



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, MONCAYO Y RAVEL

OPCIÓN PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA – PIANO

que presenta

**RAÚL QUEZADA ORNELAS**

Asesores

**ÁVILA URIZA ALEJANDRO**

**ESCOBAR BLANCO ESTHER**

MÉXICO, D.F.

2018



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.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por su apoyo incondicional, formación moral, educación musical y por su amor.

A mi maestro Alejandro Ávila Uriza por todos los conocimientos que me transmitió durante tantos años; el apoyo y la paciencia con la que siempre trabajamos.

Al doctor Juan José Yáñez, pues su guía me fue básica para poder seguir con mi carrera.

A la maestra Esther Escobar Blanco, cuyas asesorías fueron esenciales para la realización de mi investigación.

A mis sinodales, Edith Ruíz Zepeda, Esther Escobar Blanco, Mauricio Ramos Viterbo, Alejandro Ávila Uriza y Armando Merino Spinola, pues sus observaciones fueron muy importantes para el resultado final del trabajo.

A mi familia que siempre estuvo presente en cada uno de mis recitales.

## ÍNDICE

1. Programa .....	1
2. Introducción.....	2
3. Johann Sebastian Bach .....	4
3.1. Introducción .....	4
3.2. Composición del primer libro.....	5
3.3. Instrumento para el Clave.....	8
3.4. Preludio.....	10
3.5. Fuga.....	11
3.6 Preludio y Fuga en Si bemol menor no. XXII, BWV 867 (Primer libro) .....	12
4. Ludwig van Beethoven.....	14
4.1. Introducción.....	14
4.2. Una época de transición.....	16
4.3. Sonata <i>op.</i> 90 no. 27 en Mi menor.....	20
5. José Pablo Moncayo.....	24
5.1. Introducción.....	24
5.2. México siglo XX.....	28
5.3 Muros verdes.....	32
6. Maurice Ravel.....	34
6.1 Introducción.....	34

6.2. Grandes cambios en el orden mundial.....	37
6.3. Valses nobles y sentimentales.....	41
7. Johannes Brahms.....	44
7.1. Introducción.....	44
7.2. Historia, nación, pueblo, naturaleza.....	48
7.3. Sonata para piano <i>op.</i> 2, no. 2 en Fa sostenido menor.....	53
8. Conclusiones.....	56
9. Bibliografía.....	57
10. Anexo 1 .....	61

# 1. Programa

**Preludio y fuga BWV 867, No. XXII  
en Si bemol menor (Primer libro)**

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

**Sonata para piano en Mi menor  
op. 90, no. 27**

Ludwig van Beethoven  
(1770-1827)

*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck  
Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*

**Muros verdes**

José Pablo Moncayo  
(1912-1958)

**Valses Nobles y Sentimentales**

Maurice Ravel  
(1875-1937)

*Modéré  
Assez lent  
Modéré  
Assez animé  
Presque lent  
Vif  
Moins vif  
Épilogue – Lent*

**Sonata para piano en Fa sostenido menor  
op. 2, no. 2**

Johannes Brahms  
(1833-1897)

*Allegro non troppo , ma energico  
Andante con espressione  
Scherzo: Allegro – Poco più moderato  
Finale: Sostenuto- Allegro non troppo e rubato – Molto sostenuto*

## 2. Introducción

En las presentes notas al programa mostraré una investigación sobre los compositores de cinco obras: Johann Sebastian Bach (Preludio y fuga en Si bemol menor no. XXII BWV 867), Ludwig van Beethoven (Sonata para piano en Mi menor *op.* 90, no. 27), José Pablo Moncayo (Muros verdes), Maurice Ravel (Valses nobles y sentimentales) y Johannes Brahms (Sonata para piano en Fa sostenido menor *op.* 2, no. 2).

El capítulo que designé a cada compositor lo dividí de la siguiente manera:

- Introducción: en la que destaqué características de cada uno, como músicos (intérpretes) y compositores. Decidí hacer esto porque considero las notas al programa deben ser un vínculo entre los músicos y el público. Si logro destacar algunas de las características que han hecho, de cada compositor, un hombre trascendente, puedo fortalecer el vínculo tratado líneas arriba.
- Visión panorámica: en la que hablo sobre la situación social-económica de la época en la que vivieron los compositores. El objetivo de esta sección es muy similar a la introducción, con la diferencia de que hablo sobre una visión global con la intención de crear una conciencia sobre las condiciones en las que vivieron los compositores y se pueda tener un mayor aprecio por su trabajo.
- Obra: en esta sección hay datos biográficos del compositor; años específicos de cuando se escribió la obra.
- Análisis: con el programa iAnalyse 4, creado por Pierre Couprie (se encuentran en el disco que se incluye con el trabajo). Me decidí por este software, junto a la Dra. Esther Escobar Blanco, ya que sus prestaciones permiten un análisis más interactivo y visual, facilitando la comprensión del

mismo. Para el análisis consulté varios libros y tesis que encontré, que se encuentran en la bibliografía; también utilicé los conocimientos adquiridos en la escuela.

### **3. Johann Sebastian Bach** (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

#### **3.1 Introducción**

J. S. Bach es quizá uno de los músicos más importantes del mundo occidental, ya que su trabajo ha sido fuente de inspiración para compositores, intérpretes, investigadores y profesores, entre otros. Su trabajo es trascendental dado que ayudó a asentar las bases del lenguaje musical que se ha utilizado durante los últimos tres siglos.

A pesar de que la importancia y relevancia de su trabajo, particularmente al final de su vida, no era comprendida ni por sus hijos, la gran cantidad de estudiantes que tuvo se dedicaron a difundir el trabajo de Bach después de su muerte. Sin embargo el proceso de difusión fue muy lento debido al cambio estético que hubo en el mundo artístico. Como ejemplo de ello, el musicólogo alemán Christoph Wolff nos dice que Mozart no había escuchado el trabajo de Bach (sólo conocía el nombre mas no su música) hasta 1789, año en el que viajó a Leipzig y visitó la Escuela de Santo Tomas; ahí oyó el coral doble *Singet dem Herrn ein neues Lied* dirigido por Johann Doles (alumno de Bach) y entre lágrimas expresó: “De esto uno puede aprender”(Mozart en: Wolff, 2001, p. 463).

El estudio de la vida de Bach ha permitido conocer su actividad como un extraordinario intérprete de instrumentos de teclado; sin embargo, el catálogo de sus composiciones nos demuestra que dominaba, al menos desde el aspecto compositivo, un amplio rango de instrumentos, dejando varios trabajos en los que exige habilidades de gran virtuosismo en instrumentos como violín, chelo, flauta y laúd, entre otros.

En sus biografías también encontramos que era profesor de un gran número de músicos; la actividad docente en su época se caracterizaba por recurrir más a la enseñanza mediante el ejemplo que a través de las palabras y como muestra de ello encontramos el monumental trabajo, *Das Wohltemperierte Clavier (El Clave Bien-Temperado)* que consiste en 48 preludios y 48 fugas en todas las tonalidades, escrito con la intención de desarrollar habilidades musicales y técnicas.

La importancia de este trabajo es tal que el musicólogo David Ledbetter, en la introducción de su libro *Bach's Well-tempered Clavier, The 48 Preludes and Fugues*, comenta que si toda la música occidental desapareciera y sólo un trabajo sobreviviera, la elección de muchos sería el *Clave Bien-Temperado* (Ledbetter, 2002, p. xii). Es tal la trascendencia de esta composición que aún hoy en día, casi 300 años después de la primera edición (1722), se sigue estudiando en las universidades de música del mundo.

El *Clave Bien-Temperado* se divide en dos libros; el primer libro tuvo su primera edición en 1722; el segundo, escrito entre 1739 y 1742 tuvo su edición definitiva en 1744. En este trabajo nos enfocaremos principalmente en el primer libro, específicamente en el Preludio y Fuga No. XXII en Si bemol menor.

### **3.2 Composición del primer libro**

La información acerca del proceso compositivo del primer libro es muy escasa, sin embargo Ledbetter cree que pudo originarse en Weimar con su actividad como profesor. A esto le agrega la posibilidad de que empezó a escribir el *Clave Bien-Temperado* durante el tiempo que estuvo en prisión en Weimar (Ledbetter, 2002, p. 2,3).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bach fue detenido durante, aproximadamente un mes en Weimar; el motivo de su detención fue que quería abandonar Weimar para ir a Cöthen (Ledbetter, 2002, p. 3).

Tanto Ledbetter (Ledbetter, 2002, p. 2-3) como el clavecinista y musicólogo Ralph Kirkpatrick, (en su libro *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier*, p. 5), recogen las palabras de Ernst Ludwig Gerber quien, en su libro *Historish-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, relata las experiencias que tuvo su padre Heinrich Nikolau Gerber como alumno de Bach. Heinrich Gerber comenta que en lugar de darle una lección común, el compositor tocaba los preludios y fugas del Clave, escuchándolo interpretarlos al menos tres veces. Gerber también narra que su padre supo que Bach compuso el Clave en poco tiempo, en un lugar donde no tenía instrumentos a su disposición y poca actividad. Quizá la hipótesis de Ledbetter, acerca de que Bach empezó a escribir el *Clave Bien-Temperado* en prisión no está tan equivocada. A estas historias, Kirkpatrick coloca cierta duda pues dice que hay evidencia de que le llevó más tiempo escribir el primer libro (Kirkpatrick, 1984, p. 5).

La evidencia que toma Kirkpatrick acerca del tiempo de composición del libro 1 está en el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, una pequeña colección de piezas que Bach escribió para su hijo mayor en 1720. En ésta, aparecen once preludios que se incluirían, dos años después, en el *Clave Bien-Temperado*; en la colección original, algunos de estos preludios aparecen incompletos o en versiones más cortas y con pequeñas modificaciones, tal es el caso de los preludios BWV 851, en re menor y BWV 855 en mi menor. Con esta evidencia, Kirkpatrick descubre que el proceso composicional del Primer libro del CBT fue más larga de la que insinuó H.N. Gerber (Kirkpatrick, 1984, p.6).

En 1722 apareció el Primer Libro de *Clave Bien-Temperado* y Bach lo tituló: *Das Wohl temperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonal Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend.*

*Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischend Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertrieb aufgesetzt*

*und verfertigt von Johann Sebastian Bach p.t. Hochfurstl. Anhalt. Cothenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.* (El Clave bien-temperado o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la 3era mayor, o Ut Re Mi y con la 3era menor, o Re Mi Fa.

Para el beneficio de los jóvenes deseosos de conocimiento así como para los que ya tienen conocimientos avanzados en esta disciplina, escrita y presentada por Johann Sebastian Bach, maestro de capilla del Príncipe de Anhalt-Cöthen, y director de su música de cámara. Año 1722”).

Los términos mayor y menor todavía no se utilizaban con la naturalidad con la que se utilizaron tiempo después, es por eso que la descripción que da Bach en la firma del libro hace referencia al intervalo de las terceras (Wolff, 2001, p. 228-231). Wolff nos dice que el principal objetivo de Bach era demostrar en la práctica la maniobrabilidad de la música en las 24 tonalidades cromáticamente, un sistema que antes se le consideraba sólo desde la teoría.

Durante el siglo XVIII y con el auge de la revolución científica, comenzaron a estructurar el sistema tonal convencional. El compositor y teórico alemán Johann David Heinichen dispuso en 1710 el círculo de quintas, aclarando las relaciones armónicas dentro del sistema de veinticuatro modos o tonalidades. Sin embargo, aunque en 1717 el compositor alemán Johann Mattheson declaró que todas las tonalidades podían, por temperamento, usarse de modo cromático o en armonía, faltaba un trabajo que lo demostrara en el papel. Parece que Bach tomó esto como reto para demostrar lo práctico de este nuevo sistema (Wolff, 2001, p. 228-231).

Demostrando en la práctica que el sistema tonal podía expandirse a lo largo de las 24 tonalidades, Bach dejó una importante marca en la música y abrió un mundo enorme de posibilidades. A pesar de que la teoría demostraba que era posible el movimiento cromático, como ya se mencionó, Bach lo llevó a la práctica

y puede decirse que fue un pionero, en el uso cromático del sistema tonal. (Wolff, 2001, p. 230).

Si bien cada prelude y fuga se encuentran en una tonalidad, el movimiento armónico que se realiza en ellos es constante, y no sólo se mueven en tonalidades cercanas sino que también presentan movimientos a tonalidades lejanas constantemente, como la modulación que ocurre entre los compases 36 y 37 de la fuga No. XXII que llega a la tonalidad de La bemol menor, siendo la tonalidad principal Si bemol menor.

### **3.3 Instrumento para el *Clave Bien-Temperado***

Kirkpatrick comenta que la palabra *clavier* es la que mayor controversia ha causado (Kirkpatrick, 1984, p. 8), pues argumenta que debido a la cantidad de traducciones que ha habido, no se puede aclarar exactamente que instrumento tenía Bach en mente para este trabajo. Remarca las diferencias que existen entre la versión francesa *Le clavecín bien temperé*, la versión italiana *Il clavicembalo ben temperato* y la primera versión inglesa que se tituló *Forty-eighth Preludes and Fugues*.

El instrumento para el que Bach escribió el *Clave bien-temperado* es un misterio dado que rara vez especificaba el instrumento designado para la obra. El órgano fue el instrumento para el que escribió, de manera específica, varias obras como sonatas, conciertos, preludios y fugas, entre otros; el clavecín, en menor medida que el órgano, también aparece como protagonista en obras como el concierto italiano BWV 971 o las variaciones Goldberg BWV 988. Sin embargo, una gran cantidad de obras como las Partitas, las Suites inglesas y francesas, las Invenções o el *Clave bien-temperado* no tienen algún instrumento asignado en particular, tan sólo indicando el término *clavier*.

Ledbetter comenta que el término *clavier* se le atribuía a cualquier instrumento de teclado durante gran parte de la vida de J. S. Bach, tomando en cuenta la lista de Adlung (1768) en la que incluye el órgano, la espineta y el clavecín dentro del grupo de los *Clavier*. (Ledbetter, 2002, p. 15). Solamente el órgano se dejaba fuera en algunas ocasiones de éste término pero por razones distintas. Una razón frecuente era para aclarar que el músico dominaba dos instrumentos. Un ejemplo se encuentra en el obituario de J. S. Bach, escrito por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach en el que se remarca que tocaba ambos instrumentos.

