miembros de su familia.

Según Hermann Keller se puede deducir el orden cronológico de las toccatas: el primer grupo lo conforman las toccatas en: re menor, sol menor, mi menor y re mayor.

El segundo grupo comprende las toccatas en: fa # menor, do menor y sol mayor.

Todas comienzan con una improvisación a una sola voz y terminan con una fuga.

Después del pasaje inicial, generalmente sigue un Arioso.

La inquietud de Bach de intercalar entre el comienzo y la primera fuga un Arioso parece provenir de Buxtehude y de Georg Muffat: al Arioso sigue una primera fuga, después otro movimiento en carácter improvisatorio y recitativo para finalizar con una fuga con la que se concluye la obra.

Las toccatas en re menor, sol menor y fa # menor siguen este esquema en todas sus partes; en cambio la Toccata en mi menor carece del Arioso; la Toccata en re mayor tiene seis secciones porque entre el comienzo y el Arioso Bach intercaló un Allegro, y la Toccata en sol mayor con sus tres partes presenta la transición entre la toccata y el concierto italiano.

La toccata en do menor, que es la que analizo, abre con una sección improvisatoria seguida de un Adagio en cuyo final vuelve a aparecer el carácter improvisatorio del principio. Esta sección la divido en A y B y es una forma binaria. A continuación hay una fuga a tres voces, una doble fuga y un pequeño Adagio que cierra con un Presto que llega a do menor.

Toccatá en do menor

Forma binaria

A
del compás 1 al 12

B
del compás 12 al 33

A tiene un tema de carácter improvisatorio de cuatro compases que después se desarrolla en un episodio de imitaciones libres hasta llegar a la dominante en el compás 12.

B es un fugato con un tema derivado de la sección A. B hace uso del primer motivo del compás 1:



del primer motivo del compás 2:



y del motivo de dieciseisavo con punto del compás 5:



Termina la sección B con una coda de 4 compases con carácter improvisatorio. Estas secciones están realizadas con mucha libertad, con el carácter improvisatorio común en las toccatas de Bach y aprovechando al máximo la técnica para teclado.

Como dicta la tradición la segunda sección, o sea B, es más amplia, más elaborada y estructuralmente mucho más definida que la sección A.

Fuga a tres voces

Sujeto:

Contrasujeto:

La estructura de la fuga se puede representar del siguiente modo:

Fuga		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
Soprano							Respuesta tonal					Extensión	Modificado							
Contralto		Sujeto					Contrasujeto													
Bajo															Modificado					
Tonalidades		c					g									c				c

sujeto
 contrasujeto

Fuga		No. de compás																			
		19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	
Soprano		Episodio I											Episodio II						Modificado		
Contralto		Episodio I											Episodio II						Modificado		
Bajo		Episodio I											Episodio II						Modificado		
Tonalidades	Modulaciones de paso	c					Mib					Bb		Eb		g					
		Segunda sección																			

Fuga		No. de compás															
		38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Soprano		CODA con carácter improvisatorio															
Contralto		CODA con carácter improvisatorio															
Bajo		CODA con carácter improvisatorio															
Tonalidades		C															
		Tercera sección															

* Sólo aparece un fragmento del contrasujeto

Doble fuga

La doble fuga hace uso del sujeto de la fuga anterior (sujeto 1) y presenta un nuevo sujeto (sujeto 2) que a continuación transcribo:

Fuga

No. de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1a voz	Sujeto 2					Episodio	Respuesta 1					Episodio	Sujeto 2					Episodio	Sujeto 1						
2a voz	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1					Episodio	Respuesta 1						
3a voz	Sujeto 1					Episodio	Respuesta 2					Episodio	Sujeto 1					Episodio	Respuesta 2						
Tonalidades	c					g					c					g									

Fuga

No. de compás	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
1a voz	Episodio	Progresiones Motivo rítmico melódico en diferentes grados					Sujeto 2	Sujeto 1					Sujeto 2	Episodio	Modificado					Episodio			
2a voz	Episodio	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1					Episodio				
3a voz	Episodio	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 2 *					Episodio	Modificado ligeramente					Episodio				
Tonalidades	c					c																	

Fuga

No. de compás	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
1a voz	Relativo mayor					Episodio	Episodio					Sujeto 2 **	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1				
2a voz	Sujeto 1					Episodio	Episodio					Respuesta 1					Episodio	Sujeto 2					
3a voz	Relativo mayor					Episodio	Episodio					Sujeto 2 **	Sujeto 1					Episodio	Sujeto 1				
Tonalidades	Eb					Bb					f												

Fuga

No. de compás	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90			
1a voz	Episodio							R 1					CODA									
2a voz	Episodio							R 1	R 2	Sujeto 1					CODA							
3a voz	Episodio							R 2	Sujeto 1	Sujeto 2					CODA							
Tonalidades	c																					

Sujeto 1
 Sujeto 2
 Contrapunto libre

* Sujeto 2 modificado, cambia de voz y de registro.
** Respuesta 2 modificada.
R1 Respuesta 1
R2 Respuesta 2

Resumiendo:

Compás 1-23 Exposición
24-82 Sección II
83-90 Coda

Reflexión personal.

Durante mis estudios en la Escuela Nacional de Música no me libré de estudiar obras de Bach.

Comentando con mis compañeros todos coincidíamos que Bach era nuestro "coco", su música es muy exigente y el lenguaje polifónico que utiliza nos parece a menudo lejano.

¿Por qué tanta insistencia por parte de nuestros maestros de estudiar su música?

Definitivamente creo que la razón es porque la música de Bach es muy formativa.

Esto se puede constatar en el proceso que tuve que seguir para poder ejecutar (espero que no se tome en el sentido peyorativo) la Toccata en do menor.

Para estudiarla día tras día tuve que disciplinarme en estudiar las voces por separado para aprender a cantarlas y a escucharlas en lo individual. Después siguió el trabajo de unir las voces y de ser capaz de resaltar en la fuga a tres voces, cada aparición del sujeto.

El trabajo de digitación también fue complicado, puesto que no es la misma digitación que se requiere cuando uno estudia lentamente, a la digitación definitiva que tiene que ver con el legato de las voces y de la rapidez con que se tocan los diversos pasajes de la obra.

Así mismo había que darle más "color" a una voz para distinguirla de las otras dos voces. Menos mal que en algunos compases alguna de las voces guardaba silencio y así en vez de preocuparme por tocar tres, sólo me quedaban dos.

Al llegar al final de la doble fuga, de nuevo aparece una parte improvisatoria y según las indicaciones de mi maestro, tenía que hacer sentir la resolución a la tónica. ¡La esperada tónica con tercera mayor que hace que la toccata concluya en modo mayor!

No bastaron los conocimientos de solfeo para descifrar los patrones rítmicos intrincados, ni los conocimientos de contrapunto para saber de dónde proviene tal o cual idea musical. No, aparte de todo había que imprimir dulzura o fuerza según se requiriese. Claro que es fácil: ¡La música te lo va pidiendo!

A todo esto hay que añadir que la música de Bach fluye y fluye y tienes muy pocos momentos para renovar tu valor y tocar lo que sigue.

Cuando finalmente sonrías satisfecho por haber concluido la hazaña de presentarle a tu familia tus avances ejecutando la Toccata, te das cuenta de que tu auditorio no ha entendido nada.

Después de esta experiencia pienso en lo que escribió Alberto Basso en su libro *La Época de Bach y Händel*:

“Ignorado por la mayoría, Bach vivió la amarga experiencia de ser un incomprendido”.

Muchos años de olvido pasaron antes de que Bach fuese finalmente reivindicado.

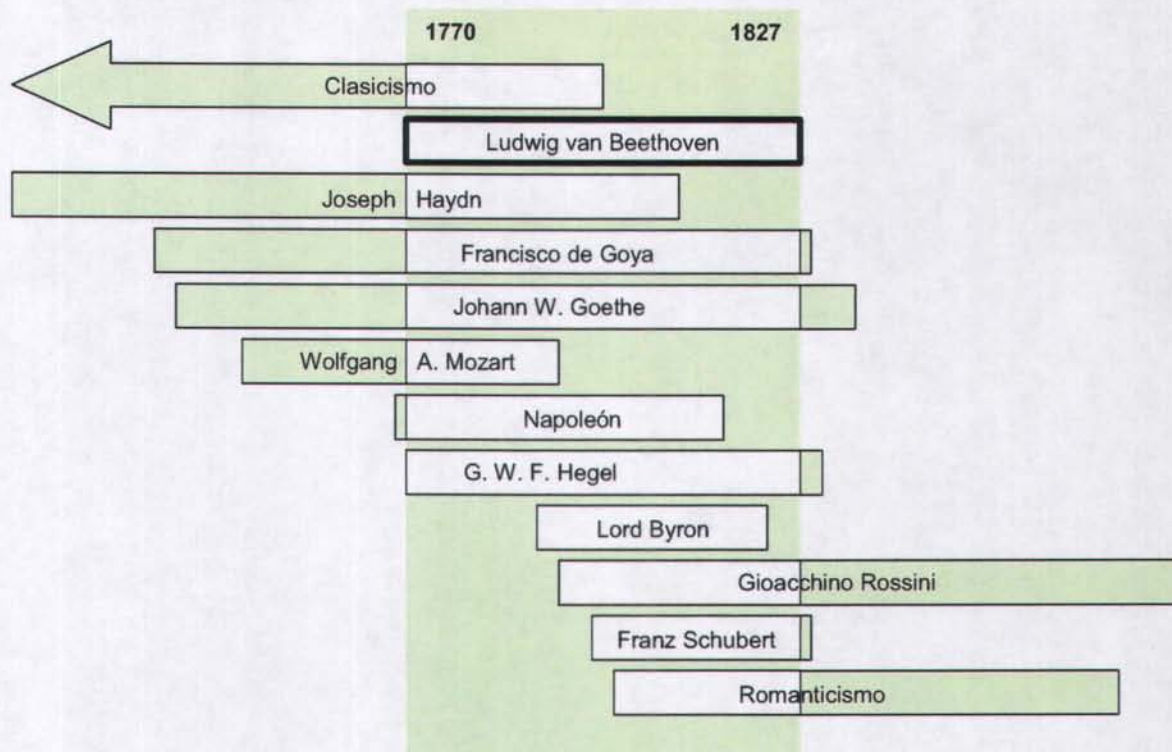
Yo en lo personal puedo agradecerle lo mucho que he aprendido y todo lo que me ha servido para poder interpretar de mejor manera la música. Y ¿por qué no decirlo? También he disfrutado interpretando la Toccata en do menor, ya que como dice Cioran: “Cuando escuchamos a Bach, vemos *germinar* a Dios. Su obra es *generadora* de divinidad.”⁴

⁴ Cioran E.M. DE LÁGRIMAS Y DE SANTOS. Edit. Tusquets, España, 2002, págs. 62 y 63.

Sonata para piano y violoncello en la mayor Op. 69

Ludwig van Beethoven

Contexto histórico social.



En la época de Beethoven se buscaron nuevas formas de expresión suplantando a las ya agotadas; el barroco dio paso al Rococó como una exageración propia de un período que llegaba a su fin.

Lo curioso es que esta búsqueda de “cosas nuevas” consista a veces en una nostalgia de lo más viejo, en este caso del arte clásico.

En la segunda mitad del siglo XVIII se acentuó la dicotomía entre el absolutismo monárquico y su aristocracia, y la burguesía, que ya no se contentó con el poder económico y reclamó un poder paralelo en el ámbito político.

Surgió la Ilustración como cultura y posición política enraizada en el humanismo y el Racionalismo del Renacimiento.

Proponía: Igualdad de todos ante la ley, frente al sometimiento del estado absoluto y los privilegios de sangre; libertad espiritual, religiosa y política; democracia, los ciudadanos son quienes eligen a sus representantes y quienes pueden pedirles cuentas de su gestión; autonomía de la razón frente a la fe.

La Enciclopedia, que resumió los conocimientos de la época y fue el portavoz del Racionalismo Ilustrado, fue la manifestación científica de este movimiento.

Para su creación contó con la participación de los científicos y filósofos de mayor importancia: Voltaire, profundamente antirreligioso; Montesquieu, patrocinador de la división de poderes, legislativo, ejecutivo y judicial; Rousseau para quien el hombre es naturalmente bueno y es la sociedad la que lo hace malo, por lo que debe ser reformada.

Para controlar el movimiento de la Ilustración desde dentro, los monarcas avalaron el Despotismo Ilustrado. Se trató de asimilar lo menos comprometido, patrocinar obra pública, centros educativos y de beneficencia; pero sin ceder en lo que afectaba a la base del poder político. Como desenlace de esta postura estalló la Revolución Francesa en 1789.

La culminación del proceso anterior se puede resumir en tres vertientes:

1. Revolución social, que se rigió de acuerdo con los principios de la Ilustración.

En 1776 se produjo la independencia de los Estados Unidos, cuya Constitución se basa en los postulados de libertad, igualdad y fraternidad.

La postura del "Despotismo Ilustrado" dio pie a medidas violentas que se concretaron en la Revolución Francesa y el decapitamiento en 1793 de Luis XVI y María Antonieta, reyes de Francia.

