

2
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

"CINCO MUSICOS:

SU TIEMPO

SU MUSICA

SUS IDEAS"

Trabajo complementario al Recital Didáctico que,
para obtener el título de Licenciada en Piano,
presenta VICTORIA ESPINO DEL CASTILLO BARRON.



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCION

En el curso de mi actividad como pianista, intérprete de música de concierto, me he encontrado, entre otros, con dos tipos de público que difieren en su actitud ante la música: a) el público que sin tener conocimientos de la materia, disfrutan la experiencia musical y quedan deseosos de repetir dicha vivencia y b) el público que también carente de conocimientos profundos de la música, considera que la música de concierto es para "gente culta" y por lo tanto dicen "no entender" dicha música.

Para mí, la Música es una fuente inagotable de placer, capaz de producir un millar de estados de ánimo indescriptibles, la expresión del ser humano en todas sus debilidades y grandezas y, por lo tanto, está muy lejos de ser una ciencia incomprensible. accesible sólo para unos cuantos; aún cuando ésta sea la impresión que quieren darnos algunos "músicos" o "intelectuales", confiriéndole a la música una solemnidad que nos distancia de ella.

Estoy convencida de que para gozar de la música no es necesario tener conocimientos profundos y especiales, pero si curiosidad, interés y una actitud abierta para dejar que la música nos sorprenda continuamente con su infinita variedad y múltiples bellezas. Es necesario abordar la música, todo tipo de música, sin miedo, sin complicaciones, empleando al máximo la intuición y la iniciativa.

Sin embargo, considerando que el pensamiento artístico y las creaciones de los artistas tienen una relación directa con los acontecimientos de su vida y que la música, como actividad humana, siempre ha estado estrechamente relacionada con el resto de la cultura y la historia del hombre, toda información complementaria que sea útil para aumentar nuestras posibilidades de gozar la música, debe ser bienvenida.

Por todo lo anterior, la intención del presente trabajo es brindar algunos de estos elementos, que considero importante destacar, sobre las composiciones que integran este recital didáctico.

"La Música es una ciencia que nos hace reír y cantar y bailar".

Guillaume de Machaut (1300-1377)

RECITAL DIDACTICO

PROGRAMA

Suite IV en Mi Menor

G.F.Haendel

Fuga

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Sonata Op. 57 en Fa Menor (Appassionata)

L.V.Beethoven

Allegro assai

Andante con moto

Allegro ma non troppo

Fantasia Op. 49 en Fa Menor

F.Chopin

La Isla Alegre

C.A.Debussy

Cinco Preludios para Piano

B.Galindo

Vivo

Lento

Allegretto

Lento

Allegro vivace

MARCO HISTORICO

El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos, podemos situarlos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII. Durante ese lapso el concepto del mundo cambió de universo geocéntrico a heliocéntrico (la tierra gira alrededor del sol). La tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos y el hombre difícilmente pudo ser considerado ya como la única finalidad de la creación. Hubo cierto alivio, empero, al saber que este extraño nuevo universo en movimiento, cuando menos estaba sujeto a leyes mecánicas y matemáticas, y en consecuencia era calculable en grado considerable. El Racionalismo del siglo XVII se basó en los conceptos anteriores; en las artes se manifestó este cambio en la imagen del mundo, con una reafirmación estruendosa de la supremacía del hombre y una aceptación jubilosa de esta nueva concepción del universo. El Arte del barroco revela una autoconfianza jubilosa, un espíritu de invención que dio origen a nuevas formas, una exploración de nuevas ideas ópticas y acústicas, y una convicción de que una obra de arte debe ser, con sus medios y fines, reflejo de un universo ordenado y sujeto a leyes.

En el mundo barroco las contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de coexistencia; las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmoviles tradicionales. El desarrollo del racionalismo se acompañó de la marcha del misticismo militante; el culto aristocrático de la majestad tuvo como equivalente y reflejo el culto burgues del

hogar; el internacionalismo del catolicismo romano entró en conflicto con el nacionalismo de las sectas protestantes, la ortodoxia religiosa tuvo que luchar con la libertad de pensamiento. los jesuitas llevaron todas las artes a sus iglesias, en tanto que Calvino hizo todo lo que pudo por excluir las artes como vanidades; Carlos I trató de forzar el establecimiento de una monarquía absoluta en Inglaterra y la respuesta de Cromwell fue la de una República; la imprenta permitió la gran difusión de libros, en tanto que la supresión por los censores los retiró de las grandes masas; la especulación científica más audaz estuvo codo con codo con una reafirmación de la fe en los milagros y la renovación del fundamentalismo religioso.