En lo referente al *Clave Bien-Temperado*, Ledbetter argumenta que el término *clavier* lo utiliza de un modo educativo, como base en su sistema de enseñanza en teclado, para alumnos con conocimientos avanzados y con la intención de ser profesionales y no para aquellos que solamente lo quisieran por distracción. Como ejemplo del uso educativo dirigido a futuros músicos profesionales encontramos el caso de P.D. Kräuter, quien en 1712 obtuvo una beca para “estudiar *Clavier* y composición con Bach” (Ledbetter, 2002, p. 15).

Durante el periodo en el que vivió Bach, el clavicordio, al menos en Alemania, era el instrumento que se utilizaba en mayor medida dado que era capaz de expresar “el alma” a diferencia del inexpresivo clavecín. Sin embargo durante sus estancias en Weimar y Cöthen, Bach fue encargado del clavecín tanto en ejecución como en su mantenimiento. De estos años desarrolló una enorme técnica en dicho instrumento que le llevaría a componer obras como las Variaciones Goldberg y los conciertos de clavecín, entre otros. Sin poder asegurar cual era el instrumento favorito de Bach, algo seguro es que dominaba los instrumentos de teclado y eso queda claro en un reporte de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig en 1723 donde señalan sus grandes habilidades en el teclado. (Ledbetter, 2002, p. 16).

Probablemente sea difícil adjudicar algún instrumento en particular al *Clave bien-temperado*, dado que en libros escritos en pleno siglo XXI, casi 300 años

después de la publicación del primer libro, todavía no hay una respuesta clara a este asunto. Lo que si se puede asegurar es que el *Clave bien-temperado* ayuda a desarrollar muchas habilidades técnicas y musicales a cualquier instrumentista que se desarrolle sobre un teclado. Incluso, a aquellos cuyo instrumento sea de otra familia, estudiar el *Clave Bien-Temperado* también les proveerá de grandes conocimientos.

### 3.4 Preludio

EL preludio, durante el siglo XVII en Alemania, era una improvisación que servía como introducción para una pieza de mayor envergadura (Ledbetter, 2002, p. 54). Esta vocable se debe al organista y compositor Michael Praetorius que utilizaba los términos *Toccata*, *Praembulum* y *Preludio* para designar una pieza que consistía principalmente de acordes o arpeggios, de carácter libre, que era para ejecutarse en el órgano o clavecín antes de un motete o una fuga. Tenía un valor práctico ya que anunciaba al público que ya estaba por iniciar la música y ayudaba tanto a músicos como a cantantes a afinarse. Con el tiempo el preludio fue desarrollándose hasta alcanzar el preludio seccional que puede ser: *pedaliter* en el norte de Alemania con Sweelinck, el *Preambula* con Scheidemann y Weckmann para llegar al *multi-seccional Praeludia* de Buxtehude (Ledbetter, 2002, p. 55).

El preludio continuó evolucionando hasta llegar a aquellos en los que se daba un bajo como estructura y a partir de ahí se elaboraba, casi a manera de improvisación (Ledbetter, 2002, p.55). Ledbetter recoge las palabras del compositor Friedrich Erhard Niedt, quien en su libro *Handleitung zur Variation*, dice que se pueden crear variaciones utilizando distintos recursos como: adornos en el bajo, arpegiando los acordes en la mano derecha o desarrollando un motivo. (Niedt en: Ledbetter,2002, p. 55).

A finales del siglo XVII el compositor Johann Caspar Ferdinand Fischer escribió la obra *Ariadne musica*, un ciclo de música para teclado que consiste en preludios y fugas, con el cual da una gran variedad al preludio y lo aleja de una estructura definida. Probablemente este ciclo tuvo influencia para el CBT.

La indefinida naturaleza del preludio le permitió a Bach una gran experimentación a lo largo de los dos libros del CBT, por lo cual cada preludio debe tomarse como pieza individual y estudiarse con detenimiento para descifrar sus características. Algunos preludios tienen rasgos de danzas, otros se manejan con un contrapunto entre dos o hasta tres voces y otros utilizan una enorme cantidad de métricas.

### **3.5 Fuga**

Ledbetter dice que la definición de fuga es bastante compleja dado que la tradición le dotó de varios significados (Ledbetter, 2002, p. 73) y cree que la mejor forma de definir la fuga, sobretodo en el estudio del *Clave Bien-Temperado*, es estudiando directamente el trabajo de Bach.

Los principales acercamientos teóricos con el género de la fuga fueron en el libro *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), del organista y compositor J. G. Walther, escrito en Weimar, en el cual definía a la fuga como imitación, o sea, una repetición del tema en las diferentes voces continuas en algunos o en todos los motivos y notas de la primera voz (el tema). En 1732, Walther cambió el significado de fuga ya no sólo como una imitación sino que ahora le daba la particularidad de una pieza completa, dotándola de nombres como fuga grave (con notas de larga duración) o fuga patética (grave pero expresando algo concreto).

Bach, según palabras de su hijo Carl Philipp Emanuel Bach, tenía una obsesión con el contrapunto. Es probable que esto se deba a que estudió con su hermano Johann Christoph quien a su vez, fue alumno de Pachelbel lo que llevó a Bach a estudiar la tradición musical antigua y sumergirse por completo en el contrapunto. Gracias a este estudio, pudo desarrollar el complejo contrapunto en sus fugas, dotando de individualidad a cada una de las voces.

### **3.6 Preludio y Fuga en Si bemol menor no. XXII BWV 867 (Primer libro)**

La tonalidad de si bemol menor es muy rara en Bach y como describe el musicólogo Eric Chafe, “[se ha descubierto que la utiliza en] recitativos oscuros, que refieren a la crucifixión y el sufrimiento” (Chafe [en] Smith, 1996).

La cantante y pianista Geraldina Méndez, en su página de internet *Piano y Forte. De música y otras especies*, hace un análisis extraordinario del preludio y la fuga no. XXII:

*En el preludio el compás es a cuatro, número que también representa la Cruz. El ritmo evoca el Via Crucis: se repite mucho la fórmula dos semicorcheas-tres corcheas, motivo rítmico que transmite al mismo tiempo la sensación de caminata (por la presencia del ritmo dos semicorcheas-corchea, el cual contiene un imperativo de movimiento) pero con un dejo de cansancio (las dos corcheas restantes). La repetición casi constante del motivo es hipnotizante y el movimiento continuo es de carácter procesional. Según Ledbetter, se denomina a este ritmo "bajo caminante" y se asocia con la música católica del s. XVIII.<sup>2</sup> (Méndez, 2010-2015).*

---

<sup>2</sup> La descripción sigue: *La armonía del preludio sugiere sufrimiento, pues contiene muchos acordes alterados e intervalos disonantes. En este preludio y fuga Bach hace uso del Stile Antico (en el tratamiento de los intervalos y la simbología) tanto como de la Seconda Prattica (Stile Moderno). El Stile Moderno se encuentra en el uso de la armonía, que es bastante atrevida. (Méndez, 2010-2015)*

De la misma manera, apelando a la retórica, Méndez escribe sobre la fuga:

*La fuga, a mi parecer, es el descendimiento de la Cruz. El primer intervalo del tema es una cuarta descendente, que simboliza el descendimiento. Y después de un silencio, el siguiente intervalo es, de nuevo, una novena, que simboliza la hora de la muerte. La novena es ascendente: es como mirar desde abajo al cuerpo sin vida del Cristo, colgado en la cruz. Este intervalo es el más largo usado en un sujeto en una fuga de Bach. En esta fuga en particular, su presencia es inconfundible, pues, aparte de la cuarta o quinta descendente de las dos primeras notas del sujeto, el resto de las melodías se mueven por grado conjunto (sin saltos) y es el único salto ascendente. Kirnberger asoció este intervalo con la desesperación (1782) y Pirro, en su estudio de 1909 sobre la música vocal de Bach, con "gran sufrimiento". Después de la novena, hay cinco notas descendentes por grado conjunto: de nuevo las cinco llagas. (Méndez, 2010-2015).*

## 4 Ludwig van Beethoven

(Bonn, 1770 – Viena 1827)

### 4.1 Introducción

Tras establecerse definitivamente en Viena en 1792, Beethoven provocó una grata impresión entre sus colegas y el público en general por la forma en la que tocaba el piano, trascendiendo la técnica que se encontraba vigente en la escritura pianística, rompiendo los límites y haciendo de sus interpretaciones algo más vigoroso y enérgico. Y no era sólo la técnica lo que sorprendía de su forma de tocar. Su musicalidad, expresividad y gran variedad tímbrica, también causaban sorpresa a los oyentes. Todo esto lo resume el pianista e investigador Luca Chiantore en la introducción del capítulo que le dedica a Beethoven en su libro *Historia de la técnica pianística*:

*Movimientos bruscos, una inaudita y a menudo desenfrenada fuerza expresiva, la búsqueda de un elevado volumen sonoro y un frecuente descuido de los detalles: los testimonios de quienes vieron tocar a Beethoven inciden con sorprendente asiduidad en estas características. Debía tratarse de una técnica realmente impactante, ya que nadie permanecía indiferente ante sus exhibiciones.* (Chiantore, 2002, p. 159).

Al parecer, toda esta peculiar técnica beethoveniana provenía más de las improvisaciones (llenas de experimentos técnicos, musicales y sonoros) que de las obras que había escrito en esa época de su vida y Chiantore lo describe argumentando que para 1791, todavía no tenía en su repertorio ninguna de sus obras maestras. El investigador italiano destaca piezas como la Sonatina en Fa mayor WoO 50 o el pequeño díptico *Lustig-Traurig* WoO 54, de las que comenta que no nos dicen nada acerca de “esa forma distinta de tratar el instrumento”. (Chiantore, 2002, p. 160).

Es por esta razón que posiblemente, toda la reputación que estaba ganando el joven alemán, acerca de su forma tan especial de tocar, proviniese principalmente de sus improvisaciones que, desafortunadamente y debido a su carácter, no fueron escritas y sólo viven en los testimonios de los oyentes. Sin embargo, como evidencia de aquellos experimentos, quedaron algunos cuadernos de apuntes que contienen cientos de hojas en los que encontramos todos los ejercicios técnicos más importantes del joven Beethoven.

Chiantore destaca tres cuadernos que contienen estos ejercicios: el manuscrito Kafka (conservado en el British Museum de Londres), al que presta mayor atención, el manuscrito Kessler (propiedad de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena) y el manuscrito Wiehorsky (conservado en el Museo Glinka de Moscú). Si bien mencionamos que las improvisaciones de Beethoven se perdieron, estos manuscritos son una prueba del espíritu experimental e innovador que presentaba Beethoven desde su juventud. (Chiantore, 2002, p. 160-161).

El musicólogo Piero Rattalino, en su libro *Historia del piano*, comenta que si bien las composiciones de Beethoven (particularmente las que escribió entre sus once y catorce años) no van más allá de las posibilidades técnicas y tímbricas de lo que se hacía en su época, sí podemos encontrar un instinto de experimentación y búsqueda “que se sitúa de inmediato en la corriente más viva y abierta de la literatura pianística”(Rattalino, 1997, p. 50); y para darle apoyo a sus palabras pone ejemplos como el Concierto en Mi bemol mayor, WoO 4 para ejemplificar la búsqueda de virtuosismo y la Sonata en Mi bemol mayor WoO 47, no. 1 (en particular el primer movimiento) como las búsquedas de timbres variados, de inspiración orquestal. (Rattalino, 1997, p. 50).

Se ha comentado que Beethoven provocó mucho asombro en el público con sus vigorosas y espectaculares improvisaciones y, a lo largo de su vida, sus composiciones ganaron muchos admiradores y aficionados, entre músicos, nobles y público en general. Sin embargo su forma de tocar (más enfocada en la

expresión, en el *cantabile* y el *legato*<sup>3</sup>, aunque a veces un poco descuidada en los pequeños detalles) estaba adelantada a su época, y es por ello que durante su vida, otros pianistas, cuya técnica era más afín del gusto del momento, eran favorecidos en mayor medida por el público.

Johann Nepomuk Hummel era el pianista más célebre en aquel momento, cuya técnica, que gozaba de una pulcritud inmaculada, influenció incluso a Czerny<sup>4</sup> y cumplía con el ideal estético de esa época, razón por la que posiblemente, Hummel haya tenido una vida con mayor reconocimiento que Beethoven (al menos como pianista). Chiantore describe la situación de la siguiente manera: “Hummel era un hombre rico, concertista famoso y pedagogo de moda, mientras que Beethoven se abrió camino con mucha dificultad” (Chiantore, 2002, p. 173). No es raro que un hombre que cambie lo establecido tenga ciertas dificultades para ser aceptado. De hecho, la historia nos habla de muchos casos similares. Sin embargo, la forma de tocar el piano evolucionó más en dirección hacia los pasos que comenzó a dar Beethoven.

## 4.2 Una época de transición

La situación social y política durante las últimas décadas del siglo XVIII tuvo importantes cambios. Algunos eventos trascendentales como la “Guerra de los Siete Años” (1756-1763), la Revolución Francesa y el ascenso de la burguesía, entre otras, alimentaron una nueva visión en el comportamiento de las sociedades europeas. El musicólogo Giorgio Pestelli, en su libro *Historia de la*

---

<sup>3</sup> Czerny decía que era inalcanzable y considerado inejecutable por los pianistas de la época (Chiantore, 2002, p. 172).

<sup>4</sup> Pongo como referencia a Czerny en este apartado, dada la gran afinidad que tenía con Beethoven. Luca Chiantore comparte muchas opiniones que Czerny tenía acerca de Beethoven en el capítulo que le dedica al compositor alemán en su libro *La Historia de la técnica pianística*.

*música: La época de Mozart y Beethoven*, presenta un gran panorama acerca de la transformación que se dio en la transición del siglo XVIII al XIX y cómo se vio afectado o beneficiado el mundo musical, específicamente entre los años 1770 y 1820:

*El maestro de capilla [...] era un servidor de rango más o menos elevado, según el gusto del amo o la fama de la que gozase. Tenía una serie de deberes pactados: componer o dirigir cualquier tipo de música exigida por la vida pública o privada de la capilla o de la municipalidad; cuidar de la disciplina y del buen comportamiento del personal musical existente; adquirir instrumentos, controlar su eficiencia, supervisar la biblioteca musical, etc. (Pestelli, 1997, p. 159).*

Esta descripción nos deja ver que el músico durante el siglo XVIII era parte del cuerpo de sirvientes de la nobleza o el clero y prácticamente su labor dependía de sus patrones; inclusive la propiedad de las obras que componía recaía en los señores y no en el compositor. Esta y otras restricciones eran parte de la vida del músico. La situación comenzó a cambiar hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Pestelli atribuye el inicio de estos cambios a la Guerra de los Siete Años (1756 – 1763), en la que los gastos excesivos dañaron la economía de los grandes señores. Destaca que en 1776, en París, el ministro Turgot suprimió los gremios de artes y oficios y con esto “se abre camino un rudimentario reconocimiento de los derechos del compositor en un decreto que les asigna una parte de los ingresos debidos a las repeticiones de las obras” (Pestelli, 1999, p. 160).