La guerra entre Francia y Austria estalló en 1792. Como resultado de los largos años de guerra que siguieron, los Habsburgo fueron expulsados del norte de Italia y de Rumania. Viena fue ocupada dos veces por los ejércitos de Napoleón que derrotaron a las fuerzas de los Habsburgo en Austerlitz (1805) y en Wagra (1809).

Metternich como ministro de Asuntos Exteriores de Austria, creó un sistema de equilibrio europeo que trajo un cierto grado de estabilidad internacional. Promotor del Congreso de Viena (1815) y de la Coalición de Austria, Prusia y Rusia llamada la "Santa Alianza", encaminada a impedir todo posible resurgimiento del militarismo francés.

Persuadió a las potencias europeas a colaborar en la supresión de todo movimiento liberal o democrático que pudiera amenazar los principios de la monarquía absoluta.

2. Revolución Industrial. (A partir de mediados del siglo XVIII). El invento de sistemas de producción en serie como el telar mecánico y de medios de distribución más eficaces como el ferrocarril, destruyó los sistemas de producción habituales como el artesanado, convulsionó el orden social y económico preestablecido e inició una nueva relación obrero-patronal.

3. Revolución Cultural. Los principios de la Ilustración sobre todo a partir de Rousseau, desembocaron en el movimiento filosófico literario alemán conocido como Sturm und Drang, que abrió la puerta al Romanticismo. Por otro lado las invasiones napoleónicas despertaron los movimientos nacionalistas con hondas repercusiones en la música.

Características del clasicismo.

Se buscaron los ideales del período clásico: orden, simetría, equilibrio.

Las formas musicales están reguladas minuciosamente. Las frases musicales son regulares, de períodos de ocho compases y desaparece todo elemento de carácter improvisatorio: el bajo cifrado, los pasajes “ad libitum” que en el Barroco se prestaban a la desmesura.

A lo largo del Barroco se asentó la “escala temperada” que consiste en la adopción del semitono como la mitad matemática del tono; la escala diatónica de ocho sonidos jerarquizados entre sí y con una función específica (tónica, dominante, subdominante...), la organización de la escala en torno a dos únicos modos: mayor y menor; dentro de esta estructura se permite modular a otras tonalidades, pero bajo ciertas reglas y regresando a la tonalidad principal. Todo esto encuentra su acomodo definitivo y su regulación normativa en el Clasicismo.

La idea de “democratización” se opuso a la de “elitismo”. Entró por tanto en declive el mecenazgo y los conciertos privados en los que el propio mecenas o aristócrata participaba personalmente como ejecutante. Se abrió la idea del “concierto público” que depende del empresario y al que puede acudir cualquier interesado mientras pague su entrada.

A esto debemos el incremento en las salas de concierto, que albergan a una orquesta de proporciones más grandes, con mayores recursos tímbricos, contrastes, expresiones, planos sonoros. Esto a su vez llevó al desarrollo de las grandes formas orquestales como la sinfonía. Simultáneamente la construcción de instrumentos se fue perfeccionando y a los intérpretes se les exigió un mayor grado de virtuosismo.

Forma Sonata o Allegro Sonata

Se le llama forma sonata a la manera de elaborar y estructurar el material en el primer movimiento y muchas veces también en el cuarto movimiento de una composición grande.

Esta forma se organiza en tres secciones:

- a) Exposición. Se presentan dos temas a utilizar que son de carácter contrastante unidos entre sí por un puente modulante. Cuando el movimiento está escrito en una tonalidad mayor, el primer tema se presenta en la tónica y el segundo tema modula a la dominante en modo mayor, o bien, al relativo en modo menor.
- b) Desarrollo. El material expuesto es sometido a transformaciones, modulaciones, los temas pueden ser fragmentados ó aumentados al gusto del compositor. Se puede modular hacia los tonos vecinos o lejanos. Se trata pues de una reelaboración del material escuchado anteriormente.
- c) Reexposición. Vuelven a aparecer los dos temas de la exposición, pero ahora ambos en tónica. El puente que los une se adapta para ser no modulante.

Para concluir el movimiento, la coda puede hacer uso del material escuchado anteriormente o puede hacer uso de material nuevo, esto dependerá de la creatividad del compositor.

Haydn, Mozart y Beethoven utilizaron esta forma en sus composiciones y la llevaron a un alto grado de elaboración.

La Sonata

Se le llama Sonata a una obra compuesta por tres o cuatro movimientos. Puede decirse que a partir de Beethoven, lo común es que la sonata tenga cuatro movimientos, aunque hay muchas excepciones.

El orden que sigue Beethoven generalmente es el siguiente:

1. Movimiento rápido en "forma sonata"
2. Movimiento lento y cantabile
3. Scherzo
4. Rondó extenso o movimiento en "forma sonata" rápido y vivaz

A veces el Scherzo aparece en segundo lugar en vez de hacerlo en el tercero. Este es el caso de la Sonata Op. 69 para piano y violoncello de Beethoven.

Análisis

Con Ludwig van Beethoven se ve venir la ruptura progresiva de los esquemas clásicos y se abre la puerta del período siguiente, el Romanticismo.

Beethoven conoció la literatura universal por su afición a la lectura y estuvo al día del pensamiento ilustrado. De aquí derivó su frustración cuando Napoleón traicionó el ideario de la Revolución Francesa y se hizo coronar emperador y cuando La Santa Alianza regresó a las ideas absolutistas.

Su rebeldía ideológica y estética generó incomodidad, puesto que no se adaptaba a las reglas establecidas.

La necesidad de expresión de Beethoven no encontró satisfacción en el marco vigente, por lo que siempre estuvo en búsqueda de nuevos cauces. No le importó demasiado el vehículo formal estrictamente regulado para plasmar y exteriorizar su mundo interior.

En el verano de 1796 Beethoven tocó en Praga, Dresden, Leipzig y Berlín. Su amigo Ferdinand Ries narra que Beethoven se presentó varias veces en Berlín en la Corte de Federico Guillermo II y tocó las dos Sonatas para violoncello y piano Op. 5, escritas para ser tocadas por Duport, violoncellista del rey y él mismo. Fueron dedicadas al rey.

La sonata en la mayor Op. 69 pertenece al período de la quinta y sexta sinfonías.

Esta sonata es notable por ser la única que tiene un Scherzo.

El scherzo es un derivado que creó Beethoven a partir del minuetto.

El minuetto era una danza cortesana de origen francés de extremo refinamiento.

Beethoven lo modificó para atender su necesidad de componer música con un sentido más libre y expresivo.

El trío contrasta con el minuetto en cuanto a su carácter; puede ser muy cantable y amplio.

El esquema del minuetto clásico es normalmente:

||:a:|| ||:b:|| ||:c:|| ||:d:|| ab

Donde a y b representan cada una de las partes del minuetto; c y d una segunda danza llamada trío y ab la repetición del minuetto ya sin barras de repetición; originándose una forma ternaria.

Esto es un derivado de los antiguos minuettos dobles del barroco de idéntica estructura que generalmente eran llamados minuetto 1 y 2.

Aunque en el barroco cada danza es binaria, en los clásicos tardíos pueden ser ternarias internamente.

Posteriormente el término scherzo se usará para describir el carácter de una pieza, abandonando la estructura formal original (como en Chopin, por ejemplo).

El scherzo en la sonata para piano y violoncello Op. 69 tiene la siguiente forma:

A B A B A CODA

Donde A tiene una forma interna ternaria y B tiene una forma interna binaria.

Al Scherzo le sigue un Adagio que es muy cantable y pequeño que sirve de introducción al allegro final.

Las dos sonatas del Op. 102 fueron dedicadas a su amiga la condesa Marie von Erdödy y escritas en su casa de campo en el Jedlersee durante el verano de 1815.

La atención de Beethoven se centró de nuevo en el cello gracias a la visita al Jedlersee de Joseph Linke, cellista del cuarteto Schuppanzig.

El análisis de la sonata Op. 69 es el siguiente:

Allegro ma non tanto

Exposición

Tema 1

Tonalidad: la mayor
Primer período binario regular
6 + 6
del compás 1 al 12

Segundo período binario regular
6 + 6
del compás 13 al 24

Puente modulante

Tonalidad: la menor – mi menor (compás 29)

Período binario regular

6 + 6

del compás 25 al 36

Tema 2A

Tonalidad: mi mayor (dominante)

Primer período ternario irregular

5+4+5

del compás 37 al 50

Segundo período ternario irregular

4+4+6

del compás 51 al 64

Tema 2B

Tonalidad: mi mayor (dominante)

Período ternario irregular

6+6+2

del compás 65 al 78

Coda

Tonalidad: mi mayor (dominante)

Período ternario irregular

4+6+6

del compás 79 al 94

Desarrollo

Para aclarar la forma del desarrollo creí conveniente usar un cuadro en el que se esquematizan los números de compases, la tonalidad y de dónde están tomadas las ideas.

Para comprender cuáles son las ideas que se desarrollan en esta sección, a continuación transcribo el primer período binario regular del *tema 1* del compás 1 al 12:

Allegro, ma non tanto.

Violoncello

Pianoforte

p dolce

p dolce

cresc.

f

p

Y el puente modulante del compás 31 al 36:

f

p

Esquema del desarrollo

Compases	95-99	100-101	102-106	107-110	111-114	115-122
Tonalidad	fa # menor	fa # menor	fa # menor	fa # menor	mi menor	mi menor
Idea tomada de:	Tema 1 compás 1 y 2	Tema 1 compás 7	Tema 1 compás 11	Tema 1 compás 3	Puente compás 31-36	Tema 1 compás 3

Compases	123-126	127-130	131-136	137-139	140-143
Tonalidad	Extensión de 4 compases para llegar a do # menor	do # menor	do # menor	Se plantea una modulación hacia fa # menor	fa # menor
Idea tomada de:		Tema 1 compás 3	Puente modulante compás 36		Tema 1 compás 1

Compases	144-150	151
Tonalidad	Re mayor	Se prepara el regreso a la tónica (la mayor) a través de la dominante para llegar a la Reexposición.
Idea tomada de:	Tema 1 compás 1	

Reexposición

Tema 1

Tonalidad: la mayor

Primer período binario regular

6 + 6

del compás 152 al 163

(piano en tresillos y cello tiene el tema)

Quita el segundo período binario regular que aparece en la exposición

Puente no modulante

Tonalidad: la menor

del compás 164 al 173

este puente es no modulante

porque evita la modulación

de la menor a mi menor.

Termina en la dominante de

la sin modular.

Omitió los dos compases que modulan en el puente de la exposición y transporta la figura del compás 31 al 36 una quinta abajo.

Tema 2A

Tonalidad: la mayor
Algunas partes del tema están transportadas una cuarta arriba o quinta abajo.

Primer período ternario irregular
5+4+5
del compás 174 al 187

Segundo período ternario irregular
4+4+6
del compás 188 al 201

Tema 2B

Tonalidad: la mayor
6+6+2
del compás 202 al 215

Coda

Tonalidad: la mayor
Período ternario irregular
4+6+6
del compás 216 al 231

Gran Coda

Tonalidad: Re mayor (subdominante)
Del compás 232 al 252 es un gran desarrollo basado en el *tema 1* con modulaciones pasajeras

Primer período binario regular
4+4
del compás 232 al 239

Segundo período ternario irregular
4+4+5
del compás 240 al 252

Aparición del tema completo tocado al unísono por el cello y el piano en la mayor

Período binario irregular
6+4
del compás 253 al 262

Período binario irregular
3+4
del compás 263 al 269

Período ternario irregular
3+4+4
del compás 270 al 280

Scherzo

Forma: A B A B A CODA

Tonalidad: homónimo menor
(o sea la menor)

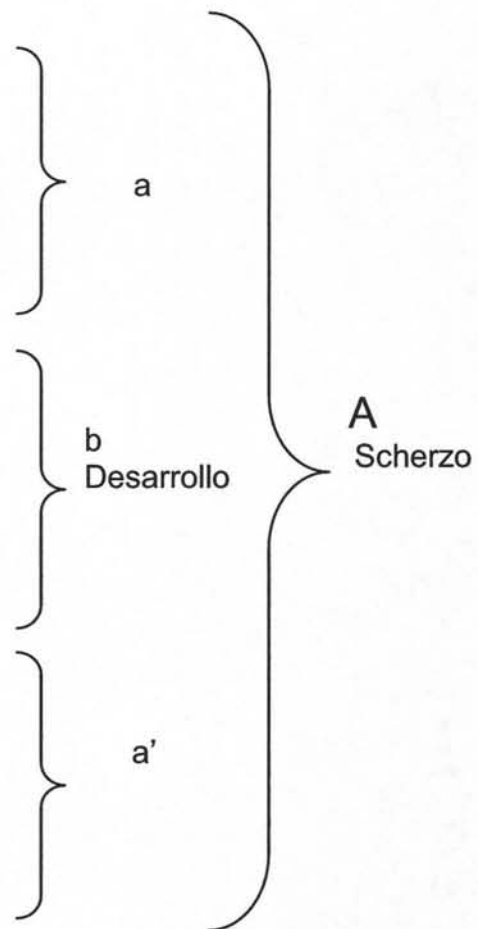
Período binario regular
8 + 8
del compás 1 al 16

Período binario irregular
8 + 6
del compás 17 al 30

Período ternario irregular
8 + 8 + 10
del compás 31 al compás 56

Período binario irregular
10 + 12
del compás 57 al compás 78

Período binario irregular
(3+8) + 4 frase período
del compás 79 al compás 93
Coda
del compás 94 al compás 109