El arte barroco emerge de estas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las actividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión.

En Francia, el absolutismo monárquico y el estado centralizado tuvo su exponente principal en Luis XIV, el Rey Sol. Dicho absolutismo significó la unificación de todas las instituciones sociales y gubernamentales bajo una cabeza: y su equivalente en el arte entrañó la reunión de todas las artes separadas en un solo plan racional.

Todas las actividades humanas y sociales quedaron bajo su patronazgo, y al hacer que las artes quedaran bajo su protección paternal, procuró que sirviesen como complemento para el culto de su majestad.

La escultura fue el ornato del paisaje, la pintura se puso al servicio del diseño interior, la comedia se alió con el ballet, y la tragedia fue unida a la ópera. Todas las artes de hecho se integraron en el crisol de la forma operática, con su lirismo literario, retórica orquestal, declamación dramática, interludios instrumentales, danzas estatuarias, decorados arquitectónicos, artilugios mecánicos y actitudes históricas pintorescas. Todas las artes se volvieron teatrales y buscaron sorprender y deslumbrar. El elemento humano puro fue sepultado bajo una avalancha de decorados teatrales, pelucas pomposas, utilería y protocolo. Sólo en las sátiras de Molière, las fábulas de La Fontaine y las memorias secretas del período es posible obtener imágenes de una versión más fidedigna de la realidad detrás de las bambalinas de la vida cortesana.

Luis XIV y su ministro Colbert crearon el Academicismo al fundar las diversas academias que se volvieron ramas del gobierno, y las artes parte del servicio civil. Los jefes de las academias estaban sometidos directamente al rey y eran dictadores absolutos en sus respectivas especialidades. Las academias fueron las encargadas de establecer las definiciones estéticas, códigos artísticos y fórmulas técnicas válidas en sus campos respectivos.

El centro artístico de gravedad se ve desplazado de Italia a Francia al construir el Palacio de Versalles, símbolo de la monarquía absoluta y el ejemplo sobresaliente de la arquitectura barroca aristocrática, urbanizando la aristocracia provinciana y estimulando las actividades de la corte. Sin embargo en escultura y en pintura todavía perduró la influencia italiana.

Luis XIV muere en 1715. Comienza entonces el reinado de Luis XV, después de la regencia que dura hasta 1723. La literatura francesa vive una época de esplendor; el pensamiento se orienta preferentemente hacia la filosofía, las reflexiones sobre la organización social, las costumbres y la ciencia. Así lo atestiguan las obras de Voltaire, Montesquieu, Fontenelle, Rousseau y Diderot. Entre los pintores de la época hay que citar a Nattier, Lancret, Chardin y Boucher; en la obra excepcional de Watteau encontramos la sensibilidad galante, característica de la época.

En arquitectura encontramos hermosos y elegantes monumentos, muy representativos del estilo arquitectónico de Luis XV, obra de artistas como Hardouin-Mansart y de los Gabriel.

En música hay que recordar los nombres de Charpentier, Daquin, Leclair, Francisco Couperin y Rameau. También en Francia aparece hacia 1750 ese género musical nuevo, sencillo y sentimental que es la ópera cómica.

En 1685, Alemania estaba dividida en una gran cantidad de Estados más o menos grandes, más o menos sometidos a la autoridad del emperador que residía en Viena. Cada corte principesca era un foco artístico vivísimo. Asimismo es de notar que algunas ciudades libres, mercantiles y ricas como Hamburgo, Lübeck y otras, y algunas ciudades burguesas, principalmente en Sajonia, poseían famosas universidades -Leipzig y Halle por ejemplo- en donde la música tenía una gran importancia.

En los países germánicos, una de las manifestaciones artísticas más importante es la arquitectura. La influencia italiana y versallesca se conjugan con los elementos locales para formar ese arte barroco y rococó germánico que es una de las grandes riquezas de la Alemania del siglo XVIII. En las letras, ilustres nombres: el sabio pensador y filósofo Leibniz, así como Kant y Lessing.