Pestelli remata diciendo que después de 1815, tras las guerras y los trastornos de la época napoleónica, la situación se había transformado en casi toda Europa y debido a las circunstancias, el músico se había convertido en profesional independiente. (Pestelli, 1999, p. 160). Describe la nueva actividad como músicos profesionales de la siguiente manera:

*. [...] la actividad del pianista-compositor se entrelazaba con el aspecto de la difusión y explotación comercial: editoriales, elaboración, conciertos, lecciones particulares. El concierto público de pago es la base de todo este laberinto: es organizado por el concertista a sus expensas y llega al final de una serie de contactos sociales, de frecuentación de tertulias y salones aristocráticos y burgueses, de confrontaciones y rivalidades alentadas por protectores y protectoras de alta posición, por fabricantes y editores. En el concierto público no sólo se ejecuta música de piano solo: es obligada la participación de la orquesta y otros solistas, al concertista le están reservados el Concierto para piano y orquesta y la improvisación[...]*<sup>5</sup> (Rattalino, 1997, p. 52).

Esta es la época que le tocó a Beethoven, una vida que llevaba al músico-compositor a la autogestión de sus trabajos y a una vida como concertista. Los músicos dejaron de ser “sirvientes” y se abrió el camino hacia el “mecenazgo”. Los compositores también podían vivir del ingreso obtenido por las ventas de sus partituras dado que ahora eran dueños de los derechos de ellas, compartidos en cierta medida con las editoriales. Quizá esa nueva vida del músico, iniciada a finales del siglo XVIII se asemeja más a la situación que se vive en el siglo XXI.

De la época de Beethoven como concertista se sabe que no fue muy larga y que inclusive no presentó nunca ninguna pieza para piano solo (Rattalino, 1997, p. 53). Sin embargo, a lo largo de su vida, contó con gran cantidad de amistades dentro de las clases altas y consiguió aportes económicos que le permitieron vivir con cierta independencia económica. Destacan entre los mecenas el príncipe Carl

---

<sup>5</sup> La descripción de Pestelli es bastante amplia y comenta que había gran interés por el concierto, mucha participación y que del resultado dependerían el aumento en las ventas del piano utilizado y de las partituras del concertista fáciles de ejecutar por el aficionado, así como la abundancia de peticiones de lecciones particulares. Al final el concertista debía sacar las sumas recaudadas y con eso pagar la sala, la orquesta, carteles; revisaba las ventas de sus partituras y fijaba su precio ante las peticiones de lecciones. (Rattalino, 1997, p. 52).

von Lichnowsky, los condes Zmeskáll, Gleichenstein y Rasumóvskii, el archiduque Rodolfo y los príncipes Franz Joseph Lobkowitz y Ferdinand Kinsky. Los últimos tres le asignaron una renta anual de 4,000 florines con la condición de que no abandonara Viena. (Pestelli, 1999, p. 206).

Como podemos ver, Beethoven vivió en un periodo lleno de cambios muy complejos que se dieron en varios estratos: guerras en el interior de Europa, la Revolución Francesa, el gobierno de Napoleón (personaje al que admiraba hasta que se coronó emperador) y el ascenso de la burguesía, entre otros.

Por su parte, el mundo artístico comenzaba a jugar con la obscuridad que se hallaba detrás de la Ilustración y abrirse paso en nuevas estéticas. El musicólogo Martin Kaltenecker en su ensayo *El rumor de las batallas*, describe las transformaciones en el mundo artístico:

*[...] el pensamiento de lo sublime, la novela gótica, el prerromanticismo, el gusto precoz por el melodrama, o bien lo que Malraux llamaba el Triángulo negro –Sade, Goya, Saint-Just -, es decir, la violencia y los monstruos que nacían de los sueños de la Razón. [...] Un músico llega a percibir el desasosiego de la música de Haydn, aprende a descifrar el hilo subterráneo que va de Carl Phillip Emanuel Bach a Beethoven, observa como la música olímpica de Johann Sebastian Bach escinde en la cordialidad casi comercial de Johann Christian y en el discurso atormentado de Carl Phillip, o descubre las tinieblas, si no en Haendel, al menos en algunas páginas de Mozart [...] (Kaltenecker, 2004, p. 16).*

Se empieza a concebir un mundo artístico distinto, más íntimo, con mayor margen de exploración; un arte que empieza a surgir desde la interioridad de cada creador pero que aún no se separa del todo de las formas de la Ilustración. Beethoven se convierte en la soldadura que une todos “ los elementos que no

están hechos para permanecer juntos” (Pestelli, 1999, p. 204), elementos que surgen de las novedades, producto de los cambios dados entre 1790 y 1810.

### 4.3 Sonata *op. 90 no. 27 en Mi menor*

Entre los años 1802 y 1812, la producción musical de Beethoven fue extraordinaria: aparecieron sonatas para piano como la *Waldstein* (*op. 53, no. 21*), y la *Appassionata* (*op. 57, no. 23*), los conciertos para piano *op. 58, no. 4* y *op. 73, no. 5*, el concierto para violín *op. 61*, así como el Triple concierto *op. 56* y las sinfonías que van desde la *op. 55, no. 3 Heroica* hasta la *op. 53 no. 8*. Una década muy productiva a la que se le conoce como su *Segunda Gran Época Creadora* o *Segunda Madurez*<sup>6</sup> (Lockwood, 2003, p. *Contents IX*).

Sin embargo, los años posteriores a esta gran época, aquellos que se colocan entre su *Segunda Madurez* y su *Tercera Madurez*<sup>7</sup>, fueron un poco más complicados para el compositor alemán. El musicólogo Lewis Lockwood resume algunos problemas surgidos en esta época:

*Las dolencias crónicas de Beethoven se agravaron en 1812, por las que se le envió, en búsqueda de una cura a Teplitz, Karlsbad, y Franzensbrum. Su sordera iba empeorando progresivamente, intensificado su soledad y dificultando las barreras de la comunicación. Estando en Teplitz, en julio de 1812, escribió la carta "Amada inmortal", en la que acepta su soledad, abandona toda esperanza por conseguir una relación estable con alguna mujer y se encierra en sí mismo. [por otra parte...] La devaluación económica austriaca, sucedida en marzo de 1811, provocó la reducción de la anualidad que recibía. Sumado a la mala economía, la repentina muerte*

---

<sup>6 7</sup> Ambos términos fueron tomados de la clasificación que utilizó Lewis Lockwood en su libro *Beethoven, The music and the Life* (2003).

*de su patrón, el Príncipe Kinsky en noviembre de 1812 y la caída en bancarrota del príncipe Lobkowitz, causaron una drástica pérdida en cuanto a apoyo financiero, remediado en parte, por la generosidad del Archiduque Rudolf (Lockwood, 2003, p. 333-334).*

Romain Roland, en un tono más poético, habla sobre esos años, específicamente entre 1812 y 1815:

*[...] primeros indicios de un empobrecimiento del terreno, que se manifiesta en los siguientes años, 1812-1815. Y son, justamente, los de mayor brillo, los de gloria oficial, aquellos en que Beethoven se deja, en cierta forma, consagrar poeta laureado del Congreso de Viena. Y es justamente por eso; porque prestarse a ello es traicionar su verdadera naturaleza. En vano tratará de hacerse ilusiones. Después de sus ruidosas ovaciones que saludan [...] la Sinfonía de la Batalla, tratará de persuadirse de que <se escribe en verdad más bellamente cuando se escribe para el público, es cierto; lo mismo que si se escribe aprisa> (1813). [...] . Pero son, a ciencia cierta, desfavorables para el genio propio de Beethoven. Él sabía que para escribir más bellamente, le era preciso, en primer lugar, tiempo, mucho tiempo, una labor encarnizada, y el silencio, la concentración apasionada (Rolland, 1951, p. 56).*

A pesar de que, en palabras de Rolland, vemos que el músico alemán, durante esos años se entregó a la composición de obras para el gusto común, su repertorio no quedó exento de piezas trascendentales para el repertorio beethoveniano: “El corazón sólo habla en raros instantes (tanto más preciosos) de recogimiento, como los *Elegischer Gesang, op. 118* (1814) y de *Meeresstille, op. 112* (1815) y también el de la sonata *Lichnowsky, op. 90* (1814).” (Rolland, 1951, p. 57).

Y es precisamente en estos años en los que la Sonata *no. 27 op. 90* es escrita, en medio de esta vorágine emocional por la que atraviesa Beethoven. Antes de iniciar con la sonata *op. 90*, el genio de Bonn trabajó en una nueva revisión de su ópera *Fidelio*: “La versión de 1814 de *Fidelio* es un laboratorio para su estilo en transformación a nivel de organización de fraseo y de estructura formal operístico. Al mismo tiempo enfatiza en lo lírico – en solos y en ensambles- proporcionando otra base en la que Beethoven trabajará para reformular su estilo instrumental. Para hacer eso, se volcará rápidamente en la sonata para piano.” (Lockwood, 2003, p. 342).

El 9 de junio de 1815, a través del *Wiener Zeitung*, se anuncia la sonata *op. 90*: “De seguro los amantes de la música se alegrarán al saber que Beethoven ha publicado una nueva sonata para piano, después de no haber escrito durante varios años ninguna composición dedicada a este instrumento” (*Wiener Zeitung* en: de la Guardia, 1978, p. 368).<sup>8</sup>

Aunque el año de publicación es 1815, el autógrafo original es el 16 de agosto de 1814 (Lockwood, 2003, p. 342). La sonata fue dedicada al conde Moritz von Lichnowsky, con el siguiente título: *Sonate für das Piano-Forte, gewidmet dem Hochgeborenen Herrn Grafen Moritz von Lichnowsky, von Ludwig van Beethoven, 90tes. Werk. Eigentum des Verlegers. Wien, bei S.A. Steiner*<sup>9</sup>(de la Guardia, 1978, l. 368).

---

<sup>8</sup> La sonata para piano No. 26 Op. 86a en mi bemol mayor, *Les Adieux*, fue publicada en 1811. Fue la última antes de la Op. 90.

<sup>9</sup> Traducción: Sonata para piano, dedicada al Ilustrísimo señor conde Moritz von Lichnowsky, por Ludwig van Beethoven. Obra 90. Propiedad del editor. Viena. S. A. Steiner.” (de la Guardia, 1978, p. 368).

La sonata *op.* 90 tiene dos características a destacar; la primera es que, al igual que la sonata *op.* 54 y la *op.* 78, consta de dos movimientos, pero el segundo movimiento de la *op.* 90 es un rondó, “Quizá el rondó cantabile más largo escrito por Beethoven” (Lockwood, 2003, p. 343), mientras que las *op.* 54 y 78 son *andante*. La segunda característica es el uso del idioma alemán para la designación de los tiempos; el primer movimiento se titula: *Mit lefhabtigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*.<sup>10</sup>, el segundo: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Con vivacidad y siempre con sentimiento y expresión.*

<sup>11</sup> Traducción: *No demasiado rápido y muy cantabile*

## 5. José Pablo Moncayo

(Guadalajara, 1912 – Ciudad de México, 1958)

### 5.1 Introducción

El 25 de noviembre de 1935, en el Teatro Orientación de la Ciudad de México, José Pablo Moncayo, junto a Salvador Contreras, Daniel Ayala y Blas Galindo, ofrecieron un concierto en el que estrenaron algunas de sus obras. Moncayo presentó su Sonatina para piano solo y *Amatzinac*, escrita para flauta y cuarteto de cuerdas.<sup>12</sup> Las críticas que obtuvieron fueron muy favorables para los cuatro compositores. Resalto la realizada por el escritor Salomón Kahan quien destacó el “lenguaje moderno y el uso sin miedo de disonancias, llamándolos *iconoclastas*” (Kahan en: Torres-Chibrás, 2009, p. 76). José Barros, a través de un artículo publicado dos días después del concierto, se refirió a los compositores como *El Grupo de los Cuatro*, nombre al que “quedarían ligados para siempre”. (Torres-Chibrás, 2009, p. 76).

Algo que caracterizó a *El Grupo de los Cuatro* fue su fuerte carácter nacionalista. El musicólogo Aurelio Tello nos comenta:

---

<sup>12</sup> La Sonatina fue interpretada por Moncayo desafortunadamente no existe una impresión de esta partitura. En el caso de *Amatzinac*, los músicos que le ayudaron fueron Salvador Contreras y Daniel Ayala en los violines, Miguel Bautista en la viola, Juan Manuel Téllez Oropeza en el violoncello y como flautista, Miguel Preciado. (Torres-Chibrás, 2009, p. 75).

*Para ellos<sup>13</sup>, el nacionalismo fue un movimiento consolidado, artísticamente formulado y estilísticamente definido, al cual accedieron como los continuadores naturales de la gesta de sus maestros, como los depositarios de una tradición fundada en devolverle al pueblo los elementos de su cultura convertida en símbolo, como los herederos incuestionables de la escuela mexicana de composición. (Tello, 2010, p. 496).*

Si nos guiamos con la crítica de Salomón Kahan, en la que habla del lenguaje moderno de *El Grupo de los cuatro*, podríamos pensar que José Pablo Moncayo fue considerado, junto a sus tres colegas, como “compositores de vanguardia” (Malmström, 2004, p. 122). Sin embargo, el mismo Malmström coloca a Moncayo como un nacionalista: “[...] Candelario Huízar y Carlos Chávez tuvieron a Moncayo entre sus estudiantes del Conservatorio. Así, no es de sorprender que el estilo de Moncayo como compositor revele un nacionalismo que incluye temas rítmicos y melodías derivadas de la música popular y folklórica” (Malmström, 2004, p. 122-123).

Hugo de Grial, en su libro *Músicos mexicanos*, recoge un artículo escrito por José Antonio Alcaraz, en el que describe la actividad de Moncayo dentro del nacionalismo de la siguiente manera: “Hoy ubicamos la figura de José Pablo Moncayo como la de un creador auténtico, movido por un gran amor a la naturaleza, y dotado de una inteligencia y poder de percepción netamente musicales, para clausurar en forma brillante y sólida una de las etapas decisiva de la música mexicana: el nacionalismo.” (Alcaraz en: de Grial, 1975, p. 226).