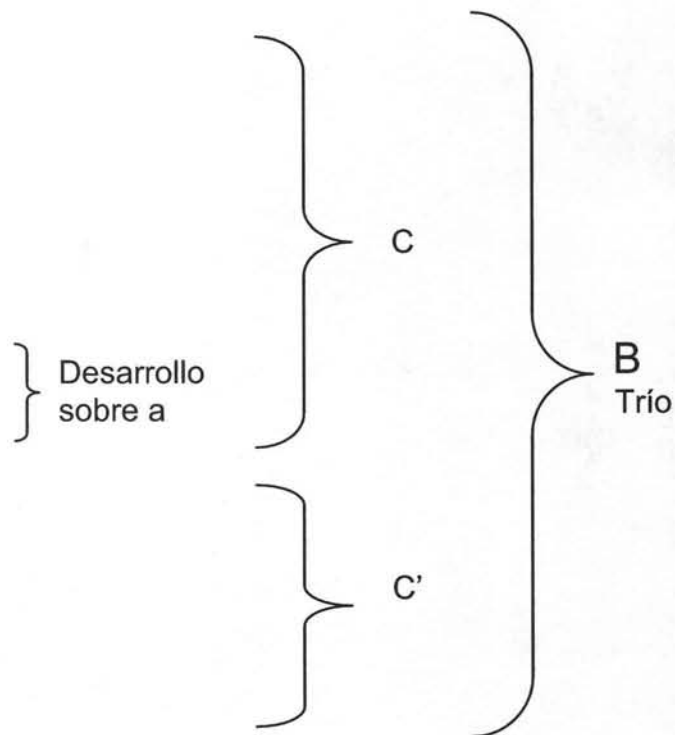
Período binario regular
8 + 8
del compás 110 al 125

Período binario regular
8 + 8
del compás 126 al 141

Período ternario irregular
8 + 5 + 7
del compás 142 al 161

Período binario regular
8 + 8
del compás 162 al 177

Período binario irregular
8 + 11
del compás 178 al 196



Repeticiones textuales de ABA

Coda

Período ternario irregular
8 + 8 + 6
del compás 498 al 519

Adagio cantabile

Sirve de introducción del Allegro vivace

Período binario regular
4 + 4
del compás 1 al compás 8

Período binario irregular
4 + 6
del compás 9 al compás 18

} a

} a'

Allegro vivace

Exposición

Tonalidad: la mayor

Tema 1

Período binario regular

4 + 4

del compás 1 al 8

Período binario irregular

4 + 3

del compás 9 al 15 Elisión

Puente modulante

Período ternario regular

4 + 4 + 4

del compás 16 al 27

No presenta modulaciones de paso, sino que modula directamente a la dominante (mi mayor)

Tema 2 (mi mayor)

Período binario regular

4 + 4

del compás 28 al compás 35

Período binario irregular (extensión)

4 + 3

del compás 36 al compás 42

Coda

Período binario irregular

4 + (4+2)

del compás 43 al compás 52

La Coda concluye con una pequeña transición de 6 c para regresar al principio y una segunda casilla para continuar al desarrollo

Desarrollo

Transcribo a continuación el *tema 1* de la parte del violoncello para entender de dónde provienen las ideas que se desarrollaron:

Allegro vivace

Motivo 1

Motivo 2

Motivo 3

pp

Período ternario regular (la menor, homónimo)

4 + 4 + 4

del compás 59 al compás 70

Los primeros cuatro compases se desarrollan sobre el motivo 1 y 3 del tema y los siguientes ocho son una progresión modulante sobre el motivo 1 llegando a do mayor

Período ternario irregular en do mayor

4 + 7 + 4

del compás 71 al 85

Período binario regular

4 + 4

del compás 86 al 93

Es una progresión modulante que llega a la mayor para reexponer.

Reexposición (la mayor)

Tema 1

Período binario regular

4 + 4

del compás 94 al compás 101

Período binario irregular

4 + 3

del compás 102 al compás 108

Puente no modulante

Período binario regular

4 + 4

del compás 109 al compás 116

Período binario irregular

3 + 4

del compás 117 al compás 123

Este puente es más largo que el puente modulante y se convierte en dos períodos binarios en lugar de uno ternario, debido a la extensión de tres compases que abarca del compás 117 al compás 119.

Tema 2

Período binario regular

4 + 4

del compás 124 al compás 131

Período binario irregular (extensión)

4 + 3

del compás 132 al compás 138

Coda

Período binario irregular

4 + (4+2)

del compás 139 al 148

Transición de seis compases

del compás 149 al 154

Gran Coda

Período binario regular

4 + 4

del compás 155 al 162

Período ternario irregular

6 + 6 + 4

del compás 163 al compás 178

Período binario irregular

4 + (4+2)

del compás 179 al compás 188

Período ternario irregular

4 + 4 + (4+2)

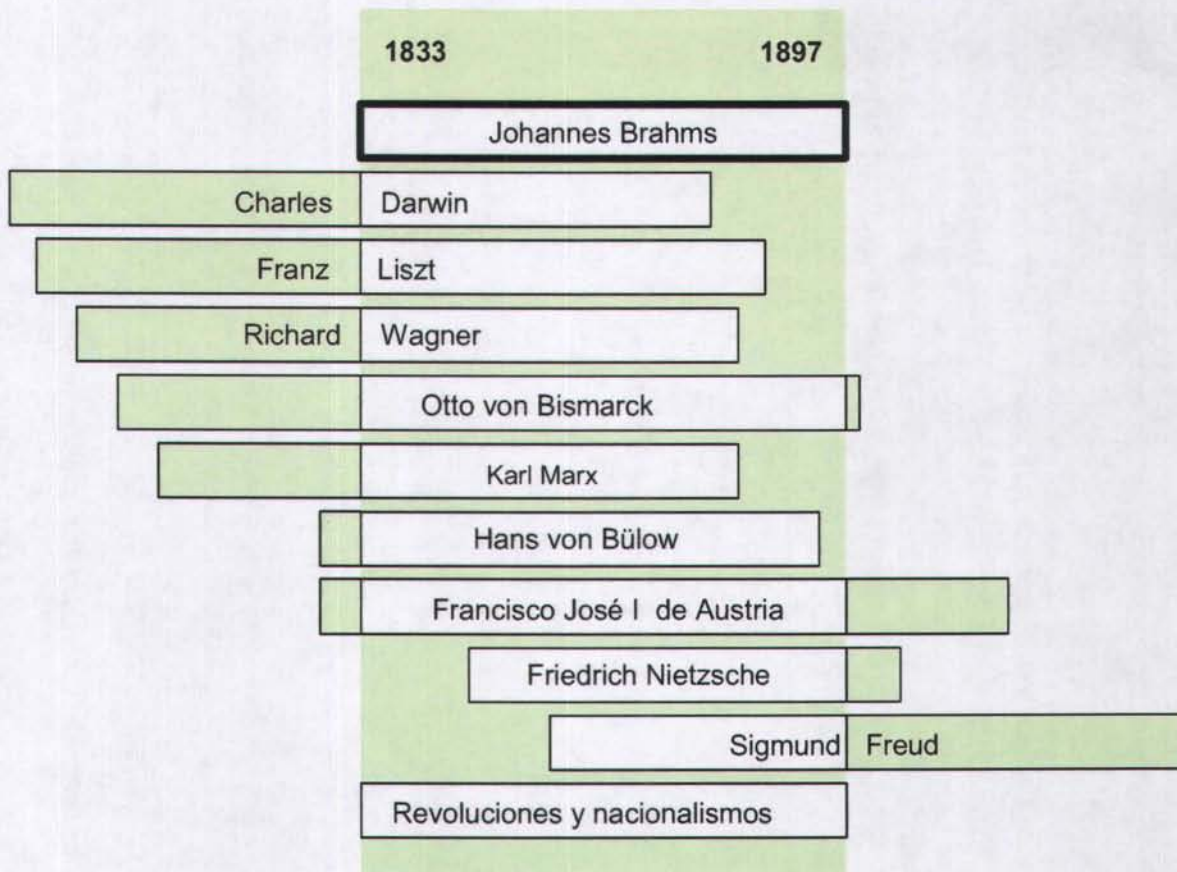
del compás 189 al compás 202

Es asombroso cómo Beethoven deja ver su interioridad con su música. Un hombre hosco y difícil tuvo que conjugar su propia genialidad, su pasado tormentoso y su sordera. Esto me hace entender su dolor físico y moral que se plasma en su arte y en el que a pesar de la fatalidad, asoma un rayo de esperanza.

Sonata para piano y violoncello en mi menor Op. 38 No. 1

Johannes Brahms

Contexto histórico social



Durante los años que vivió Brahms (1833-1897) Europa estuvo en efervescencia debido a las revoluciones que se suscitaron y a los movimientos nacionalistas.

Las tensiones fueron creciendo en la sociedad alemana a partir de la ocupación napoleónica estallando finalmente en 1848 como parte del movimiento revolucionario que afectó a toda Europa.

Entre los intelectuales alemanes se había desarrollado un creciente sentimiento de nacionalismo y pedían la unificación de Alemania.

A este movimiento se opuso la Austria de los Habsburgo temerosa del poder de una Alemania unida.

El comienzo de la Revolución Industrial provocó también el descontento social especialmente entre el proletariado de las fábricas que habían surgido en las ciudades textiles de Silesia y Sajonia y en las poblaciones fabriles del Ruhr.

En marzo de 1849, los intelectuales se reunieron en asamblea en la iglesia de Sn. Pablo en Frankfurt y redactaron una constitución para una Alemania unida y democrática, ofreciéndole la corona al rey de Prusia. Esta constitución jamás llegó a aplicarse y Federico Guillermo IV declaró que él no “recogía la corona del arroyo” y envió a sus tropas para aplastar la asamblea de Frankfurt y a los estudiantes y obreros que la apoyaban.

Sin embargo, el afán de unidad nacional siguió siendo muy fuerte. El ejemplo de la unificación italiana conseguida en la década de 1860, determinó un nuevo brote de nacionalismo y éste fue explotado por el príncipe Otto von Bismarck, quien asumió en 1862 el cargo de primer ministro de Prusia.

Con su política de “sangre y hierro” consiguió la unificación alemana colocando a Prusia al frente del movimiento patriótico asumiendo en 1864 el caudillaje de una guerra contra Dinamarca para convertir a Schleswig-Holstein en territorio alemán.

En 1866 la rivalidad entre Prusia y Austria por la hegemonía en Alemania condujo a la guerra. El ejército prusiano obtuvo una fácil victoria en siete semanas y esta derrota acabó con la prerrogativa austriaca de intervenir en las decisiones sobre el futuro de Alemania.

Al año siguiente Bismarck creó una nueva estructura política, la Confederación Alemana del Norte, que incorporó a muchos estados septentrionales bajo la dirección de Prusia.

Bismarck pensó que una nueva guerra con Francia serviría para unir el norte y el sur de Alemania y en 1870 provocó a Napoleón III haciéndole declarar la guerra. En marzo de 1871 el victorioso rey de Prusia fue coronado Kaiser de una Alemania unida.

La unificación alemana hizo posibles nuevos y rápidos progresos económicos. Entre 1870 y 1880 la producción industrial aumentó en un 43% y en un 64% entre 1880 y 1890. Las grandes empresas industriales como Krupps y Siemens aplicaron nuevos inventos y procesos.

Bismarck continuó siendo canciller del Reich hasta 1890 y después fue removido por el Kaiser Guillermo II.

En Austria en marzo de 1848 también estalló la revolución en Viena. El sistema europeo instaurado por Metternich, aparentemente estable, se comenzó a tambalear debido al auge del nacionalismo, liberalismo y socialismo.

El desafío contra la casa de Habsburgo provino principalmente de los pueblos sometidos al imperio, como eslavos, húngaros y otros. Los húngaros acaudillados por Luis Kossuth acabaron siendo aplastados en 1849 con ayuda de las tropas rusas.

Los revolucionarios obligaron a Fernando I a proclamar una Constitución liberal y enviar a Metternich al exilio.

El príncipe Schwarzenberg, nuevo primer ministro, lanzó al ejército contra los revolucionarios, Fernando I abdicó y su sobrino, Francisco José le sucedió en 1849 y restauró el poder imperial.

Los primeros años de Francisco José conocieron la decadencia del poderío austriaco.

La década de 1850 concluyó con una desastrosa derrota militar en Italia cuando las fuerzas francesas y el reino italiano septentrional derrotaron al imperio austriaco en la provincia de Lombardía, aunque Venecia la conservaron hasta 1866.

El poder del imperio se vio seriamente debilitado y Francisco José no pudo resistir por más tiempo las exigencias de sus súbditos húngaros, quienes exigían la autonomía de sus territorios.

Como consecuencia del "Ausgleich" (Compromiso) de 1867, Austria se convirtió en Austria-Hungría y el poder del gobierno imperial de Viena fue compartido con otro establecido en Budapest.

En la década de 1870 Austria tuvo que hacer frente a una serie de conflictos en los Balcanes por lo que se alió con el floreciente Imperio Alemán. Francisco José mantuvo una incómoda alianza con Rusia, así como con Alemania en la llamada Dreikaiserbund (Liga de los Tres Emperadores), pero a la vuelta del siglo se hizo evidente la incompatibilidad de intereses de Austria y Rusia en los Balcanes.