Pero, sin duda alguna, una de las más ricas manifestaciones de la sensibilidad artística alemana es la música.

Por doquier -en las cortes, en las ciudades, incluso en los pueblos- la música florece. Si a menudo, en las cortes, el arte italiano y el arte francés tienen la primacía, la música de iglesia es la emanación misma del pensamiento alemán del siglo XVIII.

De la misma generación que Haendel son Telemann y Juan Sebastian Bach. Entre los músicos más jóvenes que Haendel figuran Hasse; Quantz, flautista y compositor; Carlos Felipe Emanuel Bach, clavecinista de la corte de Federico II de Prusia. La música alemana de la primera mitad del siglo XVIII busca el acuerdo de los instrumentos de teclado según el sistema temperado, a fin de poder utilizar todas las tonalidades posibles. Hacia mediados del siglo, los creadores de un nuevo espíritu musical -Stamitz, Richter y Hozbauer- componen las primeras sinfonías en plan ternario bitemático.

En Italia existen, como en Alemania, varios Estados independientes unos de otros. Entre los más importantes están la Toscana, erigida en gran ducado por la familia Médicis; Roma y el Estado Pontificio, gran centro del arte y de las letras; el

reino de Nápoles, en ese momento posesión española, que se desarrolla enormemente y se convierte en un centro musical de máxima importancia; y la república de Venecia, hogar artístico y musical extremadamente rico.

En Italia, la música instrumental y sobre todo la ópera alcanzan un brillo excepcional en la primera mitad del XVIII. La ópera napolitana o veneciana, fuera de la península se extiende por toda Europa (excepto Francia), y los compositores italianos viajan por Alemania, España e incluso Inglaterra.

Entre los numerosos músicos de esa época están: Arcangelo Corelli, violinista y compositor romano y sus discípulos Geminiani y Veracini; los compositores de óperas: Alejandro Scarlatti, su hijo Domenico, Antonio Vivaldi, Albinoni; Pergolese, el gran compositor y creador de la ópera bufa. De esta misma época es el célebre constructor de instrumentos musicales, Antonio Stradivari.

En la literatura destacan Metastasio, autor de libretos de ópera y el dramaturgo veneciano Goldoni. En la pintura, los nombres más ilustres son los de Tiepola, que trabajó mucho en Alemania; Canaletto y Magnasco.

En Inglaterra reinan los Estuardos. En 1661, Carlos II pasó la mayor parte de sus años de formación y asimilación exiliado en Francia. Los años que había transcurrido en la corte Luis XIV comenzarían a rendir bellos frutos, culturalmente, pues llevó a Inglaterra una magnífica dosis del entusiasmo que se sentía en el resto de Europa por las artes. Durante su reinado, Londres se transformaría en una sucursal cultural de Versalles.

Sin embargo, en Londres existía una clase media de mercaderes y amanuenses, que era independiente de la corona y de las autoridades religiosas, y a la que el estilo barroco aristocrático francés a semejanza de la monarquía absoluta, le resultaba demasiado recargado.

A través de los esfuerzos y el genio de tres hombres, Wren en arquitectura, Dryden en literatura y Purcell en música, las influencias continentales fueron asimiladas a las tradiciones nativas y por último sintetizadas en un estilo característico de la Restauración.

Carlos II muere en 1685, y Jacobo II, que le sucede, hace una alianza con Luis XIV; pero solo reinará tres años, siendo destronado en provecho de Guillermo de Orange en 1688, quien reina hasta 1702. Le sucede su mujer, la reina Ana (hija de Jacobo II), reanuda la lucha con Luis XIV y en 1707 une Escocia e Inglaterra, formando el reino de la Gran Bretaña.

En 1714 con la muerte de la reina Ana, Jorge de Hannover es proclamado rey de Inglaterra con el nombre de Jorge I. Con él comienza la dinastía de los Hannover y el desarrollo del rostro moderno de Inglaterra: impulso a la organización militar, el predominio de la Low Church (la Baja Iglesia), y sobre todo la expansión comercial y colonial y el parlamentarismo moderno. Desde 1726 -un año después de la muerte de Haendel- reinará Jorge III.

El arte del barroco aristocrático, fué la expresión personalísima de una clase cuyo código de conducta se basó en la etiqueta, la corrección y el cultivo del buen gusto. Todo

sentimiento íntimo personal, capricho y excentricidad debi-
ceder ante la autodisciplina, urbanidad y corrección y normas
aceptadas de buenos modales y formas.