---

<sup>13</sup> “Cuatro jóvenes compositores que provenían de la clase de Creación Musical de Carlos Chávez instaurada en el Conservatorio en 1931” (Tello, 2010, p. 496)

Hablar de Moncayo, y específicamente sobre su actividad en el nacionalismo musical mexicano, nos lleva irremediablemente al *Huapango*. (Alcaraz nos da el origen de éste) :

*[...] bajo el impulso de Carlos Chávez, Moncayo entró a formar parte activa de la vida musical mexicana, regida por los postulados (a la sazón nacionalista) del autor de la Sinfonía de Antígona. Fue el propio Chávez quien pidió a Moncayo que escribiera, para un concierto que llamó Música tradicional mexicana, una obra basada en la música popular de la costa del sureste. El resultado fue uno de los mayores triunfos de Moncayo, la célebre obra Huapango, que a pesar de su valor intrínseco es sólo un “momento” en la vida del autor. (Alcaraz en: de Grial, 1975, p. 227-228).*

Y aunque el *Huapango*, como dice Alcaraz, sea sólo un “momento” en la vida de Moncayo, en gran cantidad de libros que hacen referencia al compositor nacido en Guadalajara (por lo menos aquellos que han caído en mis manos), terminan hablando del *Huapango*. Sin embargo, no creo que esta situación sea algo que lamentar. Podríamos encontrar el lado negativo si nos enfocamos en el hecho de que muchas de las obras de Moncayo han quedado eclipsadas por el *Huapango*.

Sin embargo, el *Huapango* demostró varias cualidades del trabajo de Moncayo, desde su impacto social hasta sus habilidades como compositor. Tello nos dice:

*[El Huapango], devino al correr de los años música de ceremonia oficial, omnipresente partitura en cuanta celebración, discurso patriótico, jura de la bandera, grito de la Independencia o conmemoración se efectúe. Pero los méritos de la obra de Moncayo están más allá de su uso oficialista y su presencia roza todos los ámbitos de la cultura mexicana. Con permiso o no se han hecho versiones para piano, cuarteto de cuerdas, dúo, trío, cuarteto y orquestas de guitarras, orquestas de cuerdas, banda militar, mariachi, estudiantina, coro, conjunto de marimbas, y demás; no hay grupo que no*

*quiera legitimar su mexicanidad haciendo su versión de tan emblemática pieza*<sup>14</sup> (Tello, 2010, p. 497-498).

Encontramos en las palabras de Alcaraz, recogidas por Aurelio Tello, algunas características como compositor de Moncayo que dejó en el *Huapango*:

*Su deslumbrante arrastre e impacto vital provienen de una inteligente aplicación de la enseñanza secreta –en lo que concierne a la dosificación de secuencias y surgimiento auditivo del material- observada por el compositor mexicano en La valse (1920) de Ravel. Ya entonces [...] fue notorio que Moncayo manejaba timbres, colores, registros, fusiones o antagonismos musicales con penetrante habilidad y enjundia gracias a una fértil imaginación sonora, cuyos cánones estéticos estuvieron siempre cercanos al impresionismo*<sup>15</sup>. (Alcaraz en: Tello, 2010, p. 498).

Podría parecer que el *Huapango* es la única obra en la que la maestría de Moncayo, como compositor, queda evidente. Sin embargo, otros trabajos dejan en claro su talento:

*Si algo podría definir el estilo de Moncayo es el equilibrio entre tradición, invención personal y la influencia de autores de otras latitudes. Es en su*

---

<sup>14</sup> Sigue: “Las estadísticas sobran: cualquier mexicano (de Tijuana a Cancún, de Reinos a Oaxaca, de Guerrero a Veracruz, de Monterrey a Chiapas) se identifican amorosamente con el *Huapango* y esta partitura le dice a ese mexicano a qué comunidad le debe su sentido de pertenencia” (Tello, 2010, p. 498).

<sup>15</sup> El mismo Alcaraz, a través de Hugo de Grial, habla sobre el impresionismo de Moncayo: “Dos fueron las principales tendencias estéticas que actuaron en Moncayo: nacionalismos e impresionismo. Ambas están presentes ya en sus primeras obras de los años 1936 y 1937. Una de ellas, *Amatzinac*, que según Ángel Salas es la obra en la que Moncayo define mejor su estética, es impresionista por sus lánguidas frases, prolongadas arquitecturas acordarles realizadas a base de novenas (obtenidas por quintas superpuestas) y la delicada mezcla de texturas tímbricas como explotación consciente del color instrumental.” (Alcaraz [en] de Grial, 1975, p. 226-227).

*obra orquestal donde su personalidad se manifiesta con mayor plenitud: la forma cerrada y casi cíclica de la Sinfonietta, donde los rasgos nacionalistas brotan en una forma quintaesenciada apoyándose en expresivas síncopas; la profunda expresión concentrada de Tierra de Temporal, que maneja elementos mexicanistas, particularmente en la rítmica y en la métrica sólo como una expresión más acendrada y más profunda de lo mexicano. El oficio más acabado del compositor se manifiesta en la partitura de Bosques, en donde las líneas impresionistas y un luminoso color orquestal parecen indicar un camino abierto fuera del cauce nacionalista. (Moreno, 1996, p. 58).*

Pero más allá de los aspectos técnicos de su composición, Alcaraz describe la música de Moncayo desde otra perspectiva:

*Pero sobre todo, la música de Moncayo es fiel a sí misma, fiel a la música: nunca lleva adheridos mensajes extra musicales o programas itinerarios. Los títulos de algunas de sus obras: Homenaje a Cervantes, Cumbres, Muros verdes, pueden parecer descriptivos pero el compositor los ideó más para dar una cierta delimitación a la atmósfera general, que con intenciones de guía argumental. (Alcaraz en: de Grial, 1975, p. 227).*

Moncayo fue y es, una figura central de la música en México. Su *Huapango* quizá haya eclipsado la mayor parte de su trabajo, pero eso no le quita el valor musical que tiene el resto de su catálogo. Como menciona Alcaraz: “en él, esteticismos y teorías quedaban a un lado. Quizá por ello, su música no fue de las que «hacen historia»” (Alcaraz en: de Grial, 1975, p. 228), sin embargo, en su música supo plasmar la mentalidad, por lo menos artística, del mexicano: “[Su obra predilecta *Cumbres*], resume los más depurados y hermosos sentimientos del músico mexicano: vitalidad, ternura, colorido, poesía y pujanza.” (Alcaraz en: de Grial, 1975, p. 228).

## 5.2 México siglo XX

La situación social y política en México, durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, es muy contrastante. Por un lado se tiene un progreso y desarrollo bastante elevado en términos de industria y tecnología, atrayendo inversiones extranjeras. Por contraste, el crecimiento económico no se dio de manera equivalente en todos los sectores sociales aunado a que muchas de las tierras, propiedad de los indígenas, fueron arrebatadas para ser entregadas a grandes terratenientes. (Torres-Chibrás, 2009, p. 20).

Dan Malmström hace un resumen bastante conciso: “[Durante el porfiriato (1876-1910)] El país se desarrolló. Se tendieron vías férreas. Las minas y la industrialización avanzaron en términos generales. También aumentó la exportación de productos agrícolas. Sin embargo, el pueblo mexicano no compartió las crecientes riquezas. Las tierras siguieron perteneciendo a unos cuantos. La mayor parte de las ganancias fueron a parar en quienes ya eran ricos. Muchos de ellos eran extranjeros.” (Malmström, 2004, p. 20).

Armando Torres-Chibrás, en su biografía de Moncayo comenta:

*Analfabetismo, pobreza y la falta de oportunidades de mejora social, alimentaron un creciente descontento que era reprimido violentamente por Díaz. Finalmente, una revolución liderada por Francisco I. Madero, estalló el 20 de noviembre de 1910. [...] Su éxito fue inminente y resultó en la abdicación y exilio de Porfirio Díaz un año después. Madero ganó las elecciones en octubre de 1911 y tomó el cargo como presidente de México en noviembre del mismo año; sin embargo, su administración duró poco tiempo.* (Torres-Chibrás, 2009, p. 20).

A partir del ascenso de Madero al poder, comienza una de las etapas más complejas del país en cuestiones políticas. Victoriano Huerta, en contubernio con

Harry Lane Wilson, embajador de Estados Unidos, a través de un golpe de Estado (1913), derrocó, encarceló y asesinó a Madero. Huerta tomó entonces la presidencia, lo que provocó que Venustiano Carranza, en ese entonces gobernador de Coahuila, se levantara en armas consiguiendo que Huerta se fuera a Estados Unidos en 1914. Carranza, en medio de peleas por intereses de poder contra sus antiguos colaboradores, Villa y Zapata, tomó la presidencia en 1917, año en el que, junto a Álvaro Obregón, redactaron la Constitución. En ésta, entre muchas otras cosas, se estableció que todas las tierras pertenecen a la nación, lo que le permitió expropiar latifundios y regresar tierras a campesinos.<sup>16</sup>

Obregón relevó a Carranza en la presidencia de México (1920-1924), consiguiendo cierta estabilidad política, aunque no alcanzando el desarrollo socioeconómico buscado en la Revolución. Esta situación fue muy similar a la vivida durante el mandato de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Fue hasta el mandato de Lázaro Cárdenas (1934) que la situación comenzó a cambiar de manera más visible; y es que fue con Cárdenas que se consiguió la expropiación petrolera al mismo tiempo que la distribución de las tierras a los campesinos fue altísima.<sup>17</sup>

El mundo musical, durante la Revolución, no sufrió grandes cambios o censuras violentas (afirma Malmström que tanto el Conservatorio, como la ópera, conciertos, música de cámara, entre otras actividades musicales, no se vieron afectados durante la revolución [Malmström, 2004, p. 38-44]). El periodo musical posterior a la Revolución fue bautizado como nacionalismo y la primera obra que fue escrita ya con intenciones directamente nacionalistas fue el ballet *El fuego nuevo* (1921), basado en un relato Azteca y compuesto por Carlos Chávez, encargo hecho por el secretario de educación pública José Vasconcelos. “*El fuego*

---

<sup>16 17</sup> Ambos párrafos son un resumen de lo escrito por Dan Malmström en su libro *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, p. 20-26

nuevo, abrió a la producción de Chávez un cauce por donde transitaron numerosos compositores: el del nacionalismo” (Aurelio Tello, 2010, p. 486).

Si bien dijimos que el nacionalismo musical inició, de manera “oficial” con el ballet de Chávez, Manuel M. Ponce, ya había escrito, en años previos, una serie de canciones mexicanas para piano:

*Ponce pasó parte del año (1912) y todo el siguiente componiendo sus Canciones mexicanas para piano, que al menos en parte son arreglos de canciones populares y que conquistaron una rápida aceptación. [...]. Algunas de las Canciones mexicanas salieron al público durante los años 1913 y 1914; es decir, durante uno de los periodos más intensos de la Revolución. Me parece una exageración decir que el nacionalismo mexicano comienza con las Canciones mexicanas de Ponce[...] mejor es decir que fueron un paso importante hacia un estilo musical nacionalista.* (Malmström, 2004, p. 53-54)

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la música para piano en México comenzó a decaer, lo que llevó a Ponce y Chávez a optar por la música sinfónica, siendo el lapso entre 1918 y 1921 cuando ambos compositores inauguraron lo que Aurelio Tello llama el “sinfonismo nacionalista”. (Tello, 2010, p. 489). Tello habla sobre este sinfonismo:

*(Ponce) con la orquestación de su Balada Mexicana y la composición de Ferial (1921); (Chávez) con el ballet El Fuego Nuevo que le encargó Vasconcelos. Los coetáneos de Ponce se afiliaron a la nueva estética escribiendo sendas obras sinfónicas: José Rolón con el Festín de los enanos (1925); Rafael J. Tello con su Patria Heroica (1929); Candelario Huízar con Imágenes (1928); Silvestre Revueltas Cuauhnáhuac (1930). En 1928, Carlos Chávez creó el instrumento decisivo para impulsar la música mexicana: la Orquesta Sinfónica de México.* (Tello, 2010, p. 489-490).

Fueron Ponce, Chávez y Revueltas los que encauzaron el mundo musical en México.

*Si Ponce partía de la canción mestiza para la construcción de su lenguaje, Chávez lo hizo desde el mundo sonoro indígena y Revueltas desde la reinención de los sonidos del universo urbano. Para todos, el reto fue el mismo: edificar una obra que siendo profundamente nacional fuera a la vez moderna, que estando estando fincada en añejas raíces históricas reflejara el cambio que vivían el país y el mundo (Tello, 3010, p. 491).*

Fue una época en la que la música mexicana nació de manera brillante, con compositores que en el presente son conocidos en muchos niveles en la sociedad mexicana; obras que se han quedado en el sentir nacional y lo han representado. También fue una época en el que se asentaron con firmeza, muchas bases del presente del mundo musical mexicano. Una época que tuvo grandes compositores, músicos y repertorio.

### **5.3 Muros verdes**

Para 1951, año en que fue escrito *Muros verdes*, José Pablo Moncayo gozaba de mucha reputación. Desde 1936 había obtenido la oportunidad de dirigir algunas obras frente a la Orquesta Sinfónica de México<sup>18</sup>. En 1944 ganó el concurso organizado por Francisco Agea con la intención de promover la producción nacional sinfónica; la obra con la que ganó Moncayo dicho concurso fue su *Sinfonía* y fue estrenada, ese mismo año, bajo la batuta de Carlos Chávez.

A partir de ese logro como compositor, Chávez le otorgó a Moncayo más oportunidades como director, al grado de nombrarlo director asistente de la

---

<sup>18</sup> Torres-Chibrás coloca una tabla cronológica en la que muestra la participación de Moncayo como director frente a la Orquesta Sinfónica de México. (Torres-Chibrás, 2009, p. 239-247).

Orquesta Sinfónica de México en 1945. Cuatro años después, en 1949, Moncayo fue nombrado director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ese mismo año estrenó una de sus obras más importantes, *Tierra de temporal*, primero en una audición privada en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente, en el Palacio de Bellas Artes. En ambas ocasiones Moncayo lo dirigió.