Entretanto la atmósfera conflictiva entre las numerosas y diferentes nacionalidades existentes dentro del Imperio austrohúngaro se agravaba por momentos.

En la propia Viena, la impopularidad de los judíos, muchos de ellos figuras importantes en la vida comercial y social, era explotada por el alcalde de la ciudad Karl Lüger. Esta propaganda antisemita influyó más tarde en Adolfo Hitler, quien nació en Austria y un tiempo vivió en la ciudad de Viena.

La Revolución Industrial determinó una nueva configuración política, social y económica encabezada por la burguesía. Los derechos individuales ganados durante las luchas del siglo XIX no se aplican a la nueva clase social emergente: el proletariado.

Nuevas tendencias más radicales surgieron como el marxismo o el anarquismo e instigarán los primeros movimientos sindicales, revueltas laborales sobre todo a partir de la década de los sesenta.

En el terreno del desarrollo económico y comercial se consolidan el Imperio Inglés y los Estados Unidos de América, que aplica el liberalismo sin condicionantes históricos anteriores.

El Romanticismo

Existe un desfase cronológico entre el romanticismo filosófico y literario y el romanticismo musical.

En 1796 se publicó la primera obra literaria completamente romántica: "Confesiones del Corazón de un Monje amante del Arte" de Wackenroder, mientras que los primeros Lieder goethianos de Schubert, considerados como la primera expresión cabal de la música romántica, datan del año 1814.

Influyeron sobre la música romántica el sentido de la historia, el culto a la nacionalidad y de las tradiciones populares y el sentimiento de la naturaleza.

Se volvió la mirada hacia las obras del pasado para ser estudiadas y comprendidas. No para hacer de ellas objeto de imitación, sino para la construcción de una "nueva era poética". Se tuvo predilección por los temas medievales.

Se renovó el entusiasmo por la polifonía del siglo XVI y en particular por Palestrina. Se reivindicó la música sacra con Bach como generador de un estilo "puro".

El músico pasó de la dependencia de una corte señorial o de una institución eclesiástica, a la dependencia del público burgués y del mercado editorial. Surgieron las diversas Sociedades Filarmónicas y los Conservatorios de Música como centros especializados al margen de la universidad, de los monasterios y de las catedrales.

Se popularizó la figura del compositor y sobre todo del intérprete virtuoso de un instrumento musical que viajaba de concierto en concierto hasta convertirse en ídolo popular. Un buen ejemplo de esto fueron Paganini y Liszt.

El piano se convirtió en el instrumento favorito de la época. Este instrumento compartió dos características con el movimiento romántico: su expresividad e individualidad. Se fue perfeccionando técnicamente hasta lograr su estado actual y fue el destinatario de una inmensa literatura pianística.

El compositor hizo valer su derecho a elegir el vehículo que más se ajustaba a lo que quería expresar. Respetó las formas clásicas, pero con la suficiente elasticidad como para agrandar la dimensión de los desarrollos y en otros casos rompió con la estructura formal en subordinación a un argumento literario.

Surgieron una gran profusión de formas cortas como los nocturnos, las romanzas, los estudios, las baladas en las que el compositor creó su propia estructura a la medida de sus sentimientos.

La ópera en el Romanticismo reunió música, literatura y representación.

La ópera alemana buscó independizarse de la influencia italiana y su gran representante fue Richard Wagner. Él fue un gran innovador; no se puede ser indiferente ante él y su obra. Los más fervientes partidarios y los más acérrimos detractores (entre ellos Johannes Brahms) persisten en nuestros días a pesar de la distancia.

Wagner manifestaba un acendrado nacionalismo y utilizó argumentos de la mitología alemana en el momento oportuno en que se desarrolló el sentimiento de nación frente a la anterior fragmentación de los pequeños estados en Alemania.

El otro gran polo de la ópera romántica se desarrolló en Italia con Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini y en Francia con Gounod, Offenbach y Bizet.

Análisis

Los contemporáneos de Brahms vieron en él el anti-Liszt y el anti-Wagner porque proponía de nuevo la idea de una música pura utilizando las formas consagradas por la tradición clásica.

Por sus rasgos exteriores Brahms no se parecía en nada a Wagner: mientras uno se consagró al drama musical, el otro cultivó todos los géneros de música instrumental y vocal excepto el teatro; si uno era habilidoso en el culto a sí mismo, inclinado a hacer de su vida una representación espectacular, el otro se refugia en un huracán y áspero aislamiento.

Brahms parece ser que recogió de manos de Schumann la tradición clásico-romántica y le imprimió su sello personal cultivando toda clase de géneros: la breve pieza lírica, para piano, el Lied solístico y coral, la sinfonía, el concierto y sobre todo la música de cámara en muchas y variadas combinaciones instrumentales (tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, sonatas para piano de instrumentos de cuerda y de aliento).

Brahms compuso dos sonatas para piano y violoncello: la Sonata No. 1 en mi menor Op. 38 y la Sonata No. 2 en fa mayor Op. 99.

La sonata No. 1 en mi menor Op. 38 empezó a ser compuesta por Brahms a la edad de 32 años y fue terminada un año después. Está dedicada a un maestro de canto llamado Joseph Gänsler.

Es una sonata que rebosa energía y que explota el aspecto introspectivo y profundo del cello, haciéndole cantar en un registro grave. Brahms utilizó las claves de do en cuarta y de fa para escribir la voz del cello.

El primer movimiento tiene forma sonata, el segundo evoca un minuetto con su compás de 3/4 y el último movimiento es una fuga, aunque pienso yo, cabe también la posibilidad de considerarlo desde el punto de vista formal como una forma sonata con características muy singulares, porque en la reexposición no se presenta un segundo tema.

Sea como fuere, el movimiento parece un homenaje a J. S. Bach y está basado en un tema que pudo haber sido tomado del "Contrapunctus 13" del Arte de la Fuga.

Más adelante hago el análisis del tercer movimiento desde estos dos puntos de vista.

Brahms le dio a estas dos sonatas el nombre de Sonatas para piano y violoncello, una clara indicación de que consideraba el piano en el mismo nivel que el cello y no un mero acompañante.

Presento el análisis de la obra de la siguiente manera:

Allegro non troppo

Exposición

Tema 1

Tonalidad: mi menor

Sección I Período binario regular
 4 + 4
 del compás 1 al compás 8

 Período ternario irregular
 4 + 5 + 3

 del compás 9 al compás 20

Sección II Período ternario irregular
 4 + 4 + (4+1)
 del compás 21 al compás 33

El tema tiene dos secciones: en la primera el cello presenta el tema y en la segunda el tema es presentado por el piano. Hay una inflexión a do mayor en el compás 26, pero se regresa de nuevo a mi menor en el compás 32.

Puente modulante

Período binario regular
4 + 4
del compás 34 al compás 41
Tonalidad: do mayor
Se basa en el *tema 1*

Período binario regular
4 + 4
del compás 42 al compás 49
Tonalidad: fa mayor
Se basa en la extensión del compás
18 al compás 20

Período binario regular
4 + 4
del compás 50 al compás 57
Tonalidad: empieza en mi menor y modula a fa # menor y
a si menor

Está tomado del compás 5 del tema

Tema 2:

Tonalidad: si menor. En vez de usar el relativo mayor (sol mayor) que sería lo usual, se va a la tonalidad de la quinta superior.

Período binario regular

4 + 4

del compás 58 al 65

Período ternario regular

4 + 4 + 4

del compás 66 al compás 76

El tema 2 se relaciona, sin ser igual, con el compás 5 del *tema 1*:



Toma también elementos rítmicos del compás 13, 14 y 15:



y los usa en los compases 60, 61, 62, 64, 65.

El grupeto del compás 3 del cello:



lo usa en el compás 63 y en el compás 69. El compás 70 del piano se asemeja al compás 42 del cello.

Coda

Tonalidad si mayor

Período ternario irregular

(1+4) + 5 + 3

del compás 77 al 90

Desarrollo

El desarrollo se basa en la cabeza del tema 1, sobre el motivo del compás tres y sobre la coda de la exposición.

Período binario regular
4 + 4
del compás 91 al 98
Empieza en sol menor

Período binario regular
4 + 4
del compás 99 al 106
De si bemol mayor en el compás 99 pasa a re bemol en el compás 102

Período binario irregular
6 + 5
del compás 107 al 117
Sigue en re bemol mayor y hace uso de apoyaturas

Período binario regular
4 + 4
del compás 118 al 125
Prepara la resolución pero en vez de resolver a fa mayor, resuelve a fa menor

Período binario regular
4 + 4
del compás 126 al 133

Período binario irregular
4 + 3
del compás 134 al 140
Dominantes sueltas sin resolver

Período binario regular
4 + 4
del compás 141 al 148

Es un período de transición. Los primeros cuatro compases están tomados de la coda de la exposición. Los siguientes cuatro compases son no temáticos, son textura armónica.

Período ternario irregular
4 + 4 + 5
del compás 149 al 161
Llega a mi menor preparando la reexposición

Reexposición

Tonalidad mi menor

Tema 1

Sección I Período binario regular
 4 + 4
 del compás 162 al 169

 Período ternario irregular
 4 + 5 + 3
 del compás 170 al 181

Sección II Período ternario irregular
 4 + 4 + (4+1)
 del compás 182 al 194

Puente no modulante

Transporta el puente una cuarta ascendente y automáticamente cae a tónica en lugar de caer a la dominante para reexponer el tema 2 en mi menor.

Período binario regular
4 + 4
del compás 195 al 202

Período binario regular
4 + 4
del compás 203 al 210

Período binario regular
4 + 4
del compás 211 al 218

Tema 2

Período binario regular en mi menor
4 + 4
del compás 219 al 226

Período ternario regular
4 + 4 + 4
del compás 227 al 238

Coda

Tonalidad mi mayor

Período ternario irregular

$$(1+4) + 4 + 5$$

del compás 239 al 252

En el compás 248 se presenta una extensión de cinco compases para entrar a la gran Coda.

Gran Coda

Tonalidad mi mayor

La coda que cierra el primer movimiento está construida sobre el tema 1.

Período ternario irregular

$$3 + 4 + 2$$

del compás 253 al 262

Período ternario irregular

$$3 + 4 + 2$$

del compás 236 al 270

Período binario irregular

$$4 + [1+(3) + 3]$$

del compás 271 al 281

Allegretto quasi minuetto

Tema a

Tonalidad la menor

Período ternario irregular

$$(1+4) + 5 + 4$$

del compás 1 al 14

Se presentan dos ideas. Una en el cello y otra en el piano.

Período ternario irregular

$$(1+4) + 5 + 4$$

del compás 15 al 28

La idea que en el período anterior presentó el piano, ahora es presentada por el cello y la idea del cello ahora es presentada por el piano.

Período binario irregular

$$(1+4) + 4$$

del compás 29 al 37

Armonía flotante, sucesión de dominantes sin resolver a tónica. Son modulaciones de paso. Temáticamente se trata de una extensión para llegar a do menor.

Tema b

Tonalidad do menor

Período binario regular

4 + 4

del compás 38 al 45

La frase del cello va dos tiempos atrás que el piano

Período ternario regular

4 + 4 + 4

del compás 46 al 57

Presenta constantes cambios de tonalidad que se van complicando hasta llegar a una fuerte ambigüedad desde el compás 52 al 57

Tema a

Tonalidad la menor

Período binario irregular

(2+4) + 5

del compás 58 al 68

Período binario irregular

5 + 3

del compás 69 al 76

Trío

Tema c

Tonalidad fa# menor

Período binario irregular

(2+4) + 5

del compás 78 al 87

Tema c'

Tonalidad la mayor

Período binario irregular en la mayor

(2+4) + 5

del compás 88 al 98

Período binario irregular

(2+4) + 4

del compás 99 al 108

Transcribo a continuación el **contrasujeto 2**:



El esquema de esta fuga a tres voces es el siguiente:

Sujeto
 Contrasujeto 1
 Contrasujeto 2

Exposición

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
Cello					Respuesta																				
Clave de sol del piano														Episodio 1 sobre el sujeto											
Clave de fa del piano																					Episodio 2 sobre el contrasujeto 1 y el contrasujeto 2				
Tonalidad	e				V7				e																

2a Sección

	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	
Cello							Sujeto modificado		Sujeto en movimiento contrario																				
Clave de sol del piano	Sujeto ligeramente modificado															Episodio 1 sobre el sujeto						Stretto entre el cello y la clave de sol del piano							
Clave de fa del piano	Sujeto ligeramente modificado																												Cadencia
Tonalidad	e		F		e														G		D		G						

	53	al										76	al										90
Cello	Episodio 2. Elaborado sobre el contrasujeto 1. Se usa el recurso del movimiento contrario. Hay modulaciones de paso.											Episodio 3. Está elaborado sobre el sujeto. Se basa en repeticiones de salto de octava del sujeto y en tresillos ascendentes.											
Clave de sol del piano																							
Clave de fa del piano	Una cadencia importante cierra el episodio para llegar de nuevo a sol mayor.											Los intervalos de tercera del violoncello del compás 87 al 90 se derivan del contrasujeto 1.											
Tonalidad																							G Modulaciones de paso