MARCO BIOGRAFICO

El destino de Haendel, alemán por nacimiento, luego italiano y convertido al fin en músico nacional inglés (vivió en Inglaterra desde los 25 años), fue realizar una síntesis del arte musical europeo de su tiempo. Haendel supo asimilar la gravedad alemana y la suavidad melódica italiana, con cierto rigor heredado de la música francesa y la elocuencia directa y ordenada del espíritu inglés, dentro de una obra muy personal, marcada con su genio propio.

Nació Haendel el 23 de Febrero de 1685 en la ciudad de Halle, en Sajonia. Ciudad animada, dentro del comercio de la sal, había adquirido cierta independencia cultural; su universidad era muy conocida.

Comenzó a tomar lecciones de música con el organista de la iglesia luterana Nuestra Señora: Guillermo Zachow, excelente músico, ejecutante y compositor. Formó el gusto de Haendel haciéndole conocer música alemana o italiana, nuevas o de un pasado reciente, iniciándole así en los diferentes estilos.

Su padre Jorge Haendel había sido cirujano-barbero al servicio de Augusto de Sajonia. Así que Haendel tiene contacto desde niño con las cortes principescas alemanas.

Cuando tenía 18 años se traslada a Hamburgo, ciudad libre de gran comercio, rica y cosmopolita, mantenía relaciones con Francia, Inglaterra y Venecia. También había una notable actividad musical, influenciada grandemente por la música francesa e italiana que ahí se ejecutaba. Haendel enriquecerá su cultura musical con el espíritu y las formas de la música francesa.

En 1703 entró como preceptor musical de la familia del residente inglés Juan Wich, lo que sería su primer contacto con Inglaterra.

Cuando Haendel tiene 21 años viaja a Italia por invitación del hermano de Fernando de Médicis, gran duque de Toscana, príncipe músico que tiene a su servicio al compositor más famoso de toda la península: Alejandro Scarlatti. Durante su estancia en Italia pasa temporadas en Florencia; en Roma (en su segunda estancia es acompañado por Scarlatti y recibido por todos los grandes personajes romanos); en Venecia, cuya vida musical es fabulosa; ahí conoce a Domenico Scarlatti, a Lotti y al pintor Canaletto. También es en Venecia donde conoce al conde de Manchester embajador de Inglaterra, y al príncipe Ernesto de Hannover (hermano del que sería Jorge I de Inglaterra), melómanos apasionados ambos.

El músico alemán es adoptado verdaderamente por Roma, sin que su condición de luterano impida que sea admirado. Haendel se traslada a Nápoles pues la Guerra de Sucesión de Austria se acerca a Roma.

Durante los años pasados en Italia, su obra se había agrandado con varias obras: salmos en latín, operas sobre textos italianos, cantatas y oratorios.

En 1710 llega por primera vez a Inglaterra, donde es acogido favorablemente por la corte, tanto en Hannover como en Londres; rápidamente se relaciona con los músicos, poetas y pintores de la sociedad londinense; compone óperas que son recibidas con mucho entusiasmo, así como música instrumental; es también admirado por sus grandes dotes como organista y clavecinista.

En Inglaterra, desde la muerte del gran músico Purcell en 1695, la música inglesa se había entregado a la influencia italiana. En Londres actuaba una de las mejores compañías de cantantes italianos, dirigida por Pepusch, músico de origen alemán.

Poco a poco, el músico alemán se va haciendo ciudadano de Londres. Además le suceden el éxito y la vida libre de la ciudad. Comienza a componer obras de ceremonia, con texto en inglés y se convierte pronto en compositor oficial de la corte de Inglaterra, que le asigna una pensión y le permite vivir holgadamente.

La Reina Ana muere en 1714 y Jorge de Hannover es proclamado rey de Inglaterra. Haendel teme por su situación, pero Jorge I admira mucho al músico y lo conserva a su servicio, confiándole además la educación musical de las princesas reales.

En 1720 publica un conjunto de piezas para clavecín, que llamó: "Lessons for the harpschord"; en ellas utiliza la forma habitual de la música francesa, usada también en Alemania: la "suite". Desde el título que les da marca bien el destino pedagógico de esas páginas, destinadas a sus alumnas, las princesas Ana y Amelia.