Fue en 1951 cuando *Muros verdes* fue escrito. La información que hay sobre esta pieza es realmente escasa. Torres-Chibrás, en la biografía que le dedica al compositor mexicano, escribe sobre la obra:

*Moncayo estaba enamorado, y dedico la obra a Clarita (con quien se casaría años después) [...] Según Víctor Urbán, alumno de Moncayo en el Conservatorio, el título fue inspirado por un muro cubierto de hiedra. Es común en México encontrar paredes decoradas con enredadas redes de hiedra. Por otro lado, la viuda de Moncayo, en una entrevista otorgada a Kamuel Zepeda, revela que ambos disfrutaban visitar un parque al sur de la Ciudad de México llamado Los Viveros de Coyoacán y ahí había muchos cedros de gran tamaño que parecían muros, muros verdes. José Antonio Alcaraz escribe que en «Muros verdes. . . se encuentra uno de las partituras más atractivas y mejor conocidas para piano de José Pablo Moncayo diseñado para una interpretación virtuosa. (Torres-Chibrás, 2009, p. 113-114).*

## 6 Maurice Ravel

(Ciboure, 1875 – Paris, 1937)

### 6.1 Introducción

Es en el año de 1901 cuando Maurice Ravel, de veintiséis años, se presenta por primera vez al *Prix de Rome*<sup>19</sup>. A pesar de que su participación cosechó críticas favorables por parte del jurado, entre las que destacan “su don melódico, la facilidad de su inspiración, el grato color de sus armonías, [...]” (Petit, 1981, p. 29), e inclusive contó con el voto de Massenet, fue galardonado sólo con el primer segundo premio. Ravel vuelve a concursar en el *Prix de Rome* en sus versiones de 1902 y 1903<sup>20</sup>, consiguiendo el mismo resultado que obtuvo en su primera participación.

---

<sup>19</sup> El *Prix de Rome* se creó en 1663 y era un premio anual, otorgado por Luis XIV. Se concedía a jóvenes arquitectos, pintores y escultores, quienes, a través de duras pruebas eliminatorias, debían conseguir la beca. La música se incluyó en dicho concurso hasta 1803. Las pruebas para los compositores eran tres: escribir una fuga, escribir una obra coral sobre un texto dado y como prueba principal, tenían que escribir una cantata sobre un texto dado. Esta prueba podía durar hasta un mes. El Primer Gran Premio de Roma consistía en una estancia de hasta cinco años en Roma; el primer segundo gran premio también conseguía ir a Roma pero menos años. En la edición de 1901 del concurso de Roma, la obra elegida para desarrollar en la cantata era *Myrrha*, que Pierre Petit describe como una “patética historia de amor traducida por un oscuro libretista en rípidos versos para no faltar a una tradición que, por desgracia, no hay forma de desarraigar”. (Petit, 1981, p. 29).

<sup>20</sup> Las cantatas con las que participó fueron *Alcyone* (1902) y *Alyssa* (1903).

En 1905 intentó participar por última vez<sup>21</sup>, siendo eliminado en la primera prueba. El compositor y escritor Pierre Petit, en la biografía que escribió sobre Ravel, cree que el motivo de esta eliminación se da porque Ravel, con sus obras *Cuarteto para cuerdas* y *Scheherazada*, había demostrado un lenguaje personal y “moderno” y que no querían “admitir que ese mismo Ravel, ciñéndose rigurosamente al juego, les presente unos trabajos escolásticos admirablemente hechos, pero que correspondan muy poco a su verdadera naturaleza como músico.”<sup>22</sup> (Petit, 1981, p. 37). La eliminación de Ravel provocó un gran escándalo que derivó en la dimisión de Theodore Dubois como director del Conservatorio Nacional de Música de París, cargo que tomó Gabriel Fauré.

La indignación provocada por el resultado del *Prix de Rome*, nos lleva a descubrir que Ravel, para 1905, era un compositor que gozaba de buena reputación. Su música, desde las obras de su juventud, daba muestras de un lenguaje original. Petit lo describe de la siguiente manera:

*¿Cuál es esa originalidad? [ya en la Habanera] pueden advertirse en esa página la presencia simultánea de dos elementos que formarán un cóctel al que la música de Ravel deberá siempre su color. La receta es sencilla: Tómese una melodía fácil, flexible, tierna, incluso un poco voluptuosa, una melodía que, guardando todas las proporciones, pudiera parecer brotada de la pluma de un discípulo fiel de Massenet. Por otro lado, prepárese un surtido de acordes incisivos, duros, secos, cuyas aristas parezcan chocar recíprocamente de una manera ineluctable.*<sup>23</sup>(Petit, 1981, p. 23).

---

<sup>21</sup> Dado que la edad límite para ser parte del *Prix de Rome* era 30 años.

<sup>22</sup> Continúa: “Quieren ver una provocación en donde Ravel sólo pone humildad , y un orgullo despectivo en donde, en el fondo, no había más que una deslumbradora demostración de virtuosismo de escritura.” (Petit, 1981, p. 37).

<sup>23</sup> Continúa: “[...] La mezcla inesperada de esos dos elementos tan dispares da un producto muy agradable en el que la dulzura del primero es puesta en relieve por la dureza del otro, que, por eso mismo, adquiere un brillo diamantino”. (Petit, 1981, p. 23).

Haciendo énfasis en el aspecto armónico, José María García Laborda, comenta: “El lenguaje armónico de Ravel elabora muchas notas cromáticas de paso y apoyaturas que luego van a resolver en acordes inesperados. Hay un tratamiento muy libre de la disonancia, especialmente en la confrontación de planos sobre tritonos y en el uso de bloques armónicos bitonales”. (Laborda, 2000, p. 153).

Algo que caracterizaba a Ravel era su fascinación por las máquinas y sus mecanismos, ello queda claro en la entrevista que da en 1932, recogida por Luca Chiantore en su libro *Historia de la técnica pianística* (2002): “ Mucha de mi inspiración se debe a las máquinas. Me fascina entrar en una fábrica y observar las grandes máquinas trabajando. Es un espectáculo impresionante y grandioso. Fue una fábrica la que me inspiró el *Bolero*. Me gustaría verlo siempre interpretado con una gran factoría como fondo.” (Ravel en: Chiantore, 2002, p. 497).

Quizá la atracción que sentía Ravel por las máquinas y sus mecanismo, llevaron a que desarrollara una forma de trabajar meticulosa y muy cuidada. Robert P. Morgan, comenta al respecto:

*Ravel expresó, en cierta ocasión, que su único objetivo como compositor era el de alcanzar la perfección técnica y el extraordinario cuidado y meticulosidad que caracterizan a su obra dan muestra de ello. Por todo esto, cuando uno escucha su música, no se trata de un estilo personal enormemente individualizado sino de una impresionante habilidad para juntar diversos materiales y formar un todo consistente dentro de unas formas de enorme precisión. Stravinsky, refiriéndose a esta característica de Ravel, lo comparó con un fabricante de relojes suizo.* (Morgan, 1991, p. 142).

El detalle y meticulosidad pueden alargar indefinidamente el tiempo de gestación que una obra requiere; sin embargo, para Ravel, esto jamás fue un problema. Queda claro en las palabras que Laborda recoge:

*En mis propias composiciones considero necesario un gran periodo de gestación. Durante este intervalo yo voy madurando la obra progresivamente y con gran precisión, hasta ver la forma y la evolución que la obra final tomará en su totalidad. A continuación puedo estar ocupado con otras cosas sin escribir ni una sola nota de la obra, a partir de ahí la composición va relativamente rápida. Pero uno debe gastar tiempo en eliminar todo aquello que es superfluo en orden a realizar del modo más perfecto posible la mayor claridad que uno desea. (Ravel en: Laborda, 2000, p. 154).*

Probablemente la meticulosidad y precisión eran parte de la personalidad de Ravel desde muy joven. Y es que es común encontrar que gran cantidad de compositores renegaban, destruían o modificaban obras de su juventud a lo largo de su vida. Sin embargo, Ravel incluyó íntegra y sin cambio alguno, uno de sus primeros trabajos: *La Habanera* (1895), la introdujo como tal en la *Rapsodia española* (1907). Esto nos indica que la manera de trabajar de Ravel era completamente racional desde sus primeros trabajos y que su mentalidad, respecto a su trabajo, poco cambió a lo largo de su vida.

## **6.2 Grandes cambios en el orden mundial**

La transición que hubo entre el siglo XIX y el XX trajo consigo un torrente de cambios y transformaciones en varios aspectos: geopolíticos, artísticos, filosóficos, económicos, tecnológicos, en ciencia, entre otros. Europa comienza a ejercer un enorme poder a nivel global a través de la homogeneización económica gracias a

la “consolidación de la producción metalúrgica y de la industria pesada, capaces de generar altísimas ganancias sólo en el ámbito de las grandes empresa”.

(Salveti, 1999, p. 3).

Esta fortaleza económica trajo consigo la expansión de Europa; Asia y África son repartidas territorialmente entre las naciones europeas y comienza la explotación de recursos, desde la minería hasta la agricultura. Hay una fuerte inversión de capital europeo en América Latina, Asia y África. Como consecuencia de esta expansión, el musicólogo Salvetti dice: “ Mueren antiguas civilizaciones, sistemas de vida distintos a los occidentales, sistemas de producción diferentes a los capitales-industriales. Todo ello sucede de forma uniforme, en ambos hemisferios, hasta el punto de favorecer el surgimiento de algunos factores ideológicos típicos de aquellos años: la exaltación de la técnica productiva industrial, de la civilización occidental como la más avanzada (a la que las demás deben parecerse, eliminando un atraso de siglos) y de la raza blanca como portadora de estos valores a las razas inferiores.” (Salveti, 1999, p. 4).

Otra gran característica de este periodo<sup>24</sup>, es el nacimiento del llamado *intelectual*, personaje encargado de llevar la voz del progreso a aquellos que están completamente indiferentes a él. Comúnmente, para demostrar los avances y el desarrollo alcanzado por alguna nación, se realizaban exposiciones nacionales e internacionales, y para enfatizar su grandeza, se llevó hasta lo gigantesco. Salvetti nos dice: “ Si la ideología que guía este tipo de cultura es optimista, el gusto a través del que se expresa es lo grandioso, lo *kolossal*, que está presente en todas las artes de la época, fundamentalmente en la arquitectura, por sus vínculos más directos con las funciones públicas, pero también en las artes figurativas relacionadas con estos edificios.” (Salveti, 1999, p. 5). Sin embargo, el progreso estuvo acompañado por una crisis que llevó irremediablemente a la Gran Guerra.

---

<sup>24</sup> Llamado *Imperialismo* por Guido Salvetti en su libro *Historia de la música, El Siglo XX (primera parte)*.

El mundo musical no se vio exento de la vorágine de cambios y Salvetti nos brinda un resumen en el que destaca los cambios más importantes que se dieron durante este período. Lo primero que destaca es que obras de gran éxito comenzaron a presentarse en varias ciudades de mundo<sup>25</sup>, en un lapso de tiempo relativamente corto. Hace la analogía de la actividad de los grandes intérpretes, actividad que comenzó a hacerse internacional, permitiéndoles presentarse en salas de muchos países y de distintos continentes.

A partir de este nuevo orden mundial, el mundo musical inicia una estructuración que podríamos pensar, es muy similar al que gobierna en el siglo XXI. Salvetti comenta que los primeros en ingresar a este nuevo sistema son los conservatorios, en los cuales se “estudia y se ejecuta música europea y a los que se invita frecuentemente a famosos músicos europeos” (Salvetti, 1999, p. 15).

El mundo editorial<sup>26</sup> también forma parte de la expansión; algunas de las casa editoriales más importantes abrieron sucursales en distintas ciudades, tanto en Europa como en América. Para sostener su nuevo potencial, las casa editoras se hicieron más minuciosas a la hora de escoger obras e intérpretes para presentar al público. Buscaban a músicos como Joseph Joachim o Anton Rubinstein que estuviesen todavía activos, o que la carrera de compositor/concertista de personajes como Alexander Scriabin, Béla Bartók o Ferruccio Busoni, les brindará fama internacional.

Salvetti menciona que quizá uno de los acontecimientos de mayor fuerza fue el nacimiento de la figura del director de orquesta como tal: “concurren a la formación de esta figura tanto factores prácticos (como la cada vez mayor dificultad de

---

<sup>25</sup> Ejemplifica que en tan sólo dos años, la ópera *Cavalleria Rusticana* (1890), se representa en ciudades como Estocolmo, Madrid, Berlín, Ciudad de México, Río de Janeiro, Nueva York, entre otras. (Salvetti, 1999, p. 15)

<sup>26</sup> Refiriéndose específicamente a las Editoriales de música.

ejecución de las partituras sinfónicas y operísticas) como factores ideológicos propios de la época: el culto al individuo «excepcional», del «jefe carismático» e incluso del «superhombre» de Nietzsche.” (Salvetti, 1999, p. 17).

Salvetti nos habla de lo relevante de la actividad del director de orquesta:

*Éste se encuentra entre los primeros protagonistas de las preferencias culturales que las diversas instituciones sinfónicas y teatrales poseen, sobre todo en Alemania e Inglaterra, confiando a un «director titular» una orquesta o un teatro por un cierto número de años. [...]De la diversidad de los directores deriva el carácter más tradicional o progresista de las diferentes instituciones, es decir, la mayor o menor apertura a las novedades de los jóvenes compositores y a los repertorios de otras naciones.* (Salvetti, 1999, p. 17).

Otra característica que aparece en este periodo es el surgimiento del “repertorio”, como define Salvetti: “La relativa estabilidad de la música ejecutada, que pertenecía cada vez más al pasado y cada vez menos al presente. [...] También se manifiesta la tendencia a evidenciar una continuidad entre la época presente (la de máxima expresión de la civilización europea) y el pasado reciente o lejano que la ha preparado.” (Salvetti, 1999, p. 18).

Sin embargo, a todo orden que se trata de imponer, surgen las mentes que no están dispuestas a ello. Como vimos en párrafos anteriores, el mundo musical (específicamente durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX) trata de amoldarse a una estructura muy definida y estricta, en el que tradición, teatros y editoriales dictan el rumbo. Ante esta situación surgen personajes que deciden avanzar por otros caminos y dar inicio a la llamada *modernidad*.

Escribe Laborda: “El arranque de la modernidad musical, aproximadamente a partir de 1890, con los epígonos del romanticismo tardío representado por Richard

Strauss, Max Reger o Gustav Mahler, a los que sigue el impresionismo musical de Debussy, para culminar en las llamadas vanguardias históricas, representadas por la atonalidad expresionista de la Segunda Escuela de Viena, el anecdótico Futurismo Musical Italiano [...], el llamado Nuevo Folclorismo, al que se le adscriben en un primer momento las tendencias vanguardistas de compositores como como Bartók o Stravinsky[...].” (Laborda, (s/f), p. XIII).