	91	al	122
Cello	Gran Stretto		
Clave de sol del piano	Consiste en una serie de strettos encadenados. Del compás 99 al 104 están elaborados sobre el sujeto en movimiento contrario. Del compás 105 al 114 se elabora el contrasujeto 2. Del compás 115 al 122 se utiliza nuevamente el sujeto en movimiento contrario. Esta sección presenta constantes modulaciones. Hacia el compás 122 todo indica que volvemos a mi menor, con un amplio pedal de dominante que aparece desde el compás 119. En el último momento modula a si mayor para presentar un último episodio.		
Clave de fa del piano			
Tonalidad	G Modulaciones de paso		

	123	al	131
Cello			
Clave de sol del piano	El episodio 4, en si mayor, está elaborado sobre el contrasujeto 1. Es una clara reelaboración del episodio 2. Incorpora también motivos del contrasujeto 2 y presenta modulaciones de paso cerrando la segunda sección de la fuga en el compás 131.		
Clave de fa del piano			
Tonalidad	B Modulaciones de paso		

Tercera Sección Reexposición

	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157		
Cello									Episodio 1 sobre el sujeto								Episodio 2 sobre el contrasujeto 1 y el contrasujeto 2				Sujeto ligeramente modificad							
Clave de sol del piano																												
Clave de fa del piano	Sujeto sobre el quinto grado																											
Tonalidad	e																e				F				e			

	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	
Cello	Sujeto modificado					Sujeto en movimiento contrario												
Clave de sol del piano											Episodio 1 sobre el sujeto. Este episodio cierra con un pedal de dominante del compás 171 al compás 174							
Clave de fa del piano																		
Tonalidad	V7																	

CODA

	175	al	178
Cello	Esta coda tiene el carácter de un último episodio de grandes dimensiones. Emplea elementos del sujeto, cntrasujeto 1 y contrasujeto 2 combinados constantemente, haciendo oír en resumen todo lo escuchado anteriormente.		
Clave de sol del piano			
Clave de fa del piano			
Tonalidad	e		

El que esta fuga tenga un reexposición casi literal, me hizo pensar que también puede hacerse el análisis desde el punto de vista de la forma sonata.

El análisis sería el siguiente:

Exposición

Tema 1

del compás 1 al 24

Comprende la presentación del sujeto, la respuesta, el contrasujeto 1 y el contrasujeto 2.

Puente modulante

Abarca las presentaciones del sujeto modificado del compás 25 a 38, el episodio 1 del compás 39 al 43 y el stretto del compás 44 al 52.

Tema 2

Está formado por el episodio 2 del compás 53 al 75 y está en la tonalidad de sol mayor.

Gran Desarrollo

Abarca el episodio 3 del compás 76 al 90, el gran stretto del compás 91 al 122 y el episodio 4 del compás 123 al 131. Utiliza el sujeto, el contrasujeto 1 y el contrasujeto 2. Hace uso de constantes modulaciones.

No hay coda.

Reexposición

Tema 1

del compás 132 al 151.

Puente no modulante

del c 152 al 174

Hay una nota pedal del compás 171 al 174 en la dominante de mi menor.

Tema 2

No lo presenta

Gran Coda

Del compás 175 al 198. Se basa en los diversos motivos del tema 1, es decir, en el sujeto, el contrasujeto 1 y el contrasujeto 2.

Reflexión personal

La música de Brahms siempre ha sido muy cercana a mí. Me gustan muchos sus dos conciertos para piano y orquesta y las piezas cortas para piano del Op. 116, 117, 118 y 119.

Es curioso pensar que las piezas cortas las compuso para Clara Schumann cuando ya era anciana y no tenía las mismas aptitudes de antaño. Así, no requieren de mucho virtuosismo y están impregnadas de una ternura conmovedora.

En la obra de Brahms encontramos ritmos extraños, ritmos con “cojera”, tresillos en una mano con dos octavos en la otra; o tresillos combinados con cuatro octavos.

En esta sonata sucede lo mismo, pero hay que agregar la dificultad de que una de las partes la toca el cello.

Esta rítmica y la profusión de recursos contrapuntísticos, como las imitaciones, (recordemos el gusto de Brahms por la música del pasado) hacen que si el pianista o el cellista se pierden, sea difícil que se reencuentren.

Me gustan los acordes llenos, la sonoridad densa. Esto me hace pensar que Schumann, en su revista *Neue Bahnen*, aludió al carácter sinfónico de la música instrumental de Brahms.

Después de lo que leí sobre Johannes Brahms y tocando su música, confirmé que era una persona sumamente perfeccionista; lo era al grado que destruía toda la música que él consideraba no valía la pena.

Era una persona muy solitaria. Yo diría que, como su música, su personalidad era de una gran profundidad y podía llegar a ser sombría.

A este respecto me encontré una cita que viene al caso sobre el gusto de Brahms por la música sombría y hace referencia a un concierto programado y dirigido por el propio músico:

“La predilección de Brahms por las obras sombrías o fúnebres la ha observado ya el público de Viena, e incluso ha dado lugar a varias bromas: -Cuando Brahms desborda de buen humor-, dicen, -entonces se debe cantar: “La tumba es mi alegría”-. Él mismo se da cuenta de que la severidad de sus programas no es del gusto de todos. Incluso su fiel amigo, el crítico Eduard Hanslick, reconocerá más tarde, después de una cantata fúnebre de Bach y el *Réquiem* de Cherubini, que se han podido escuchar en una misma velada del Singverein en 1873: -En Viena no falta gente que aprecie y busque lo bello en música, y que no teme lo serio. Sin embargo, tanto aquí como en otras partes, existen dudas a la hora de asistir a un

concierto únicamente para que le entierren a uno primero por el rito protestante y a continuación por el católico-“.⁵

A mí en lo personal, el primer movimiento de la Sonata Op. 38 No. 1 sí me parece en algunos pasajes un poco oscuro. Quizás se deba al uso del registro grave del cello y el piano y a la tonalidad de mi menor.

La intensidad en este movimiento irá en aumento progresivamente, por lo que es necesario administrar los recursos agógicos y dinámicos.

El segundo movimiento contrasta con el primero por su ritmo ternario, por ser más luminoso y porque el trío es muy cantable.

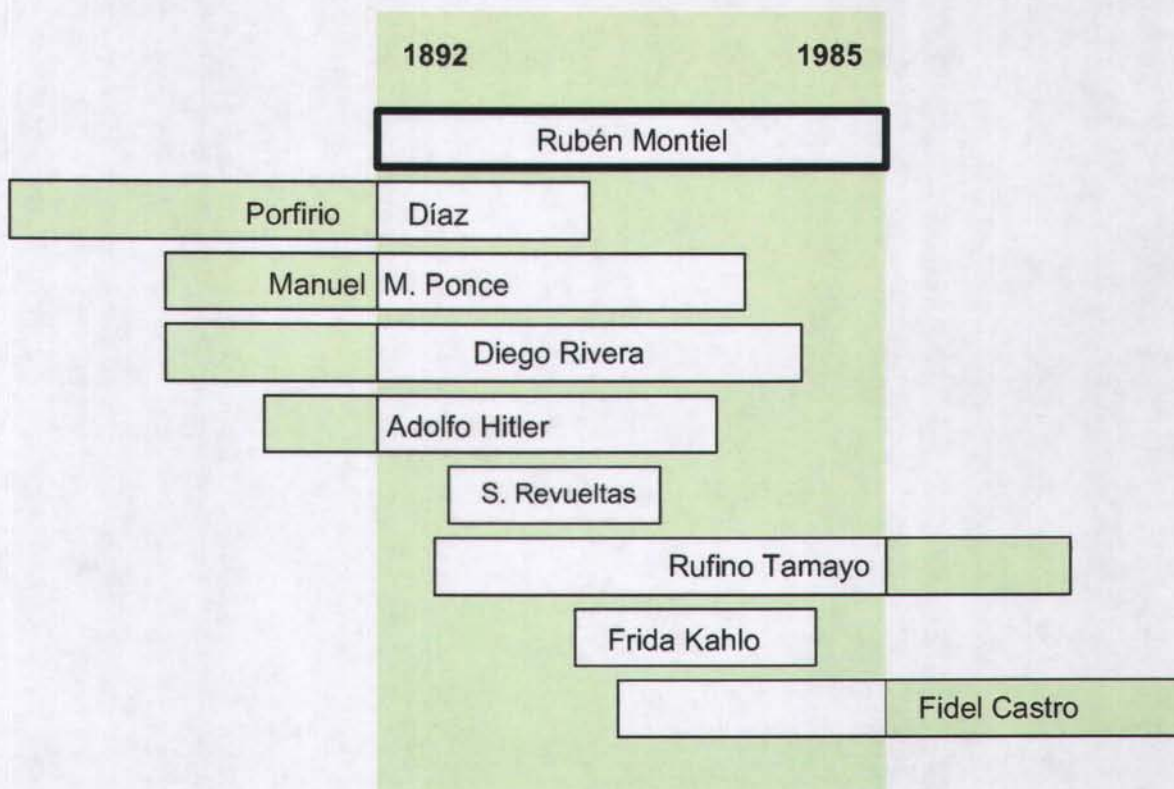
El último movimiento, la fuga a tres voces, tiene un tratamiento muy particular porque es un pensamiento polifónico dentro de una textura armónica.

⁵ De la Grange, Henry- Louis. VIENA, UNA HISTORIA MUSICAL. Edit. Paidós, España, 2002, pág. 231.

Canción de cuna para violoncello y piano
Allegro giocoso para violoncello y piano

Rubén Montiel

Contexto histórico social de México



A la muerte de Juárez en 1872, ascendió por ley a la presidencia Sebastián Lerdo de Tejada, pero cuando trató de reelegirse estalló una violenta rebelión encabezada por Porfirio Díaz, caudillo de la guerra contra los franceses que habría de perpetuarse en el poder por más de treinta años.

La dictadura de Díaz mantuvo la paz y fomentó el progreso material; favoreció la entrada de capital extranjero al grado que para 1910 la economía mexicana estaba dominada por las inversiones de Estados Unidos y Gran Bretaña en ferrocarriles, minas y servicios públicos.

La tierra fue absorbida por las grandes haciendas y a pesar del rápido crecimiento económico muchos mexicanos habían empezado a oponerse a un gobierno que violaba reiteradamente el principio de no reelección. Los campesinos, cada vez

más oprimidos por los terratenientes, llegaban a estar vendidos a éstos por deudas de carácter hereditario.

Las huelgas de los mineros y trabajadores textiles y del ferrocarril fueron brutalmente reprimidas.

Los más representantes de la oposición que se habían atrevido a protestar por los innumerables atropellos contra los obreros y campesinos se hallaban desde hacía tiempo exiliados en los Estados Unidos y en Cuba o encarcelados.

Entre ellos tenía gran prestigio Ricardo Flores Magón, autor de un plan revolucionario y fundador del Partido Liberal Mexicano.

La fracción liberal había ido tomando fuerza en cada una de las reelecciones de Díaz y comprendió que solamente por medio de la violencia podría acabarse con la dictadura.

Francisco I. Madero, miembro de una familia de hacendados liberales y partidario de la democracia, figuraba como candidato presidencial del partido antirreleccionista. Se vio obligado a huir a los Estados Unidos en donde en octubre de 1910 lanzó el Plan de San Luis incitando a la rebelión. El 20 de noviembre estallaron levantamientos en diversos lugares del país.

Cuando el movimiento revolucionario estaba a punto de triunfar, Madero, para evitar mayor derramamiento de sangre, aceptó entrar en negociaciones con el gobierno de Díaz y se firmaron los tratados de Ciudad Juárez, según los cuales, después de un breve gobierno interino, se convocarían elecciones. Díaz, de acuerdo con dichos tratados dejó el poder en manos de Francisco León de la Barra y partió rumbo a Francia en mayo de 1911.

Procedente del norte, Madero entró en la capital y tras convocar elecciones ocupó la presidencia en noviembre y creyendo que el problema de México era ante todo de índole política, subestimó los problemas sociales. En cambio Emiliano Zapata, auténtico caudillo campesino, veía que era imprescindible una reforma agraria inmediata y sintetizaba en su grito de "Tierra y libertad" las necesidades de la población rural.

Francisco Villa con extraordinarias dotes de estrategia era en el norte el caudillo con mayor arrastre popular.

Madero durante su breve gobierno, se debatió constantemente ante las exigencias de estos revolucionarios extremistas y las de los porfiristas aún incrustados en el poder.

Victoriano Huerta, general del ejército de Díaz, tras derrocar a Madero en un sangriento golpe de estado, ordenó su ejecución en febrero de 1913, iniciándose con ello una nueva y más cruenta fase de la guerra.

Venustiano Carranza formuló el Plan de Guadalupe en 1913 en el que desconocía a Huerta y avanzó hasta la capital que ocupó durante varios meses. Para tratar de unificar a los diversos sectores políticos se reunió en la Convención de Aguascalientes, de la que surgió el gobierno provisional de Eulalio Gutiérrez.

Entraron en la ciudad de México Villa y Zapata, retirándose Carranza a Veracruz desde donde empezó a dictar leyes de alto contenido social que le ganaron la opinión pública, tras lo cual promulgó la Constitución de 1917 que actualmente rige al país.

Zapata fue asesinado el 10 de abril de 1919 en Chinameca por el coronel Jesús Guajardo.