En el momento en que compone estas obras se encuentra como maestro de música y organista al servicio del duque de Chandos, en Canons. compone a la vez cantatas religiosas inglesas, un Te Deum y dos obras que abrirán el camino al gran oratorio.

En 1726 el rey le concede la naturalización que había solicitado al Parlamento.

El prestigio de Haendel se extiende por toda Europa; fue el compositor del siglo XVIII cuyas obras se editaron con mayor frecuencia. Sin embargo hacia 1740 la popularidad de Haendel en Inglaterra había decaído mucho; por invitación de un lord lugarteniente de Irlanda se traslada a Dublín, donde recobra su energía y adquiere nuevamente la confianza.

En agradecimiento a la hospitalidad irlandesa escribe el gran oratorio sacro "El Mesías".

En 1742 regresa a Londres animado de un sentimiento religioso y una piedad reforzados. El sentimiento religioso va a ser ahora lo esencial en su vida y en su obra. Además escribe obras para celebraciones políticas, por ejemplo: para el triunfo de las tropas inglesas al mando de Jorge II y sus aliados austriacos sobre los ejércitos franceses, en el curso de la Guerra de Sucesión de Austria; en 1749 compone "Los Fuegos Artificiales" para las ceremonias del fin de la guerra de Sucesión.

Haendel luchaba con firmeza para mantener su posición en Inglaterra, en donde era a la vez director de teatro y compositor de óperas; hubo de seguir cantando para un vasto público, y si quería ser comprendido por él, debía trazar en grandes líneas el plan de sus composiciones, haciendo predominar en ellas el elemento rítmico y melódico, penetrando hasta sus más complejas invenciones de contrapuntista. De ahí proceden la amplitud de factura, la sorprendente claridad de estilo y el efecto a veces extraordinario de los grandes y sencillos contrastes en su música. Es arte popular en el mejor sentido de

la palabra, lo que explica fácilmente que el pueblo al que iba destinado lo reconociera al instante como suyo y lo adoptara con entusiasmo.

En 1751 se presentan los primeros síntomas de lo que va a ser una ceguera total, que llega en 1753. El 14 de Abril de 1759, a los setenta y cuatro años, muere Georg Friedrich Haendel, de quien Beethoven diría: "Haendel es el compositor más grande que ha habido. Quisiera arrodillarme ante su tumba".

LENGUAJE MUSICAL

El idioma musical de Haendel es análogo en sus fundamentos al de sus contemporáneos. En este final de la época barroca, la inspiración se basa en un conjunto formal común, pero las naturalezas individuales se sirven, extendiéndolo, de ese fondo común; y, como dice Percy M. Young, se opera una especie de influencia recíproca de unos creadores sobre otros.

Las formas son las heredadas del siglo XVII: ópera, concierto, suite, sonata, fuga, obertura, aria da capo, recitativo. El vocabulario musical descansa sobre esa base del lenguaje armónico que es el "bajo continuo".

El siglo XVIII completa y extiende esa herencia; y cada una de las grandes personalidades de esta época, realiza una síntesis, la conclusión según sus facultades de invención, su temperamento, su genio.

Haendel es un músico dotado de una inspiración ante todo melódica, un melodista que es también un constructor, que piensa "monumentalmente".

Su música está hecha de suaves contornos, dentro de un sentimiento cálido y casi voluptuoso; melodías adornadas muchas veces de ornamentaciones y vocalizaciones de un bel canto generoso, que aporta vehemencia a la expresión de los sentimientos. A esta efusión melódica (que caracterizaba a la música italiana) se unen el sentido dramático, trágico, de la sensibilidad alemana y, a continuación de Purcell, el lirismo sereno robusto de la sensibilidad inglesa.

Las melodías instrumentales son de contornos netamente italianos y se desarrollan en volutas ornamentales flexiblemente ondulantes, lo que acusa su analogía con las melodías vocales.