Un mundo complejo y variado es aquel que ve nacer a Ravel. Un músico que pudo dirigir y tocar sus obras en Europa y América. Un compositor que estuvo ligado a la palabra *modernismo*, cuando él mismo tenía un concepto un poco diferente:

*Yo no soy un «músico moderno» en el sentido real del concepto, porque mi música, lejos de ser revolucionaria, es más bien de desarrollo. Aunque siempre fui partidario de ideas nuevas (una de mis sonatas para violín contiene una parte denominada Blues) jamás he tratado de derribar las leyes vigentes en materia de armonía y composición. [...] No soy un «compositor moderno» que tenga el afán de escribir armonías radicales ni contrapunto fragmentado porque nunca fui esclavo de determinado estilo de composición; tampoco me he unido a una escuela en particular. Siempre he tenido la idea de que un compositor debe escribir lo que siente y como lo siente, sin prestar atención al estilo de composición que esté de moda. La música grande debe salir del corazón. Música que sólo nazca de la técnica y de la inteligencia no vale el papel sobre el cual está escrita” (Ravel [en] Laborda, (s/f), p. 12).<sup>27</sup>*

### **6.3 Valses nobles y sentimentales**

---

<sup>27</sup> Las palabras de Ravel no terminan aquí, sin embargo el espacio en este trabajo es reducido y he colocado lo que, en juicio personal, es lo que ilustra el punto a tratar.

Detrás del estreno de los *Valses nobles y sentimentales* hay una anécdota llamativa. En 1911, la Sociedad Musical Independiente “organizó un concierto de música contemporánea, en el curso del cual las obras se ejecutarían sin nombre de autores; a la terminación del concierto, los oyentes votarían para tratar de adivinar quiénes eran los compositores de cada una de las obras ejecutadas. De esta manera, en el más estricto anonimato, se estrenaron los *Valses nobles y sentimentales*. Su intérprete fue el joven compositor Luis Aubert.” (Petit, 1981, p. 59).

Los compositores a los que se les atribuyeron los valeses fueron variados, desde el húngaro Kodály hasta el francés Satie. Petit cree que una las razones por las que los valeses no fueron atribuidos, por mayoría, a Ravel fue porque, junto a su *Cuarteto para cuerda*, los valeses “carecían de un objeto exterior a sí mismos, y no trataban de describir una realidad, incluso subjetiva. (Petit, 1981, p. 60). Nichols, basándose en la cita del novelista y poeta Henri de Régnier<sup>28</sup>: “le plaisir délectueux et toujours nouveau d’une occupation inutile” (Las delicias e inmarcibles placeres de una ocupación inútil)<sup>29</sup>, cita que aparece en la partitura original de los valeses, refuerza lo dicho por Petit, en lo referente a carecer de algún objetivo en particular, cuando comenta que “Bailar es en esencia ‘*inutile*’ y, como en esta pieza, es su única justificación”. (Nichols, 2011, p. 126).<sup>30</sup>

El escritor y erudito en música Roger Nichols nos dice que parece sencillo que estas atribuciones, “hoy en día nos parezcan “cómicar” pero que en aquel año, los *valeses* suenan poco parecidos a *Gaspar*, último trabajo para piano de Ravel, y están más cercanos a *Le tombeau de Couperin* o *La valse*. Ravel describe a estos valeses como «un estilo más sencillo y claro, en los que la armonía es más

---

<sup>28</sup> De la novela *Les rencontres de M. De Bréot*,

<sup>29</sup> Traducción obtenida del original en inglés, realizada por Nichols, p. 126.

<sup>30</sup> Ahonda un poco más en este tema. Discute sobre pasajes específicos de la novela, en los que podríamos encontrar motivos para dudar sobre el verdadero motivo por el que Ravel colocó aquella cita. (Nichols, 2011, p. 126).

compleja y las líneas musicales están hechas para alardear».” (Nichols, 2011, p. 125).

Pero más allá de carecer de algún motivo externo a lo musical, lo que llamó fuertemente la atención de los valeses fueron las “tiernas extrañas durezas, un no sé qué de acre y claro, de transparente y anguloso [...]; el vals, la más apasionada y expresiva de todas las danzas, sirve para las más preciosas formas de divertimento; este baile, que en Franz Liszt y Chopin se encargó de todos los ardores del alma, este tierno vals, ahora se muestra con audaces armonías, erizado de estalactitas y de agudas agujas”. (Yankélévitch, 1951, p. 54).

## 7 Johannes Brahms

(Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

### 7.1 Introducción

Fue en el año de 1853 cuando el nombre Johannes Brahms se hizo conocido en Europa gracias al artículo “Neue Bahnen”, escrito y publicado por Robert Schumann en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*. En el coloca la figura del joven compositor como “El elegido”, augurándole un futuro brillante en el mundo musical. Gracias a este artículo, Brahms consiguió publicar algunas de sus primeras composiciones y empezó a abandonar el anonimato que mantuvo durante varios años.

La figura de Johannes Brahms siempre ha sido difícil de definir. Regularmente se le coloca como romántico, aunque siempre con la observación de ser el más clásico dentro de los románticos. De personalidad reservada y tosca, las palabras nunca fueron sus aliadas, especialmente cuando exteriorizaba emociones. No hablaba de sí mismo y mucho menos de su música, lo cual obliga a estudiar minuciosamente sus partituras para poder revelar los pensamientos más profundos del compositor.

Las ideas musicales aprendidas durante su juventud y que habían quedado marcadas en su personalidad, le llevaron a rechazar, apegado a sus ideales, la corriente que lideraba Liszt durante el primer encuentro que sostuvieron ambos

músicos en 1853, situación que trataré en párrafos posteriores. En 1860, siguiendo la estela de rechazar la música neo-alemana, hace una declaración pública en el *Berliner-Musikfreunde-Zeitung Echo*, con el objetivo de frenar el entusiasmo que había crecido alrededor de Wagner y la llamada “música del futuro” (Chiantore, 2002, p. 391).<sup>31</sup>

No sólo desde la perspectiva compositiva Brahms se alejó de las ideas vigentes. El desarrollo de la técnica, que se dirigió hacia un virtuosismo espectacular<sup>32</sup>, poco interesó a Brahms. Si bien es cierto que en su repertorio tiene obras de alta exigencia técnica como los dos conciertos para piano y orquesta (*op. 15* y *op. 83*), las tres sonatas para piano (*op. 1*, *op. 2* y *op. 5*) o las variaciones sobre un tema de Paganini<sup>33</sup> (*op. 35*), su interés primordial siempre fue más “una selección de sonoridades, no de técnica” (Rattalino, 1982, p. 171). Esta búsqueda de sonoridad le llevó a desarrollar una variedad distinta de ataques y movimientos de los que se habían presentado en obras de compositores como Chopin, Liszt, Thalberg o Henselt (Rattalino, 1982, p. 171).

Como pianista, Brahms no dejaba a nadie indiferente, probablemente por esta búsqueda individual de la sonoridad. Las críticas más ásperas llegaban desde el círculo de Liszt. Wagner era muy crudo en sus críticas: “Me pareció [...] impertinente el hecho de que el cenáculo de este señor reconozca a Liszt y a su escuela una técnica verdaderamente extraordinaria, pero nada más, mientras que

---

<sup>31</sup> Estos ejemplos son para ilustrar que Brahms, en plena madurez creativa, se deslindó de la música “ neo-alemana” y se apegó a su personalidad tanto musical como individual.

<sup>32</sup> Iniciado en el *Biedermeier*. Piero Rattalino dedica un capítulo completo a este período en el que, entre otras características, se buscaba una técnica de virtuosa espectacularidad..(Rattalino, 1982, p. 74-86). Piezas como los *Allegro di bravura*, los caprichos o el propio concierto para piano en el cual la orquesta “se vuelve elemento de color, de sostén, de relleno” y el piano “se convierte en la sección ampliamente predominante de la orquesta” (Rattalino, 1982, p. 78), demuestran la búsqueda por la espectacularidad técnica.

<sup>33</sup> Mucha de su música de cámara con piano, presenta dificultades técnicas de gran exigencia.

yo me habría dado por satisfecho si con un poco del óleo de esa escuela hubiese venido ungida la técnica del señor Brahms, cuya manera de tocar me causaba un penosísimo efecto por su frialdad y aridez” (Rattalino, 1982, p. 168).

Similitudes a la crítica de Wagner encontramos en las que hace el alumno estadounidense de Liszt, William Mason: “El modo de tocar de Brahms estaba lejos de ser refinado o aun sólo musical. Su sonoridad era seca y sin sentimiento, su interpretación inadecuada, sin estilo ni precisión. La suya era la técnica de un compositor, no la técnica de un virtuoso”. (Chiantore, 2002, p. 392). No hay certeza de lo que el propio Liszt pensara acerca de Brahms como pianista, pero Chiantore afirma que el compositor húngaro, durante una clase en 1885, en la que trabajaba con el concierto *op.* 83, se expresó en un “tono de evidente respeto” aunque es cierto que se referían más al aspecto compositivo.(Chiantore, 2002, p. 394).<sup>34</sup>

Sin embargo, opiniones completamente distintas llegan desde otros personajes. Joseph Joachim y Robert y Clara Schumann, “celebraron sin reservas la riqueza rítmica y colorística de su estilo interpretativo, la fuerza e interioridad de su ejecución, y, sobre todo, su ataque lleno de fuerza pero no duro, ricamente elástico y lleno de sonido (Chiantore, 2002, p. 394). Pero quizá la opinión más fiel la brindó Florence May, biógrafa de Brahms:

*Brahms nunca se sintió atraído por la carrera de virtuoso, a la que se dedicó sólo por necesidad, abandonándola nada más se lo permitieron las circunstancias. A pesar de no encontrarse a gusto en esas condiciones, era capaz a menudo de desvelar las infinitas potencialidades de su pianismo. Poseía una óptima técnica, que hubiera podido desarrollar sin dificultad transformándola en algo fenomenal, y sabía llegar a emocionar a la*

---

<sup>34</sup> Hace referencia Chiantore a que Liszt prefería la interpretación de Hans von Büllow que por aquel entonces ejecutaba su concierto *op.* 83 constantemente.

*audiencia con sus interpretaciones sonoras y dramáticas [...] Pero las bellezas más representativas de su estilo eran demasiado sutiles para que el público de a pie las apreciara.* (Florence May en: Chiantore, 2002, p. 394).

Era evidente que el hombre gozaba de buena técnica<sup>35</sup> y que no la rechazaba tajantemente y eso se puede ver en el hecho de que escribió 51 ejercicios de técnica. Eugenie Schumann, quien estudió con Brahms por algún tiempo, comenta que constantemente le hacía practicar escalas, arpeggios y gran variedad de ejercicios poniendo especial atención al entrenamiento del pulgar (Gerig, 1974, p. 222). Chiantore resume acerca de la técnica de Brahms con las siguientes palabras: “Su técnica nació de una meditación profunda sobre la naturaleza de la música, y, si hay algún <secreto>, hemos de buscarlo en la total identificación entre idea musical y gesto pianístico”. (Chiantore, 2002, p. 395).

Crearse un juicio acerca de la calidad interpretativa y técnica de cualquier personaje basándonos únicamente en las descripciones literarias, resulta una tarea complicada y poco precisa, sin embargo, al carecer de grabaciones u otra prueba más fiel que nos ayude en estos menesteres, las críticas que quedan de aquellos que presenciaron en carne propia la actividad de los personajes históricos, son los únicos testimonios a los que nos podemos apegar. La diferencia que existe entre las críticas del círculo de Liszt y del de Brahms resulta bastante grande, lo cual sólo ayuda a complicar aún más el juicio individual, pero creo que debemos estar conscientes de las dificultades que están siempre presentes en el estudio de la historia y que en un mundo como el de la música, las pistas suelen ofrecerse en la partitura y en ocasiones, en la correspondencia de los

---

<sup>35</sup> Brahms se encargó de estrenar sus “dos conciertos de piano y casi toda su producción de cámara” (Chiantore, 2002, p. 395). Su profesor de piano en Hamburgo, Marxen, comenta que durante su primera gira, llevó obras de Beethoven y Bach e incluyó un vasto repertorio de obras de concierto modernas en las que incluía a Liszt, Thalberg y Mendelssohn (agrega que no llevó ninguna partitura consigo, confiando plenamente en su memoria). (Gerig, 1974, p. 216).

compositores. Fuese buen pianista o malo, Brahms trascendió en la historia con su música.

## 7.2 Historia, nación, pueblo, naturaleza<sup>36</sup>

Regularmente el siglo XIX se ve como la antítesis de lo vivido durante el siglo XVIII, tanto en cuestiones políticas como sociales, filosóficas y artísticas. Las guerras ocurridas a nivel continental e interno, de cada país, contribuyeron a un cambio en la concepción del mundo. Para poder visualizar un poco las diferencias entre ambos siglos, tomo las palabras del profesor de música Renato di Benedetto, que haciendo un pequeño resumen, escribe algunas de las cualidades principales de los pensamientos de ambos siglos.

Al siglo XVIII se refiere de la siguiente manera:

*[al clasicismo] corresponde una concepción de la realidad inmutable, eternamente dada, regida por las normas de una racionalidad fuera del espacio y del tiempo, siempre y en todo lugar igual a sí misma: lo cambiante, lo diverso, lo múltiple pueden justificarse sólo en la medida en que se adecuan al dictado de estas normas. En la esfera del arte esto se traduce en el postulado de la existencia de un criterio absoluto de perfección – el ideal de lo bello – ante el cual se confrontan el valor y la dignidad de cada obra particular. (di Benedetto, 1999, p. 4).*

El Romanticismo, en palabras del mismo autor, representa “el descubrimiento de la individualidad como la única realidad verdadera que sea posible conocer y experimentar concretamente. [...] Tal descubrimiento comportaba una total reevaluación de lo diverso y de lo cambiante, o sea de eso que constituye el dato

---

<sup>36</sup> Este título es tomado del libro *Historia de la música, El siglo XIX primera parte* de Renato di Benedetto. Decidí colocar este título dado que creo que esas cuatro palabras describen, de manera compacta, algunas de las características principales del Romanticismo.

específico de la individualidad, y al mismo tiempo restituye su íntima e indefinible esencia". (di Benedetto, 1999, p. 4). La transición de una época a otra no fue súbita (como cualquier cambio de mentalidad) y aunque es complejo dar alguna fecha en concreto para el fin de una y el inicio de la otra, el profesor Rey M. Longyear, en su libro *La música del siglo XIX*, coloca el inicio y la duración del Romanticismo que se ha hecho durante varios estudios:

*Para los musicógrafos, el romanticismo significa la música compuesta entre 1828 y 1880, en su período más breve, y entre 1789 y 1914 en el más largo. [...]. Otros desean limitar el término drásticamente a los escritores alemanes de la década de 1790, o a los franceses de la década de de 1830, que se llamaron a sí mismos románticos. La moda actual es considerar al clasicismo y al romanticismo como el anverso y el reverso de una misma moneda corriente entre 1740 y 1830 (en su sentido más limitado) y 1910 (en el más amplio), lo cual elimina a precursores o sobrevivientes.<sup>37</sup> (Longyear, 1969, p. 11-12).*

Puede que la duración del Romanticismo sea difícil de definir en un lapso de tiempo específico, sin embargo, lo que sí queda claro es que su espíritu fue tan grande, que se extendió a gran cantidad de naciones europeas. El crítico y musicólogo Alfred Einstein, en su libro *La música en la época romántica* escribe:

*Un espíritu al que no pudo sustraerse ninguna nación europea, si bien los distintos países fueron más o menos sensibles a su influjo, más los del Norte que los del Sur[...] en cuanto a países apareció primero en Inglaterra, Alemania y Francia; en cuanto a las artes primero en poesía, después en la pintura y, finalmente, en la música, con la particularidad de que la música*

---

<sup>37</sup> Sigue ahondando en el tema: "[...] pero, por otra parte, no toma en cuenta, de manera total, los cambios operados en distintos grupos, tanto en el orden musical como en el de las ideas, durante los 90 ó 170 años que abarcan esos lapsos.