Villa por su parte siguió realizando actividades guerrilleras.

Carranza fue asesinado en una emboscada el 21 de mayo de 1920 y el Congreso de la Unión declaró presidente provisional a De la Huerta.

Se convocaron elecciones y Obregón tomó posesión el 1 de diciembre de 1920. Impulsó el reparto de tierras y reorganizó el sistema educativo.

El siguiente presidente fue Plutarco Elías Calles (1924-1928). En 1925 creó el Banco de México. Entre 1927 y 1930 la aplicación de leyes anticlericales levantó una sangrienta rebelión en el occidente del país principalmente que se conoció como la guerra de los cristeros.

A pesar de que los principios revolucionarios se oponían a la reelección, Obregón se reeligió en enero de 1928, pero fue asesinado poco antes de la toma de posesión, lo que llevó al poder a Emilio Portes Gil.

Calles consiguió reunir a los distintos grupos revolucionarios creando en 1929 el Partido Nacional Revolucionario, llamado desde 1938 Partido de la Revolución Mexicana y desde 1946 Partido Revolucionario Institucional.

Con la presidencia de Portes Gil comenzó el período conocido como "Maximato" porque detrás del poder se hallaba el "Jefe Máximo" de la Revolución, es decir, Plutarco Elías Calles.

En 1930 accedió al poder Pascual Ortiz Rubio, sustituido tres años más tarde debido a sus disputas con Calles por Abelardo Rodríguez.

En 1935 Calles fue alejado de la vida pública por el presidente Lázaro Cárdenas, a quien él mismo había hecho elegir.

La transformación del sistema agrario, fue uno de los ejes de la política cardenista, no sólo incluía el reparto de tierras, sino créditos y ayuda técnica a los ejidatarios.

Cárdenas acentuó el carácter reformista de su gobierno con la nacionalización de los ferrocarriles y de la industria petrolera, favoreció el poder de los sindicatos obreros, apoyó al gobierno de la República durante la guerra civil española (1936 a 1939) y abrió las puertas del país a miles de refugiados que huían de la represión franquista.

Tras la Revolución, su mandato fue el primero en extenderse a un sexenio.

Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se apoyó más a los productores privados que a los ejidatarios, con lo que se pretendía cumplir con los requerimientos de la economía de guerra estadounidense.

Debido al hundimiento de dos buques petroleros mexicanos por submarinos alemanes, en mayo de 1942, México rompió su posición neutral en la Segunda Guerra Mundial.

En el año 1943 el noventa por ciento del comercio nacional se realizaba con Estados Unidos y México recibió créditos especialmente para el desarrollo de áreas claves como los medios de comunicación y la refinación de hidrocarburos.

Se concretó también un tratado que beneficiaba a los braceros que se trasladaban a Estados Unidos a cubrir los puestos vacantes por la guerra.

Los productos importados se fueron sustituyendo por los fabricados en México y durante el sexenio camachista comenzó la industrialización del país.

Miguel Alemán Valdés (1946-1952) reunió capitales externos para poder fortalecer la industrialización que había comenzado durante el gobierno anterior.

En el plano ideológico, una vez iniciada la "Guerra Fría", al ser muy clara la posición anticomunista de Estados Unidos, cambió radicalmente la posición de los grupos de izquierda mexicana, que hasta ese momento habían podido manifestar sus ideas, aún dentro del PRI.

Ruiz Cortines (1952-1958) trató de implementar mejoras sociales y su política se inclinó por la austeridad.

Una de sus primeras medidas fue una reforma a la Constitución para que las mujeres pudiesen votar.

Adolfo López Mateos (1958-1964) repartió tierras y organizó ejidos ganaderos en varios estados del país.

En el fondo se buscaba mayor control sobre las organizaciones de masas con miras a la estabilidad política.

Estados Unidos presionó a México para que rompiera relaciones con Cuba.

México se rehusó defendiendo el principio de "no intervención" y durante varios años fue el único país latinoamericano que mantuvo relaciones con el gobierno de Fidel Castro.

Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) enfrentó el conflicto estudiantil de 1968. Con él la represión oficial llegó a límites nunca antes imaginados.

Durante los meses de agosto y septiembre de 1968 la situación se fue agravando debido a las manifestaciones estudiantiles, mientras el mundo fijaba su atención en México, porque se acercaban los Juegos Olímpicos.

El 2 de octubre se dieron cita cinco mil personas en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Cuando el acto estaba a punto de concluir, la plaza fue rodeada por el ejército. Comenzaron los disparos y aquello terminó en una gran matanza de estudiantes.

Luis Echeverría Álvarez tomó posesión el 1 de diciembre de 1970. Su gobierno manejó la idea de "apertura democrática", con lo que buscaba incorporar sectores que hasta ese momento se habían mantenido al margen. Esto incluyó una nueva relación con los partidos de izquierda y un intento de renovación ideológica del PRI.

Las clases medias urbanas y la iniciativa privada fueron los enemigos ideológicos de Echeverría. Esto se reflejó en la fuga de capitales, la formación de Consejo Coordinador Empresarial y el fortalecimiento del PAN.

El gasto público aumentó, lo que se tradujo en una creciente inflación, un fuerte incremento en la deuda externa y la devaluación del peso.

Durante el sexenio de López Portillo (1976-1982) la baja en los precios del petróleo fue nefasta para la economía, pues el equilibrio de las finanzas públicas y la balanza de pagos dependían de la entrada de divisas por ese concepto.

La expectativa de una devaluación aceleró la fuga de capitales y favoreció la especulación. La inflación llegó a ser casi del cien por ciento y el peso se devaluó en 1982.

En su último informe de gobierno, López Portillo anunció dos medidas radicales: el control de tipo de cambio y la nacionalización de la banca.

Miguel de la Madrid (1982-1988) redujo el gasto público en un intento por disminuir la inflación, pero el elevado precio de la deuda externa y una abrupta caída del precio del petróleo se lo impidieron.

Durante su gobierno sucedieron dos tragedias de grandes consecuencias: las explosiones en la planta gasera de San Juan Ixhuatepec, Estado de México en 1984 y el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

Panorama musical en México en el siglo XX

Durante los primeros años del siglo veinte el ámbito musical carecía de vigor y empuje debido a la inmovilidad social y política, resultado de la prolongada dictadura de Porfirio Díaz.

Cuando estalla la Revolución en 1910, el país vive una situación sumamente inestable y esto trae como consecuencia el detrimento de la música culta y un auge del "corrido", canciones narrativas compuestas para alentar a la tropa o recordar las hazañas de algún revolucionario.

La Adelita, Jesusita en Chihuahua y La Rielera son ejemplos de la canción revolucionaria. Su valor como testimonio y forma de expresión histórica es innegable.

Por su parte, quienes querían disfrutar de la música culta hallaban refugio en la música de cámara que no necesitaba un gran número de músicos ni de un espacio público para ser interpretada.

Tal fue el caso de los conciertos que domingo a domingo ofrecía Luis Ogazón en su casa de San Angel.

A pesar de la inestabilidad social, en el interior de la República prosperaron las academias musicales como en Monterrey, Aguascalientes, Pachuca, Saltillo, Guanajuato y Querétaro.

Ya en el siglo XIX mexicano había manifestaciones nacionalistas pictóricas y musicales, como los óleos de autores académicos con temas indígenas o los jarabes de Antonio Gómez.

Después de la Revolución de 1910 surgió la idea de buscar un nuevo lenguaje que se identificara con los valores nacionales y fuera accesible para un público más amplio.

El movimiento nacionalista tardó varios años en gestarse. En 1926 se publicó la convocatoria para el Congreso Nacional de Música que tuvo lugar en la Escuela Nacional de Minería.

La comisión organizadora mencionaba la falta de una actitud nacionalista en los compositores, el desprecio al folclore, la falta de organización en la investigación y la pobre educación musical que se impartía.

Durante el congreso Mauricio Muñoz, José Rolón, Carlos Samaniego y Julio Escobedo propusieron la organización de un concurso que se llevó a cabo en 1927.

En la categoría de composición el primer lugar fue para José Rolón con el poema sinfónico El festín de los enanos; el segundo lugar se declaró desierto y el tercer lugar fue para Candelario Huízar con la obra Imágenes.

Aunque el Conservatorio había sido nacionalizado durante el siglo XIX bajo el gobierno de Porfirio Díaz, fue hasta el siglo XX cuando el Estado se convirtió en rector de la vida musical del país.

En 1913, Victoriano Huerta nombró a Julián Carrillo director del Conservatorio.

Dos años después, el gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza creó la Dirección General de Bellas Artes.

Entre las dependencias que se hallaban agrupadas en ella estaban el Conservatorio y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Jesús Acuña, Manuel M. Ponce y Julián Carrillo se hicieron cargo de la orquesta. La idea principal de este último fue la de dar a conocer las obras de autores europeos contemporáneos.

Por iniciativa del Estado, en 1928 se creó la Orquesta Sinfónica Mexicana, que un año después se convirtió en la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Esta orquesta fue el antecedente directo de la Orquesta Sinfónica Nacional.

En 1946 por decreto presidencial de Miguel Alemán, se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, teniendo a Chávez como su primer director.

En la segunda década del siglo XX el Conservatorio dependía de la Universidad Nacional. En 1929, cuando la Universidad adquirió su autonomía, el Conservatorio se desincorporó y quedó a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

Los maestros que se oponían a la separación de la Universidad renunciaron en 1929 y lograron que ese mismo año se fundara la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

En 1935 José Rocabruna y José F. Vázquez crearon la Orquesta Sinfónica de la Universidad y Juan D. Tercero creó la Sociedad Coral Universitaria, posteriormente llamado Coro de la UNAM ya desaparecido.

Más tarde la orquesta quedó bajo la tutela de la dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y a partir de 1973 tomó el nombre de Orquesta Filarmónica de la UNAM.

En estas primeras décadas del siglo la actividad operística declinó, exceptuando algunos acontecimientos aislados, como los conciertos celebrados en el Toreo de la Condesa, en los que cantó Enrique Caruso.

La representación de óperas tuvo un repunte en las décadas de 1950 y 1960 cuando artistas de la talla de María Callas cantaron en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

El nacionalismo musical

En la etapa posterior a la Revolución, el nacionalismo fue la única corriente musical organizada en forma. Ésta reivindicó los valores propios del territorio nacional con sorprendente vigor.

Uno de los mayores logros de esta etapa fue la creación de una casa editorial especializada en la obra de autores mexicanos llamada Ediciones Mexicanas de Música. Sus fundadores fueron Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay, Blas Galindo José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar, Luis Sandi y Rodolfo Halffter.

El nacionalismo recibió todo el apoyo del Estado, como herramienta política para fortalecer la conciencia patriótica.

La etapa nacionalista puede dividirse en dos grupos. El primero se inspiró en nuestras raíces indígenas, en la evocación del pasado colonial, en el mestizaje de los sones, en la tradición de la canción popular.

El vehículo formal para plasmar estas ideas eran los esquemas europeos del siglo XIX. El músico más importante de este primer grupo es Manuel M. Ponce.

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas en 1882. Estudió una corta temporada en el Conservatorio y en 1925 se marchó a París donde siguió cursos con Paul Dukas. A su regreso impartió clases de piano. El nacionalismo de Ponce introdujo la canción popular mexicana a los salones porfirianos. Fue amigo del pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde. Una de sus canciones más famosas de esa etapa es la canción Estrellita. Ponce hizo arreglos o adaptaciones a más de setenta canciones populares.

A pesar de no haberse interesado por las corrientes dodecafónicas, ya en boga en Europa, su lenguaje recibió el impacto de éstas. Con el tiempo su estilo se volvió armónicamente más atrevido, compuso algunas obras politonales y recibió la influencia del impresionismo.

Transcribo a continuación un texto de Ponce que tiene que ver con su visión nacionalista:

“Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística revistiéndola con el ropaje de la polifonía y

conservando amorosamente las melodías populares que son la expresión del alma nacional.”⁶

Algunas de sus obras fueron Chapultepec, Instantáneas mexicanas y Ferial. Compuso conciertos para piano y guitarra, piezas para piano solo, música sinfónica y música de cámara.

Su amistad con el guitarrista Andrés Segovia le hizo componer muchas piezas para guitarra y es un compositor obligado para todos aquellos que tocan este instrumento.

Otro músico nacionalista es José Rolón, quien nació en Zapotlán el Grande en Jalisco. En 1896 se trasladó a la ciudad de Guadalajara en donde estudió piano y armonía con Francisco González. En 1900 viajó a la ciudad de México para acudir a un concierto del pianista polaco Ignasz Paderewski. En 1903 se instaló en París y asistió al Conservatorio para perfeccionar sus técnicas y aprender composición. A causa de problemas familiares regresó a México y se estableció en Guadalajara, donde comenzó a desarrollar plenamente su producción.

Más tarde regresó a París donde tuvo como maestros a Paul Dukas y Nadia Boulanger. Allí escribió entre otras obras Cuauhtémoc, poema sinfónico en el que emplea un fragmento del poema La suave patria de López Velarde.

A su regreso a México formó parte del equipo de trabajo de Carlos Chávez, aunque estéticamente estuvo más cerca de Ponce. Sus obras de mayor realce fueron la Obertura de concierto, la Sinfonía en mi menor, las Danzas indígenas jaliscienses y la suite sinfónica Zapotlán.