El lenguaje armónico es francamente diatónico y tonal, incluso cuando ese tonalismo se expresa en tintes tétricos. No tiene ese aspecto que se revela en J. S. Bach, de un pensamiento que gusta volverse hacia el cromatismo o las constantes modulaciones. En Haendel, las modulaciones suelen hacerse por claros planos y son poco numerosas, salvo en raras ocasiones en que colorean un pensamiento sin emborronarlo. Las tonalidades que generalmente utiliza son las que no tienen más de tres o cuatro bemoles o sostenidos en la clave. A menudo pasa del modo mayor al modo menor de la misma tónica, y algunas veces las tonalidades son modificadas por alteraciones pasajeras. Como gran dramaturgo, escribe escrupulosamente las claves (tonalidades) para las arias de sus óperas y oratorios: para él cada una de estas claves adquiere un color, un significado, una atmósfera bien definidos; el Fa mayor representa el idilio pastoral; Fa # mayor es la clave trascendental, asociada con la idea del cielo, con la paz eterna y el consuelo celestial; el Mi menor lo elige para el modo elegíaco; en fin, todo el sistema armónico de Haendel y su estilo de modulación está basado en el significado adyacente de las distintas tonalidades.

Utiliza además la tonalidad como factor constructivo de las más amplias proporciones imaginables; realiza un plan arquitectónico de tonalidades, ingeniosamente delineado.

utilizando la relación entre las distintas tonalidades y agrupándolas en orden simétrico o, cuando es necesario, destruyendo esta simetría con un contraste notable.

Haendel utiliza con frecuencia la escritura armónica llamada "homófona", es decir, de una estricta verticalidad, lo que da a su disposición sonora un aspecto de masa sólida y firme que llega a lo grandioso. Su armonía, sencilla, es fácil de captar incluso cuando está desviada de retrasos que se encadenan por planos, provocando los acordes de séptima mayor o menor. También gusta de acentuar con la cadencia perfecta en la disposición habitual de la música francesa.

La tradición polifónica alemana que Haendel había conocido está presente en sus fugas; la maneja a grandes rasgos diatónicamente, de manera amplia, decorativa y majestuosa, dando una impresión de seguridad total. Desde su infancia, Haendel es un maestro de las composiciones contrapuntísticas.

En conjunto, su música está animada por un ritmo robusto, franco y regular, del que se desprende un dinamismo muy comunicativo. El movimiento tiene por centro el "tempo ordinario"; naturalmente pueden ser más rápidos o más lentos, pero esa gama de movimientos nunca llega a la rapidez o la lentitud que la música conocerá en los siglos siguientes.

Aunque dramático por lo general, su estilo puede hacerse ligero, alegre, "galante" o casi de aire popular. Y se pueden advertir en su obra analogías con los sonos de la cornamusa, los gritos de la calle, los carrillones, etc.

Las suites de Haendel se distinguen por la poca común libertad para la elección de los movimientos que las integran; casi todas las formas importantes de música para teclado de principios del siglo XVIII son usadas: sonata, fuga, variaciones y tocatta; y por otro lado, otras danzas de moda fueron excluidas.

En la cuarta suite de la serie "Lessons for harpschord", en mi menor, Haendel abre con una fuga majestuosa, a tres voces. El tema, con sus tres sonidos largos y repetidos, nos recuerda el toque solemne de una trompeta y en este tono brillante se desenvuelve la exposición del tema en las tres voces, volviéndolo a repetir el bajo y la soprano antes de llegar al desarrollo. Los contrapuntos al tema son de un lirismo sereno que logran darle contraste a los fragmentos episódicos y al amplio desarrollo.

La fuga, por su amplitud, logra el equilibrio con las danzas que le siguen solamente en conjunto. Esta fuga es un ejemplo del gran melodista aunado al constructor que piensa "monumentalmente".

En claro contraste a la grandiosidad sonora de la fuga nos encontramos con las cuatro danzas, que representan las cuatro tradicionales formas de danza; su brevedad nos deja ver claramente sus rasgos más característicos:

- 1) La Allemanda, danza gentil, galante, con su esencial simetría. En la primera parte es básicamente una voz cantante y el bajo desempeñando una función más armónica que melódica. En

la segunda parte hay ya más movimiento melódico en las dos líneas; aumenta la masa sonora al añadir una tercera voz y explota más el recurso imitativo.

2) La Courante, basada según una antigua costumbre, en el mismo tema de la Allemanda; contrasta con ésta por el movimiento más ágil. Haendel emplea aquí el recurso imitativo con mayor libertad y rompe con la simetría de las partes que forman la danza, revelando claramente la influencia italiana en busca de la elocuencia y la expresividad.