*no sólo fue la manifestación más tardía, sino también la más intensa.*  
(Einstein, 2007, p. 14).

Para ilustrar un poco acerca de la llegada tardía de la música, di Benedetto provee de algunas fechas de trabajos literarios y musicales :

*En 1796 (inmediatamente después de la Primera Sonata para piano de Beethoven, y antes de los Cuartetos de Cuerda op. 76 de Haydn) se publica la primera obra literaria completamente romántica, las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Confesiones del corazón de un monje amante del arte), de Wackenroder; mientras que los primeros *Lieder* goethianos de Schubert, considerados la primera expresión cabal de la música romántica, datan del año 1814[...] (Benedetto, 1999, p. 7).<sup>38</sup>*

Durante el siglo XVIII, dada la concepción racionalista del arte, la música, en su plano meramente instrumental, se le consideraba como “un fenómeno puramente material y mecánico, vacío de significado” (Benedetto, 1999, p. 8), definición contraria a la que se le adjudicaba cuando servía como acompañamiento de la palabra: “[...] mientras estaba iluminada por la palabra, la música pudo de hecho imitar a la naturaleza, [...], expresar afectos, pintar situaciones y caracteres con el justo color sentimental, y así cumplir su oficio de conmover el corazón de los hombres.” (Benedetto, 1999, p. 8).

Para el siglo XIX, la música, particularmente la instrumental, escala posiciones en la jerarquía artística y esto es evidente en las palabras que deja E.T.A. Hoffman

---

<sup>38</sup> “[...] Y todavía más tarde vendrá la exploración del romanticismo en el campo del teatro musical, donde será preciso esperar hasta la primera representación del *Freischütz* de Weber, en 1821. E. Wackenroder, el primer apóstol del romanticismo muere en 1798 cuando Schubert tiene apenas un año de vida, y – podría decirse – todavía está fresca la tinta de la partitura de la *Creación* de Haydn” (Benedetto, 1999, p. 7).

en una crítica realizada en 1810 sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven: “ Cuando se habla de la música como arte autónomo habría que pensar únicamente en la música instrumental, lo cual, diseñando cualquier apoyatura, cualquier mezcla con otra arte distinta, confiere pura expresión a la naturaleza peculiar del arte que de otra forma sería irreconocible” (Hoffman en: Einstein, 2007, p. 42).

La música que Kant consideraba debía ser “clara, formal, ordenada, contenida” y que había creado una desconfianza “de tipo racional hacía lo misterioso, lo subconsciente, lo impulsivo” (Einstein, 1999, p. 31), ahora en el siglo XIX, se comenzó a “respetar el inconsciente, a relajar la forma, a soltar las riendas” (Einstein, 1999, p. 31) y comenzaron a reverenciar a Beethoven a quien consideraban un compositor “instrumental verdaderamente grande y enjundioso” (Einstein, 1999, p. 31).

Como podemos ver, la música sin el acompañamiento de la palabra, a mi juicio, provocaba cierto miedo al no poder controlar, racionalmente, el mar de emociones que fluyen de ésta. Sin embargo, el siglo XIX se aleja de ese miedo y comienza a darle una enorme importancia a la música instrumental. Einstein comenta que “el principio unificador que acerca a todos los compositores, desde Weber y Schubert hasta el final del movimiento neorromántico, y reúne a compositores tan aparentemente opuestos como Wagner y Brahms es el siguiente: la relación con el elemento más directamente perceptible de la música, su sonido” (Einstein, 2007, p. 17), y explica que la orquestación, si bien había alcanzado grandes características con Haydn, Mozart y Beethoven, durante el siglo XIX experimentó grandes cambios y lo deja en claro con la aparición en 1844 del *Traité d'Instrumentation* Hector Berlioz.

El músico vive un gran cambio en cuanto su lugar en la sociedad se refiere. Habíamos visto, en el capítulo anterior, que éstos prácticamente pertenecían al cuerpo de sirvientes, tanto de nobles como de la iglesia, situación que comienza a cambiar desde las últimas décadas del siglo XVIII. Las composiciones

regularmente se escribían bajo pedido y eran pocas las ocasiones en las que se hacían por ninguna razón aparente, sin embargo, y como lo escribe Einstein “las sinfonías, los oratorios, la música de cámara, coral y lírica, de todo tipo, incluso las óperas, se componían sin que nadie las encargara, para un público imaginario, para el futuro y, y si fuera posible, para la eternidad[...]. El músico romántico, consideraba más nobles sus obras más desinteresadas, aquellas concebidas con mayor sentido de futuro; con frecuencia las componía con más brío y entusiasmo que si lo hiciera para su propia época” (Einstein, 2007, p. 25).

La originalidad y con ésta, la individualidad, se convirtieron en aspectos trascendentales; ésto trajo el desinterés de obtener la aprobación inmediata y el aislamiento del músico con respecto a la sociedad, creando entonces esa idea mística del genio incomprendido y que en medio de su aislamiento “incita a desbordar los límites de su propio arte, y convertirse en lo que hoy se diría un intelectual” ( Benedetto, 1999, p. 21). Es el siglo XIX quizá el momento en el que encontramos que los músicos pueden realmente dedicarse a su arte sin otras necesidades, tales casos como los de Berlioz, Wagner, Liszt o Brahms, que pudieron dedicarse enteramente a su actividad creadora y en realidad, tener una vida bastante cómoda, sin rendir cuentas a alguien, e inclusive ser admirados y alabados en gran cantidad de países.

No cabe duda de que el Romanticismo, como cualquier periodo histórico, es muy complejo de definir, dada la enorme variedad que presenta en todos sus planos artísticos y el aura mística que le rodea. En el mundo musical tenemos una enorme lista de músicos que a todas luces, son extraordinariamente contrarios entre sí, pero que a pesar de ello, se les considera dentro del romanticismo. Para concluir coloco estas palabras de Einstein : “La música romántica, la música del siglo XIX, aparece repleta de una sucesión de personalidades de lo más variadas, con una serie de perfiles mucho más acusados y diferenciados que en los siglos precedentes, y resulta una tarea muy difícil trazar con nitidez la trayectoria de su evolución” (Einstein, 2007, p. 26).

### 7.3 Sonata para piano *op. 2, no. 2* en fa sostenido menor

El 19 de abril de 1853, Brahms salió de su ciudad natal, Hamburgo, como pianista acompañante del violinista húngaro Eduard Reményi, quien se interesó en el joven músico tras conocerlo en la ciudad del norte alemán. Ambos protagonizaron una pequeña gira, a través de algunas ciudades pequeñas. Sin embargo, Reményi ideó el viaje para poder visitar a su colega y compatriota Joseph Joachim.

El encuentro entre Brahms y Joachim fue muy fructífero<sup>39</sup>. El joven pianista causó una fuerte impresión en Joachim: “Impresionado por las habilidades insólitas de Brahms como pianista, por su música poderosa, y por su inusual personalidad, Joachim actuó, sin dudar, en beneficio de Brahms e inició una amistad que duró hasta la muerte del compositor, cuarenta y cuatro años después” (Avins, 1997, p. 11).

Gracias a un concierto arreglado por Joachim, Brahms consiguió los fondos para costearse un viaje a Weimar: “[...] donde reinaba el supremo Franz Liszt sobre una corte de entusiastas pianistas y compositores congregados en el Altenburg. Conociendo la afabilidad y buena disposición de Liszt hacia los artistas jóvenes, le había recomendado calurosamente a su nuevo amigo.” (Geiringer, 1984, p. 38).

---

<sup>39</sup> Brahms había escuchado en Hamburgo a Joachim, cuando éste interpretó el Concierto de violín de Beethoven *op 61*, interpretación “que había extasiado a Johannes cuando sólo contaba quince años” (Geiringer, 1984, p. 37).

Franz Liszt demostró un gran aprecio por la música de Brahms.<sup>40</sup> Esto llevó al compositor húngaro a invitar a Brahms para ser parte de la escuela denominada *neo-alemana*:

*Esta nueva escuela arrancaba de las obras de Berlioz y tendía a una cierta relajación de las reglas de la tonalidad, manteniendo concretamente que las formas musicales debían estar dictadas por el contenido de las ideas poéticas. Pero Brahms no veía ninguna posibilidad de integrarse como discípulo, ya que la música <neo-alemana>, le parecía vacía y sin valor. Así pues [...], rechazó con firmeza una concepción artística que procedía, en cierto modo, de un punto de vista extramusical. (Geiringer, 1984, p. 39).*

El rompimiento con Liszt fue paralelo al que tuvo con Reményi, por lo cual, Brahms volvió con Joachim. El violinista húngaro le dio una carta para visitar a Robert Schumann en Düsseldorf, visita que resultó ser prolífica. : “Durante los siguientes días, Brahms tocó, para Robert y Clara Schumann y varios de sus amigos, aquellas obras que él consideraba valiosas. En las siguientes dos semanas Schumann escribió a Breitkopf & Härtel para que publicaran las obras de Brahms, y dos semanas después envió un artículo a la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, artículo que impulsaría la carrera de Brahms a la popularidad” (Avins, 1997, p. 20).

Brahms se desplazó a Leipzig para presentarse con los editores de Breitkopf & Härtel, encuentro que fue exitoso y en el que consiguió la publicación de algunas de sus obras. Schumann le había propuesto un orden: *op. 1* Fantasía en re menor para piano, violín y chelo, *op.2 Lieder*, *op.3 Scherzo* en mi bemol menor, *op.4* Sonata para piano en do mayor, *op.5* Sonata para violín y piano en la menor y *op.6* Canciones. Sin embargo, este orden no dejaba satisfecho a Brahms y

---

<sup>40</sup> Incluso se sabe que tocó el *scherzo* en mi bemol menor a primera vista mientras iba comentándolo (Walker, 1989, p. 229)

siguiendo su implacable autocrítica, desestimó la propuesta de Schumann y se deshizo de trabajos como la Fantasía en re menor y la Sonata para piano y violín. El orden final con el que se editaron sus trabajos fue: *op.1*, Sonata para piano en Do mayor, *op.2*, Sonata para piano en fa sostenido menor, *op.3*, Seis canciones y el *op.4*, *Scherzo* en mi bemol menor. La Tercera Sonata para piano, la *op.5*, en fa menor, fue publicada por otra editorial, Bartolf Senff, también de Leipzig. (Avins, 1997, p. 23).

La Segunda Sonata para piano, en Fa sostenido menor, como podemos ver, fue escrita en la juventud de Brahms. Es una obra que puede llegar a sorprender a los amantes del Brahms maduro, ya que, esta sonata puede tener rasgos sonoros, técnicos y musicales poco comunes en la escritura brahmsiana. La sonata consta de cuatro movimientos:

- *Allegro non troppo, ma energico* (fa# menor): escrito en una forma de *allegro-sonata*; da la sensación de ser rapsódico.
- *Andante con espressione* (si menor): un tema con variaciones (3) y que toma el tema del *Minnesang* alemán *Mir ist Leide*.
- *Scherzo* (si menor): forma ternaria, *allegro-trío-allegro*. El tema del *allegro* es el mismo que utiliza en el segundo movimiento, cambiando la métrica y por ende, la rítmica; podría parecer que el tercer movimiento es una cuarta variación del segundo.
- *Finale* (fa# menor): El movimiento más largo de la sonata. La estructura base es *allegro-sonata*, sin embargo, al igual que el primero, parece ser una gran rapsodia. Inicia con una introducción con tintes improvisatorios; sigue una forma ternaria A-B-A' y termina el movimiento con una gran *coda*, similar a la introducción.

## 8. Conclusiones

Es muy común escuchar, entre músicos profesionales, que a las obras se le descubren muchas características nuevas cada vez que se les estudia y toca. Tras este trabajo, especialmente en el análisis, descubrí que ese dicho es muy cierto. Todas las piezas, que trabajé durante bastante tiempo frente al piano, revelaron secretos que, por muy pequeños que son, resultaban cambiar por completo mi perspectiva sobre la obra. Con esto, logré crear un vínculo muy especial con cada una de ellas y sentir una mayor admiración y respeto por los compositores que escribieron estas hermosas obras de arte.

El vínculo no sólo se dio por el estudio analítico de la música. También investigar sobre las vidas de los músicos, tratar de entender su personalidad y su forma de ver la vida y su profesión, ayudó a reforzar lo que siento por mi trabajo.

En la actualidad, la distribución de la música (y en realidad, de cualquier tipo de información), es extremadamente sencilla. Hoy podemos grabar una pieza y en diez minutos ha llegado a cada rincón del planeta que tenga acceso a internet. Esto ha facilitado la popularidad de la música y vemos como, prácticamente cada día, surgen nuevos artistas. Sin embargo, en los años en los que los compositores que forman parte de este trabajo, vivieron y crearon su carrera, esa distribución era muy limitada, valiéndose únicamente de las interpretaciones en “vivo”, corriendo el enorme riesgo de que su música desapareciera en cualquier momento. Ante esta situación, pensar que algunas de estas obras tienen más de 100 años de haberse estrenado y que en pleno siglo XXI se mantengan vigentes, me hace pensar en lo trascendente que es el trabajo de estos magníficos músicos.