Otro representante del nacionalismo es José F. Vázquez, quien nació en Guadalajara en 1895. A los trece años se inscribió en el Conservatorio de la Ciudad de México y al cumplir catorce años presentó su primera obra: Sueño de amor.

Dirigió varias orquestas mexicanas y extranjeras dando a conocer las obras de autores mexicanos como Atzimba de Ricardo Castro, Dos Amores de Rafael J. Tello y Tabaré de Helidoro Oseguera.

Sus composiciones tienen el sello del posromanticismo alemán.

El oaxaqueño Juan León Mariscal fue discípulo de Julián Carrillo. En 1993 ganó un concurso convocado por el gobierno de la Ciudad de México con su Allegro Sinfónico. A raíz de ello obtuvo una beca para estudiar en Alemania, país en el que ganó un premio de composición de preludios y fugas. Entre su catálogo de obras se encuentran diez sinfonías.

⁶Díaz Cervantes Emilio y de Díaz Dolly R. , PONCE GENIO DE MÉXICO VIDA Y ÉPOCA. (1882 – 1948). Federación Editorial Mexicana, México, 2003, Pág. 5

Arnulfo Miramontes fue originario de Jalisco. Estudió piano, composición y dirección orquestal en Berlín. Entre sus obras se cuentan la ópera Anáhuac y el Poema Sinfónico de la Revolución.

El nacionalismo de Miguel Bernal Jiménez está revestido de matices especiales. Nació en Morelia, Michoacán en 1910 y concluyó sus estudios en el Instituto de Música Sacra de Roma. Ello dio a su música un tono tranquilo y mesurado, muy distinto al de sus contemporáneos. Fue autor de la ópera Tata Vasco, en la que empleó algunas melodías folclóricas. Se le considera nacionalista por haber evocado en su música la espiritualidad y la atmósfera del México colonial. Entre sus obras una de las más interpretadas es el Cuarteto Virreinal, en el que incluyó rondas infantiles. Fue autor de un concertino, en el que se combinan un órgano solista con orquesta sinfónica y su obra Carteles la compuso para piano.

El segundo grupo de autores nacionalistas buscó la renovación de las formas recuperando los valores de la música indígena y el pasado prehispánico. Al mismo tiempo se acercaron a los lenguajes utilizados por la vanguardia europea.

En este segundo grupo destaca Carlos Chávez, quien fue uno de los personajes más influyentes en la vida cultural del país.

Fue alumno de Manuel M. Ponce y sus primeras obras denotan una clara influencia de la música europea de finales del siglo XIX. Pronto adoptó una postura independiente que lo llevó a consolidar su propia estética nacionalista. En él es perceptible la influencia de ciertos compositores del siglo XX como Igor Stravinsky, Aaron Copland, Serguéi Prokofiev, Arthur Honegger y Paul Hindemith. Como director de Bellas Artes, Chávez dio a conocer estos compositores al público mexicano.

A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Chávez estaba más preocupado por la estructura formal que por los motivos melódicos. La Sinfonía India es uno de los mejores ejemplos.

Candelario Huízar combatió durante la Revolución en las filas de Pánfilo Natera, luego dejó las armas y formó parte de la banda de música de su división. En el Conservatorio entró en contacto con Carlos Chávez y se identificó con las grandes formas. Fue autor de poemas sinfónicos y cuatro sinfonías. La segunda de ellas, Ochpanitzli es una interpretación del universo prehispánico y su riqueza cultural.

Silvestre Revueltas pertenece también al movimiento nacionalista y es uno de los mejores compositores que ha dado México. Su música es dionisiaca y aprovecha las posibilidades de los instrumentos; a las cuerdas les da papeles percutidos y los metales recuerdan a las bandas pueblerinas.

Sus obras abarcan dotaciones pequeñas como en Ocho por radio, hasta una gran orquesta como en Janitzio y Sensemayá. Elaboró música para el cine como Redes y La noche de los Mayas.

Daniel Ayala, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Blas Galindo formaron el llamado "Grupo de los Cuatro". Todos ellos fueron alumnos de Carlos Chávez.

Considero que la obra más conocida de estos compositores es el Huapango de José Pablo Moncayo en la que trata temas folclóricos con una orquestación magnífica.

Entre los compositores nacionalistas que dieron lugar a nuevos movimientos destacó Carlos Jiménez Mabarak.

Por su parte Rodolfo Halffter, refugiado español, no se interesó por el movimiento nacionalista mexicano, pero realizó una gran labor como maestro de las nuevas generaciones.

En la década de los años cuarenta, la última etapa del nacionalismo encontró en la danza un medio de desarrollo. Se montaron coreografías con música nacionalista como Sensemayá de Revueltas, o Tierra de Temporal de José Pablo Moncayo. Los compositores también escribieron música original para ballet.

Las generaciones posteriores buscaron nuevos cauces para expresarse. Para ello fue de gran utilidad el taller de composición del maestro Carlos Chávez que a partir de 1961 estuvo a su cargo. Él ya no abordaba la música desde el enfoque nacionalista, sino que buscaba un acercamiento a la música contemporánea.

Entre los alumnos de este taller estaban Mario Lavista, Humberto Hernández Medrano, Eduardo Mata, Francisco Núñez, Héctor Quintanar y Julio Estrada. Muchos de ellos acudían a las clases de composición y análisis de Rodolfo Halffter para completar su preparación.

Además de Mario Lavista y Julio Estrada, Manuel Enríquez y Federico Ibarra han sido determinantes en la música contemporánea de fines del siglo XX.

Cada compositor tenía su propio lenguaje. Algunos trataron de romper con la tonalidad utilizando el dodecafonismo o el serialismo. Otros trabajaron con la llamada música "abierta" o "aleatoria". En ésta el intérprete tiene una participación directa en la creación de la obra. El compositor se limitaba a dar lineamientos y el intérprete conforma la versión final.

Otra corriente muy difundida fue la música electroacústica. En 1970 se inauguró el primer laboratorio de música electrónica en el Conservatorio Nacional de Música bajo el mando de Héctor Quintanar.

Los compositores mexicanos contemporáneos también se interesaron por la ópera. Algunas obras sobresalientes son La Güera de Jiménez Mabarak, La hija de Rapaccini de Daniel Catán y Aura de Mario Lavista.

Biografía de Rubén Montiel

Rubén Montiel nació el 7 de octubre de 1892 en Xalapa, en el seno de una familia de músicos.

Su padre lo inició en sus primeros estudios musicales, estudiando simultáneamente el piano y el cello.

Ingresó en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue alumno de los maestros Manuel M. Ponce, Julián Carrillo y Luis G. Saloma.

Terminó sus estudios a los diecisiete años, fue nombrado profesor de violoncello y formó parte de un trío con Manuel M. Ponce y Pedro Valdéz Fraga.

A los veinte años ganó una beca para estudiar en París. Al estallar la Primera Guerra Mundial se refugió en España y Portugal tocando en orquestas e impartiendo clases.

Al término de la guerra regresó a París y se presentó en el Paraninfo de la Sorbona y otras salas de concierto con gran éxito.

Después de once años de ausencia, regresó a México en 1924 y fue recibido con gran alegría en su ciudad natal durante sus recitales.

En la década de los treinta, de gira por Europa, comenzó la Segunda Guerra Mundial y ya no pudo salir de Francia.

Buscando refugio, en la aparente Francia libre, cerca de España, el profesor Gabriel Lucio le ofreció un puesto como auxiliar en la Embajada de México en Vichy.

Fue en esta época que conoció a Pablo Casals, de quien recibió clases.

En el año 1943 los nazis tomaron como rehenes al personal de la Embajada de México, entre otras representaciones diplomáticas, trasladándolo a Alemania.

Durante este tiempo de reclusión, Montiel se dedicó a componer y a estudiar el cello.

En 1944 logró salir de Europa, regresando a Xalapa y fue nombrado director de la Escuela Superior de Música y Danza, organizada por su hermano el cellista Francisco Montiel.

Poco después el servicio diplomático mexicano requirió de nuevo sus servicios y se desempeñó como cónsul y concertista en Barcelona, Madrid, París, Amberes y Bruselas en Europa; y en Lima, Bogotá, Tegucigalpa y Buenos Aires en América.

Fue jurado del concurso internacional "Pablo Casals" y recibió numerosos reconocimientos en México y en el mundo entre los que destacan el nombramiento en Xalapa de "Hijo Predilecto de la Ciudad", la "Medalla Bermeja" otorgada por la Asociación Cultural "Arts, Sciences, Letters" de París, la condecoración "Chevalier de la Courone" que le otorgó el gobierno de Bélgica, entre otros.

En 1964 se retiró definitivamente del servicio diplomático y radicó en Xalapa y en la Ciudad de México, dedicándose a la composición y a dar recitales.

Muere en la Ciudad de México el cinco de abril de 1985.

Su obra incluye composiciones para piano solo, cello y piano, coro y orquesta, coro y piano, canciones con letra y música para voz y piano, canciones con arreglo para coro y orquesta, canciones con letra de diferentes poetas, transcripciones para cello y piano de diversos autores y un concertino para cello y orquesta.

Análisis

Quise incluir obras de Rubén Montiel porque en colaboración con el maestro Ignacio Mariscal y Casilda Rivera estuvimos buscando música mexicana inédita para cello y piano.

Varias de las piezas que se encontraron fueron estrenadas en el Primer Festival de Música Mexicana para Violoncello organizado por el maestro Mariscal en el mes de febrero de 1999 en la Escuela Nacional de Música e inclusive el maestro ha grabado algunas de ellas.

De estas piezas seleccioné dos: la Canción de Cuna y el Allegro Giocoso.

La **Canción de Cuna** es una pieza con forma ternaria:

Introducción-Sección A Animato-Sección B Introducción-Sección A

La sección A contrasta con la sección B.

El **Allegro Giocoso** es una forma binaria:

ABC A'B'C pequeña cadencia

Este Allegro Giocoso se parece a los sones del Occidente de México: Jalisco, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, en el uso del ritmo sesquiáltero. Este ritmo alterna compás de 6/8 con compás de 3/4. Es por ello que esta pieza tiene sabor mexicano.

Los períodos en que se organizan los temas de la pieza son impares, aunque los temas sean binarios, debido a las costuras que unen un tema con otro.

Canción de cuna.

Andantino

Introducción

Frase suelta de seis compases
del compás 1 al 6

Sección A

Período binario regular
4 + 4
del compás 7 al 14

Período binario irregular

4 + (4+2)
del compás 15 al 24

Animato

Sección B

Período binario regular

4 + 4

del compás 25 al 32

Período binario regular

4 + 4

del compás 33 al 40

Período binario regular

4 + 4

del compás 41 al 48

Período binario regular

4 + 4

del compás 49 al 56

Introducción

Frase suelta de seis compases

del compás 57 al 62

Sección A

Período binario regular

4 + 4

del compás 63 al 70

Período ternario

4 + 4 + 4

del compás 71 al 82

Allegro Giocoso

Tema A Re mayor

Período binario regular

4 + 4

del compás 1 al 8

Período binario irregular

4 + 6

del compás 9 al 18

Tema B

Período binario regular
6 + 6
del compás 19 al 30

Período ternario irregular
6 + 5 + 5
del compás 31 al 44

Tema C

Período binario irregular
(1 + 4) + 4
del compás 45 al 53

Período binario irregular
4 + (4 + 2)
del compás 54 al 63

Tema A ornamentado

Período binario irregular
(1 + 4) + 4
del compás 64 al 73

Período binario irregular
4 + (4 + 1) (del compás 65 al 81)

Tema B ornamentado

Período binario regular
6 + 6
del compás 82 al 93

Período ternario irregular
6 + 4 + 4
del compás 94 al 107

Tema C ornamentado

Período binario irregular
(1 + 4) + 4
del compás 108 al 116

Período ternario irregular
4 + 4 + 3 pequeña cadencia
del compás 117 al 127

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Reflexión personal.

Escogí la Canción de Cuna porque me pareció apropiado tocar algo tranquilo después de dos sonatas tan largas y demandantes para el auditorio y el Allegro Giocoso por su gran sentido del humor y porque es una pieza con sabor mexicano.

Una característica que comparten estas dos piezas es el uso de acordes con sextas añadidas y de séptima. Quizás el gusto de Montiel por esta armonía sea debido a la influencia que recibió de la música francesa cuando se fue a estudiar a París.

Se nota que las composiciones fueron realizadas por un cellista, ya que explota las posibilidades técnicas e interpretativas del cello en una forma más exigente que el piano.

En la Canción de Cuna no estoy muy de acuerdo con las indicaciones agógicas que hace Montiel, ya que en las cadencias propone no rallentar y a mí me parece que la música está pidiendo lo contrario.

La dificultad pianística en el Allegro Giocoso creo que es más bien rítmica. Hay que sentir el ritmo sesquíaltero y distinguir entre estos dos patrones rítmicos:



Anexo 1

Programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Tocata en do menor BWV 911

A principios del siglo XIX el público admiraba a Carl Philipp Emmanuel Bach, al que llamaban Emmanuel Bach o simplemente lo reconocían por sus iniciales C.P.E. por resultar su nombre muy largo, incluso para los alemanes. Los pocos que habían oído hablar de Johann Sebastian lo citaban como “el padre de Bach”.