3) La Sarabanda, con un gran contenido emotivo, a un mismo tiempo danzable y lírica, en una escritura más vertical que horizontal y con los acentos característicos de esta danza ternaria: en los segundos tiempos de cada dos compases, realizados por trinos largos o simples sonidos largos que dan la sensación de una sutil retención del movimiento. En la segunda parte, más larga que la primera, logra contrastes entre las frases con el ritmo característico de la sarabanda muy claramente marcado, y aquellas en donde da la sensación de mayor fluidez al desaparecer los sonidos largos o los acentos mencionados.

4) La Giga revela la marcada influencia italiana, es una danza con fuego y agilidad; el estilo imitativo, que fue siempre un signo de maestría en la composición de suites, lo lleva a la evolución de un fugato en esta danza. Nuevamente la segunda parte es más larga que la primera y por primera vez en las cuatro danzas termina la primera parte e inicia la segunda en la tonalidad del relativo mayor, Sol mayor, en vez de la tonalidad de la dominante mayor: Si mayor.

La música de Haendel sorprende como la contemplación de un imponente fenómeno y se hace admirar, si puede decirse, por el solo aspecto de su masa. Se advierte fácilmente todo lo que le proporcionó el arte italiano; conocía bien la música francesa (se le llegó a acusar de "imitar" dicha música), y del espíritu alemán conservará el gusto de las grandes construcciones sonoras. Es un creador espontáneo, al mismo tiempo que un gran constructor y un vibrante orador.

MARCO HISTORICO

Durante la última parte del siglo XVIII y los comienzos del XIX, algunos libros, algunos descubrimientos arqueológicos y algunas convulsiones sociales, produjeron en Paris innumerables cambios radicales en la orientación intelectual, en los estilos del arte y en las formas de gobierno. Hubo un refloramiento del Arte Antiguo Griego y Romano, así como de toda su cultura; la antigua Roma se volvió un símbolo de la protesta revolucionaria. En política se adoptó la forma de gobierno de la República; en religión se asoció con un paganismo tolerante en contraposición con el dogmatismo cristiano; en el arte las características del arte griego: noble sencillez y tranquila grandeza, son tomadas como principios para la creación de nuevas obras.

La expresión escultórica y arquitectónica de esta etapa estuvo ceñida a los ejemplos de las obras maestras clásicas, logrando en algunos casos dar más vida y elasticidad, adaptando con libertad, combinando armónicamente los elementos del barroco francés, la inspiración clásica romana y la corrección académica de ejecución.

El lenguaje pictórico y el lenguaje musical tuvieron la posibilidad de crear un nuevo estilo, debido a la falta de modelos antiguos a seguir; sin embargo, las características de las culturas clásicas así como los altos fines morales de la Revolución Francesa quedaron plasmados en las nuevas creaciones.

El descontento, que desembocó en la Revolución Francesa, tenía más de cincuenta años de irse incubando y se veía estimulado por el ejemplo de países que ya tenían una forma de gobierno democrático, como Inglaterra, Estados Unidos, Austria y Alemania.

Después de la Revolución, la clase media gana muchos derechos y la posibilidad de influir en el gobierno; estos cambios trastornaron el modo de pensar, de vivir y de crear del pueblo. La Revolución Francesa y sus principios influyeron enormemente en otros países.

Durante esta época la voz de Diderot, filósofo moral y apóstol de la Ilustración, continuó resonando, en especial su sentencia: "la función del arte es hacer la virtud deseable y repugnante al vicio". El heroísmo y el autosacrificio, tajantes decisiones y sencillez espartana, se volvieron manifestaciones del espíritu revolucionario. El Neoclasicismo napoleónico se orientó a la cómoda clase media, que vio una imagen hedonística equivalente en los estándares de vida de las antiguas Pompeya y Herculano, pero atemperó el lujo con las normas morales más estrictas de un régimen revolucionario; también fué una crítica burguesa a la artificialidad y extravagancia de la vida cortesana reflejada en el rococó.

A pesar de que durante los años de la Revolución y las campañas napoleónicas, en Francia no pudieron florecer las artes, ya en 1800 París comienza a ser la metrópoli musical, compartiendo con Italia y Viena; el pueblo comienza a tener un

acercamiento a las expresiones artísticas que anteriormente eran exclusivas de la aristocracia. La clase media había ascendido cultural y socialmente.