## 9 Bibliografía

### Johann Sebastian Bach

- Geiringer, Karl (1982), *Johann Sebastian Bach: la culminación de una era*, Madrid, Altalena.
- Kirkpatrick, Ralph (1984), *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier, a Performer's Discourse of Method*, New Haven, Yale University Press.
- Rothschild, Fritz (1995), *A handbook to the performance of the 48 Preludes and fugues of J. S. Bach. According to the rules of the old tradition*, Adam and Charles Black.
- Smith, Timothy A. (1996), *The canons and fugues of J. S. Bach*, Arizona, Northern Arizona University, Recuperado de <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue22.html>
- Wolff, Christoph (2001), *Johann Sebastian Bach, The learned musician*, New York, Norton and Company.
- Ledbetter, David (2002), *Bach's Well-Tempered Clavier, The 48 Preludes and fugues*, New Haven, Yale University Press.
- Bruhn, Siglind, (2002-2017), *Siglind Bruhn's Personal Home Page*, Recuperado de <http://www-personal.umich.edu/~siglind/wtc-i-22.html>
- Méndez, Geraldina (2010-2015), *Piano y Forte. De música y otras especies*, Recuperado de <http://pianoyforte.blogspot.mx/2011/04/la-hora-nona.html>.

### Ludwig van Beethoven

- Rolland, Roman (1951) *Beethoven, las grandes épocas creadoras*, Buenos Aires, Hachette.

- Bloom, Eric (1968), *Beethoven´s Pianoforte Sonatas Discussed*, New York, Da capo Press.
- De la Guardia (1978), *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Rattalino, Piero (1997), *Historia del Piano*, España, SpannPress.
- Pestelli, Piero (1999), *Historia de la música: La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner Libros.
- Chiantore, Luca (2002), *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial.
- Lockwood, Lewis (2003), *Beethoven, The music and the life*, New York, W. N. Norton and Company.
- Kaltenecker, Martin (2004), *El rumbo de las batallas, Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Treber, Stefan L. (2010), *A Schenkerian Analysis of Beethoven´s E minor Piano Sonata, Opus 90*, Texas, University of North Texas.

### **José Pablo Moncayo**

- De Grial, Hugo (1975), *Músicos mexicanos*, México D.F., Editorial Diana S. A.
- Moreno Rivas, Yolanda (1996), *La composición en México en el Siglo XX*, México, CONACULTA.
- Malmström, Dan (2004), *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Machuca Barbosa (2005). *La música a través del tiempo, Notas al programa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torres-Chibrás, Armando (2009), *José Pablo Moncayo Mexico's musical crest*, Köln, Lambert Academic Publishing.

- Tello, Aurelio (coordinador y escritor),(2010), *La música en México. Panorama del Siglo XX*, México D. F., Fondo de Cultura Económica y CONACULTA

## **Maurice Ravel**

- Yankélévitch, Vladimir (1951), *Ravel, el músico y su obra*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A.
- Petit, Pierre (1981), *Ravel*, Madrid, Espasa Calpe.
- Morgan, Robert (1994), *La música del Siglo XX, una historia del estilo musical de la Europa y la América modernas*, Madrid, Ediciones Akal.
- Salvetti, Guido (1999), *Historia de la música: El Siglo XX: primera parte*, Madrid, Turner Libros.
- García Laborda, José María (2002), *La música del Siglo XX: Modernidad y emancipación*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- García Laborda, José María (s/f), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla, Editorial doble J.
- Chiantore, Luca (2002), *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial.
- McCarrey, James Scott (2006), *Performance and Analysis in practice: A study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales, Miroirs, and Gaspar de la nuit*, York, The University of York.
- Nichols, Roger (2011), *Ravel*, New Haven – London, Yale University Press.
- Phan, Brian G. (2012), *The 20<sup>th</sup> Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*, Oregon, Oregon State University.

## Johannes Brahms

- Longyear, Rey M. (1969), *La música del Siglo XIX: el Romanticismo*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leró.
- Gerig, Reginald R. (1974), *Famous Pianist and their technique*, Washington – New York, Robert B. Luce Inc.
- Geiringer, Karl (1984), *Brahms, su vida y su obra*, Madrid, Altalena.
- Walker, Alan (1989), *Franz Liszt volumen 2, The Weimar Years 1848 – 1861*, Ithaca – New York, Cornell University Press.
- Rattalino, Piero (1997), *Historia del Piano*, España, SpannPress Universitaria.
- Avins, Styra (1997), *Johannes Brahms, Life and letters*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- Di Benedetto, Renato (1999), *El Siglo XIX: primera parte*, Madrid, Turner Libros.
- Chiantore, Luca (2002), *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial.
- Einstein, Alfred (2007), *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Editorial.
- Chang, Yin-Ju (2012), *A Performer's Guide to Brahms's Piano Sonata No. 2 Op. 2*, Cincinnati, University of Cincinnati.

## 10. Anexo 1

### Síntesis para el programa de mano

#### Johann Sebastian Bach

#### Preludio y fuga en Si bemol menor No. XXII BWV 867 (CBT, 1er libro)

El *Clave Bien-Temperado*, conformado por dos libros, es un trabajo cuyo principal interés era la enseñanza. Johann Sebastian Bach, en el título de su primer libro, publicado en 1722, enfatizó que era para el beneficio de los jóvenes que tuviesen el deseo de aprender la disciplina (música). Como mucha música de Bach, el *Clave Bien-Temperado* no fue publicado en vida pero al menos se conocen los años en que fueron compilados ambos libros: el primero en 1722 y el segundo en 1744. Cada uno cuenta con 24 preludios y 24 fugas.

Alrededor del *Clave Bien-Temperado* existe una duda acerca del instrumento para el que Bach escribió los 48 preludios y las 48 fugas, pero el compositor alemán difícilmente especificaba el instrumento en sus obras. El órgano fue el instrumento para el que escribió, de manera específica, varias obras; el clavecín, en menor medida que el órgano, también aparece como protagonista pero para el *Clave*, no hay instrumento definido. Sin embargo, las cualidades pedagógicas que hay en esta colección de preludios y fugas (habilidades técnicas y

musicales) han hecho que este trabajo, durante casi 300 años, siga siendo un referente en todas las Universidades de música.

Bach utiliza en raras ocasiones la tonalidad de si bemol menor; Eric Chafe comenta que la utiliza en recitativos oscuros y que refieren al sufrimiento y a la crucifixión lo que coincide con la explicación retórica que da Geraldina Méndez sobre el preludio; nos dice que el ritmo (el motivo rítmico que se repite a lo largo de todo el preludio) evoca el Vía Crucis, una sensación de caminata mientras que la armonía, llena de intervalos disonantes y acordes alterados, sugiere sufrimiento.

La fuga tiene algunas características que la hace especial. 1). Es de las únicas que tiene 5 voces. 2). En el tema tiene un intervalo de novena, extraordinariamente dramático y que es el más largo utilizado por Bach en el sujeto de una fuga. Y por último, en el momento climático de la obra, contiene un maravilloso *hiper-stretto* en el que va uniendo las 5 voces de manera extraordinaria.

## **Ludwig van Beethoven**

### **Sonata para piano *op. 90, no. 27***

Entre los años 1812 y 1815, el compositor Ludwig van Beethoven pasó por momentos complicados: sus dolencias crónicas iban en aumento y su sordera empeoró, dificultándole la comunicación e intensificando su soledad. Por otro lado, en 1811, la economía austriaca sufrió una devaluación provocando que se redujeran los ingresos anuales que recibía el compositor alemán.

A pesar de los problemas, Beethoven siguió trabajando y de estos complicados años surgieron obras como: *Elegischer Gesang, op. 118*

(1814), la cantata *Meeresstille und glückliche Fahrt*, op. 112 (1815) y la Sonata para piano op. 90, no. 27 (1814).

El 9 de junio de 1815, en el *Wiener Zeitung* (diario vienés), se anunciaba la publicación de la Sonata op. 90: “De seguro los amantes de la música se alegrarán al saber que Beethoven ha publicado una nueva sonata para piano, después de no haber escrito durante varios años ninguna composición dedicada a este instrumento” (*Wiener Zeitung* en: de la Guardia, 1978, p. 368). Habían pasado cuatro años desde la última vez que Beethoven escribió una Sonata para piano siendo en 1811 cuando publicó la op. 86<sup>a</sup>, no. 26 en mi bemol mayor, conocida como *Les Adieux*.

La Sonata op. 90 tiene dos características. La primera es que consta de dos movimientos, compartiendo este atributo con las sonatas op 54 y op 78. La segunda particularidad es que a ambos movimientos les asignó la velocidad en alemán:

1. *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad y siempre con sentimiento y expresión).
2. *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (No demasiado rápido y muy cantable). Lewis Lockwood dice, acerca del segundo movimiento: “Quizá el rondó cantábile más largo escrito por Beethoven” (Lockwood, 2003, p. 343).

## **José Pablo Moncayo**

### **Muros verdes**

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, México pasó por momentos complicados: la Revolución Mexicana, el constante cambio de manos en el poder y conspiraciones que traían

desestabilización, entre otras cosas. Fue en 1934, con Lázaro Cárdenas en la presidencia, que la situación del país comenzó a estabilizarse y mejorar.

El mundo musical, tras la Revolución, fue bautizado como *nacionalismo*. La primera obra de tintes nacionalistas fue el ballet *El fuego nuevo* (1921), escrito por Carlos Chávez y encargada por José Vasconcelos. Esta obra sirvió para encaminar la nueva corriente musical y por la que pasaron muchos compositores como Manuel M. Ponce, José Rolón, Rafael J. Tello, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo, quien en 1941 estrenó su famoso *Huapango*.

Si bien es cierto que el nombre de Moncayo siempre es asociado a su *Huapango*, el repertorio del compositor de Jalisco es muy amplio. Encontramos obras como la *Sinfonietta*, *Tierra de temporal*, *Homenaje a Cervantes* y *Muros verdes*, entre otras.

*Muros verdes*, publicada en 1951, es una de las obras para piano más importantes y representativas del nacionalismo mexicano. En el año de su publicación, Moncayo ya gozaba de una enorme reputación; desde 1936 había tenido la oportunidad de dirigir algunas obras frente a la Orquesta Sinfónica de México. En 1944, tras ganar el concurso para promover la producción nacional sinfónica, organizado por Francisco Agea, bajo la batuta de Chávez, estrenó su *Sinfonía*. En 1945 fue nombrado director asistente de la Orquesta Sinfónica de México y en 1949, de la misma institución, pasó a ser director musical.

Sobre *Muros verdes*, desafortunadamente, hay muy poca información. Con certeza se sabe que la obra se la dedicó a su esposa Clarita. Para el título, Moncayo parece que se inspiró durante

los largos paseos que daba con su esposa por los Viveros de Coyoacán, lugar en el cual habían muchos cedros de gran tamaño, dando la apariencia de muros verdes. La obra goza de un enorme dinamismo increíble; pasa de un estado apacible y dulce a una vorágine de ritmos alegres y en constante transformación. *Muros verdes* se ha ganado con justicia, su lugar en el repertorio de la música mexicana.

## **Maurice Ravel**

### **Valses nobles y sentimentales**

Detrás del estreno de los *Valses nobles y sentimentales* hay una anécdota llamativa. En 1911, la Sociedad Musical Independiente organizó un concierto de música contemporánea aplicando una interesante mecánica: las obras se interpretarían sin mencionar a los autores; los oyentes, al finalizar el concierto y por medio de un voto, tenían que adivinar quiénes eran los compositores de cada una de las obras ejecutadas. Fue entonces, de manera completamente anónima, que se estrenaron los *Valses nobles y sentimentales*. Su intérprete fue el joven compositor Louis Aubert.

Los valeses fueron atribuidos a compositores como Kodály, Koechlin, Satie y por una “escasa minoría” a Ravel, situación que hoy en día nos podría parecer extraño. Pierre Petit, en su libro *Ravel* (1981), cree que una de las razones por las que poca gente eligió a Ravel fue porque éstos no tratan de describir alguna realidad ajena a ellos a diferencia, por ejemplo de *Gaspar de la nuit* (1909), obra para piano que precede a los valeses y que está basada en poemas de Aloyse Bertrand. Otro motivo que pudo provocar tan variadas

elecciones del autor de los valeses fue la gran paleta de armonías (grandes y gruesas tensiones acompañando dulces y bellas melodías) dando como resultado un lenguaje más parecido a obras posteriores como *La valse* (1920).

Los *Valeses nobles y sentimentales* aparecieron publicados en 1911. Un año después, Ravel los orquestó para ballet bajo el título *Adélaïde, ou le langage des fleurs* (Adelaida o el lenguaje de las flores).

Ravel, con el título de sus valeses, homenajeó a Franz Schubert, quien en 1823 publicó una colección de valeses titulados “Valeses nobles y Valeses sentimentales”.

## **Johannes Brahms**

### **Sonata para piano op. 2, no. 2 en fa sostenido menor**

En 1853, Brahms salió de su ciudad natal, Hamburgo, como pianista acompañante del violinista húngaro Eduard Reményi. Ambos protagonizaron una pequeña gira en la que visitaron a Joseph Joachim, violinista y compatriota de Reményi. Joachim, que mantuvo una larga amistad con Brahms, le dio una carta para que pudiese visitar a Robert Schumann en Düsseldorf.

Brahms, durante su encuentro con Schumann, interpretó las obras que llevaba consigo, entre las cuales estaba la sonata op. 2. La impresión que causó en el matrimonio Schumann fue tan grande que Robert escribió a la editorial Breitkopf und Härtel para que publicaran las obras del joven compositor, y poco después envió el artículo *Neue Bahnen* (nuevos caminos) a la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, con el que ayudó a impulsar la carrera de Brahms.

La sonata para piano *op. 2*, es una obra escrita en la juventud de Brahms (19 años), lo cual es evidente en algunos pasajes que difícilmente podríamos imaginar en la música de su madurez, sin embargo también nos deja entrever la personalidad del compositor alemán. A lo largo de los cuatro movimientos de la sonata encontramos pasajes llenos de acordes gruesos y pesados, un constante uso del registro grave del piano, una mano izquierda que toma constantemente el protagonismo, pasajes que al oído no resultan difíciles pero que a la mano del pianista le son muy “incómodos” y una magnitud extraordinaria.

Otra característica importante de la sonata, es el jugueteo que existe entre el *clasicismo* y el *romanticismo*. La estructura, especialmente del primer y del cuarto movimiento, es claramente un *allegro de sonata*, pero Brahms le imprime su personalidad y termina creando, en ambos movimiento, lo que podría pasar fácilmente por una *rapsodia*. El segundo movimiento también deja evidencia de la personalidad de Brahms ya que, sobre el tema *Mir ist Leide*, desarrolla un Tema y variaciones.