Esta ignorancia puede sorprendernos hoy cuando casi cualquier persona a la que se le pregunta el nombre de Bach, responde sin dudar: Johann Sebastian Bach.

Esto se debe a que este músico genial fue prácticamente olvidado después de su muerte en 1750. El clasicismo acabó relegando la música de Bach al desván arqueológico de los compositores barrocos que solamente era consultado de vez en cuando por algunos exquisitos.

Sin embargo la música de Bach no era tan desdeñada por los compositores posteriores como lo era en los programas de concierto y en el conocimiento del público. Su música era consultada por los compositores y pedagogos de principios del siglo XIX y las copias de sus partituras circulaban por los conservatorios y escuelas de música. No se las veía como algo que se pudiera interpretar en una sala de conciertos, sino como un material técnico, que servía para realizar ejercicios de teclado y de composición.

Cuando llegó a manos de Mendelssohn una partitura de La Pasión según San Mateo, éste se entusiasma y decide presentarla en público con la ayuda del actor y cantante Eduard Devries el 11 de marzo de 1829.

El concierto fue un éxito rotundo y Félix Mendelssohn exclama encantado:

“¡Quién iba a decirlo! ¡Un cómico y un judío recuperando para la música la mayor obra religiosa del Cristianismo!”

De las obras interesantes que Bach compuso durante sus años de formación destacan las “Tocatas”. Las primeras debieron de haber sido compuestas en Arnstadt, y las que muestran mayor madurez en Weimar.

El término *tocata* viene del participio del verbo “*toccare*”: Tocar las teclas, dejar que los dedos corran sobre las teclas, improvisar sobre el instrumento. Parece ser que esta palabra *tocata* “tocar” se usó en contraposición a “cantado” (*cantata*). En la escuela organística del siglo XVII, Buxtehude fue un maestro en componer obras con pasajes de carácter improvisatorio combinados con secciones imitativas a las que llamó *Praeludium* o *Tocata*.

Más tarde, en el siglo XVIII, se le llamó toccata a un prelude virtuoso, con mucho movimiento y brillo y el término conservó ese significado en el futuro.

La influencia de este “estilo fantástico” puede ser escuchada en las 7 toccatas de Bach para teclado. Posiblemente se comenzaron antes de 1705 y se completaron antes de 1714.

El orden cronológico de las toccatas puede ser deducido: el primer grupo lo conforman las toccatas en: re menor, sol menor, mi menor y re mayor. El segundo grupo comprende las toccatas en: fa # menor, do menor y sol mayor. Todas comienzan con una improvisación a una sola voz y terminan con una fuga.

La Toccata en do menor, abre con una sección improvisatoria seguida de un Adagio en cuyo final vuelve a aparecer el carácter improvisatorio del principio. A continuación hay una fuga a tres voces, una doble fuga y un pequeño Adagio que cierra con un Presto que desciende a do menor.

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Sonata para piano y violoncello en la mayor Op. 69

En la época de Beethoven se buscaron nuevas formas de expresión suplantando a las ya agotadas; el barroco había dado paso al Rococó como una exageración propia de un período que llegaba a su fin. Lo curioso es que esta búsqueda de “cosas nuevas” consista a veces en una nostalgia de lo más viejo, en este caso del arte clásico.

En la segunda mitad del siglo XVIII se acentuó la dicotomía entre el absolutismo monárquico y su aristocracia y la burguesía, ésta ya no se conformó con el poder económico, reclamaba un poder paralelo en el ámbito político y por tal motivo surgió la Ilustración como cultura y posición política enraizada en el humanismo y el Racionalismo del Renacimiento.

Con Ludwig van Beethoven se vio venir la ruptura progresiva de los esquemas clásicos que buscaban el orden, la simetría y el equilibrio y se abrió la puerta del período siguiente, el Romanticismo. Su rebeldía ideológica y estética generó incomodidad, pues no se adaptaba a las reglas establecidas.

La necesidad de expresión de Beethoven no encontró satisfacción en el marco vigente, por lo que siempre estará en búsqueda de nuevos cauces. No le importará demasiado el vehículo formal estrictamente regulado para plasmar y exteriorizar su mundo interior.

En el verano de 1796 Beethoven tocó en Praga, Dresden, Leipzig y Berlín. Su amigo Ferdinand Ries narra que Beethoven se presentó varias veces en Berlín en la Corte de Federico Guillermo II y tocó las dos Sonatas para violoncello y piano

Op. 5, escritas para ser tocadas por Duport, violoncellista del rey y él mismo y dedicadas al rey.

La sonata en la mayor Op. 69 pertenece al período de la quinta y sexta sinfonías. Esta sonata es notable por ser la única que tiene un scherzo. El scherzo es un derivado que creó Beethoven a partir del minuetto, danza de origen francés de extremo refinamiento. El esquema del minuetto clásico es normalmente:

II:a:II II:b:II II:c:II II:d:II ab

Donde a y b representan cada una de las partes del minuetto; c y d una segunda danza llamada trío y ab la repetición del minuetto ya sin barras de repetición; originándose una forma ternaria.

Beethoven modificó el minuetto para atender su necesidad de componer música con un sentido más libre y expresivo.

Posteriormente el término scherzo se usará para describir el carácter de una pieza, abandonando la estructura formal original.

Las dos sonatas del Op. 102 fueron dedicadas a su amiga la condesa Marie von Erdödy y escritas durante el verano de 1815 en su casa de campo en el Jedlersee. La atención de Beethoven se centró de nuevo en el cello gracias a la visita al Jedlersee de Joseph Linke, cellista del famoso cuarteto Schuppanzig. Fueron las últimas obras que compuso para esta dotación.

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata para piano y violoncello en mi menor Op. 38 No. 1

Influyeron sobre la música romántica el sentido de la historia, el culto a la nacionalidad y de las tradiciones populares y el sentimiento de la naturaleza. Se volvió la mirada hacia las obras del pasado no para hacer de ellas objeto de imitación, sino para la construcción de una "nueva era poética". Se tuvo predilección por los temas medievales y se renovó el entusiasmo por la polifonía del siglo XVI y en particular por Palestrina. La música sacra de Bach se reivindicó como generadora de un estilo "puro".

El músico pasó de la dependencia de una corte señorial o de una institución eclesiástica, a la dependencia del público burgués y del mercado editorial. Surgieron las diversas Sociedades Filarmónicas y los Conservatorios de Música. Se popularizó la figura del intérprete virtuoso de un instrumento y el piano se convirtió en el instrumento favorito de la época, el cual se irá perfeccionando técnicamente hasta lograr su estado actual y será el destinatario de una inmensa literatura pianística y camerística.

Surgirán una gran profusión de formas cortas como los nocturnos, las romanzas, los estudios, las baladas en las que el compositor creará su propia estructura a la medida de sus sentimientos.

Los contemporáneos de Brahms vieron en él el anti-Liszt y el anti-Wagner porque proponía de nuevo la idea de una música pura utilizando las formas consagradas por la tradición clásica.

Brahms parece ser que recogió de manos de Schumann la tradición clásico-romántica y le imprimió su sello personal cultivando toda clase de géneros: la breve pieza lírica para piano, el Lied solístico y coral, la sinfonía, el concierto y sobre todo la música de cámara en muchas y variadas combinaciones instrumentales (tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, sonatas para piano de instrumentos de cuerda y de aliento).

Compuso dos sonatas para piano y violoncello: la Sonata No. 1 en mi menor Op. 38 y la Sonata No. 2 en fa mayor Op. 99. Brahms le dio a estas dos sonatas el nombre de Sonatas para piano y violoncello, una clara indicación de que consideraba el piano en el mismo nivel que el cello y no un mero acompañante.

La sonata No. 1 en mi menor Op. 38 empezó a ser compuesta por Brahms a los 32 años y fue terminada un año después. Está dedicada a un maestro de canto llamado Joseph Gänsler.

Es una sonata que rebosa energía y que explota el aspecto introspectivo y profundo del cello, haciéndole cantar en un registro grave. Brahms sólo utilizó la clave de do en cuarta y de fa para escribir la voz del cello.

El primer movimiento tiene forma sonata, el segundo evoca un minuetto con su compás de 3/4 y el último movimiento es una fuga.

Este movimiento parece un homenaje a J. S. Bach y está basado en un tema que pudo haber sido tomado del "Contrapunctus 13" del Arte de la Fuga.

Rubén Montiel (1892-1985)

Canción de cuna para violoncello y piano

Allegro giocoso para violoncello y piano

En la etapa posterior a la Revolución Mexicana, el nacionalismo fue la única corriente musical organizada en forma. Ésta reivindicó los valores propios del territorio nacional con sorprendente vigor y recibió todo el apoyo del Estado, como herramienta política para fortalecer la conciencia patriótica.

La etapa nacionalista originalmente se inspiró en nuestras raíces indígenas, en la evocación del pasado colonial, en el mestizaje de los sonos, en la tradición de la canción popular y el vehículo formal para plasmar estas ideas eran los esquemas

Europeos del siglo XIX. El músico más importante de esta primera etapa del nacionalismo fue Manuel M. Ponce.

Rubén Montiel nació el 7 de octubre de 1892 en Xalapa, en el seno de una familia de músicos. Estudió en el Conservatorio y formó parte de un trío con Manuel M. Ponce y Pedro Valdéz Fraga.

Estudió en París y al estallar la Primera Guerra Mundial se refugió en España y Portugal tocando en orquestas e impartiendo clases. Al término de la guerra regresó a París y después de once años de ausencia, regresó a México en 1924.

En la década de los treinta, de gira por Europa, comenzó la Segunda Guerra Mundial y ya no pudo salir de Francia. Buscó refugio, en la aparente Francia libre, cerca de España, y el profesor Gabriel Lucio le ofreció un puesto como auxiliar en la Embajada de México en Vichy. En esta época conoció a Pablo Casals y recibió clases de él.

En el año 1943 los nazis tomaron como rehenes al personal de la Embajada de México, trasladándolo a Alemania. En 1944 Montiel logró salir de Europa, regresando a Xalapa y fue nombrado director de la Escuela Superior de Música y Danza.

Poco después el servicio diplomático mexicano requerirá de nuevo sus servicios y se desempeñará hasta 1964 como cónsul y concertista en Barcelona, Madrid, París, Amberes y Bruselas en Europa; y en Lima, Bogotá, Tegucigalpa y Buenos Aires en América.

Al final de su vida radicó en Xalapa y en la Ciudad de México y murió el cinco de abril de 1985.

Una característica que comparten la *Canción de cuna* y el *Allegro giocoso* es el uso de acordes con sextas añadidas y de séptima. Quizás el gusto de Montiel por esta armonía sea debido a la influencia que recibió de la música francesa cuando estudió en París.

La Canción de Cuna es una pieza de forma ternaria. En ella no notamos rasgos nacionalistas, al contrario de lo que sucede en el *Allegro giocoso* que se parece a un son del Occidente de México (Jalisco, Michoacán, Guerrero, Oaxaca) con su ritmo sesquiáltero, es decir, alternando el compás de 6/8 y el compás 3/4.

Bibliografía

BASSO, ALBERTO. La Historia de la Música. La Época de Bach y Haendel. Edit. D.G.E./Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Madrid, 1999.

BUSONI, FERRUCCIO. Las Tocatas de Bach. Contenido en *Pensamiento Musical*. Edit. UNAM. México, 1975.

DE LA GRANGE, HENRY-LOUIS. Viena, una historia musical. Edit. Paidós. España, 2002.

DI BENEDETTO RENATO. Historia de la Música. El Siglo XIX Primera Parte. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Turner Libros. Madrid, 1999.

DÍAZ CERVANTES, EMILIO y DE DÍAZ, DOLLY R. Ponce, Genio de México. Vida y Época (1882 - 1948). Federación Editorial Mexicana. México, 2003.

EIDAM, KLAUS. The True Life of Johann Sebastián Bach. Edit. Basic Books. New York, 1999.

Enciclopedia de México. Nuestro País. Volumen 3 y 5. Edit. Océano. España.

Enciclopedia Hispánica. Edit. Bansa Planeta, Inc., Kentucky, EUA, 2003.

HARNONCOURT, NIKOLAUS. Bach y los Músicos de su Época. Contenido en *El Diálogo Musical*. Edit. Paidós, Barcelona, 2003.

Historia del Hombre. Dos millones de años de civilización. Selecciones del Reader's Digest. España, 1974.

KELLER, HERMANN. Die Klavierwerke Bachs. Edit. Peters Leipzig. GDR.

KERMAN, JOSEPH Y TYSON ALAN. Beethoven. Edit. Muchnik. España, 1985.

MARTÍNEZ SOLAESA, ADALBERTO Y NARANJO LORENZO, LUIS. Música y Cultura. Perspectiva Histórica. Edit. Aljibe. España, 2004.

MONTIEL, ROMERO. "Evocando a Rubén Montiel". Diario de Xalapa, Estela Cultural, 1995.

SALAZAR, ADOLFO. Juan Sebastián Bach, Edit. Alianza. Madrid, 1990.

SCHOLES, PERCY A. Diccionario Oxford de la Música. Volumen I y II. Edit. Edhasa/Hermes/Sudamericana. España, 1984.

SCHWANITZ, DIETRICH. La Cultura. Todo lo que hay que saber. Edit. Taurus Pensamiento. México, 2004.