MARCO BIOGRAFICO

"Mi vida son mis notas" dijo el propio Beethoven.

A pesar de que Alemania estaba dividida en pequeños estados, algunos rasgos jerárquicos heredados de la Edad Media, permanecían. Estos rasgos, como el culto de las artes por la nobleza, favoreció en sus inicios a Beethoven; sin embargo, los artistas eran menospreciados y él, sabedor de su genio, luchó por ser tratado como igual.

Por la necesidad de dedicarse a la música, su cultura general se vio descuidada; sin embargo tuvo acceso a la cultura y espíritu alemán del S. XVIII y a los clásicos griegos al permanecer en contacto con las familias nobles. Según él mismo, quienes iluminaron su camino fueron Homero y la antigüedad clásica, Plutarco, Shakespeare, Schiller y Goethe. La influencia purificadora de Schiller se observa en casi toda la música de Beethoven, entre otras en la Appassionata. Económicamente se mantenía con las pensiones que sus amigos benefactores le otorgaban y de la publicación de sus obras, que también le reportaban un ingreso; sólo impartía clases en casos muy especiales.

Era reconocido como el más genial pianista improvisador, sucesor de Haydn y Mozart.

En 1792 se trasladó definitivamente a Viena, y desde 1797 la sordera hizo que su vida se centrara cada vez más a su interior; su mundo pasó a ser su cuarto de trabajo, la naturaleza y su biblioteca. A veces de sus lecturas surgían creaciones musicales.

Respetaba a duras penas las fórmulas convencionales de la sociedad; hablaba a veces con demasiada claridad y rudeza.

El ambiente que vivió en Viena fué muy agradable, rodeado de sus admiradores aristócratas y de sus discípulos y colegas, jóvenes provenientes de la burguesía.

Beethoven estrenó y ejecutó sus obras para piano y dirigió las orquestales; y aunque su ejecución no era impecable, era asombrosa la riqueza incomparable, desbordante de su imaginación.

Beethoven creía en la existencia de un creador, cuya esencia era afin a la manera de sentir lo infinito, lo sublime, los fines morales y espirituales del hombre, la conciencia de su dignidad y la grandeza de su voluntad. Era muy poderosa en él la conciencia del deber de elevar la pureza y la nobleza de los motivos y la voluntad individuales del hombre. Sentía que sus ideales eran universales y un patrimonio suprapersonal. La conciencia de estas ideas es lo que le servía de cimiento y de savia vigorizante a la monumentalidad de sus obras musicales, tanto en el contenido como en la forma. El deseo de lograr la universalidad y la hegemonía en los pueblos de la tierra son una herencia de la cultura clásica romana.

Aquel retraimiento del mundo exterior a que le obligaba su defecto físico, lejos de debilitar, estimulaba la capacidad musical de creación y la imaginación del gran músico. Se sabe que Beethoven tenía frecuentes estados de éxtasis bajo los que concebía sus temas; en tales exaltaciones encontraba la fuerza

de expresión necesaria para comunicar a sus semejantes y a la posteridad, de un modo perdurable, la exaltación de estas horas extraordinarias.

LENGUAJE MUSICAL

Beethoven era un demócrata apasionado, un republicano convencido. En su música hay un eslabonamiento de las ideas morales, de los principios de libertad, igualdad y fraternidad, con el credo estético; en Beethoven aparece por primera vez el ideal humanitario en el arte. La libertad individual y la causa de la libertad popular fueron temas invariables en sus obras para teatro, un ejemplo de ello es "Fidelio". Utilizó el enorme poder de su arte para expresar la esencia de estos grandes objetivos humanos.

En su tercera sinfonía, la "Heroica", plasma los ideales heroicos, al sublimar el heroísmo de un hombre quien, cuando menos en su época, fue el paladin que reunió bajo su bandera a los pueblos amantes del progreso y la libertad, en todas las naciones. Pudo plasmar la lucha titánica entre las actitudes antagónicas de sumisión y afirmación, la pasividad y actividad, aceptación y desafío; plasmó el mundo del triunfo del espíritu sobre la materia, la voluntad sobre la negación, y el victorioso impulso humano contra las fuerzas de la represión.

Su música tiene un carácter ético de la más alta especie, porque es la expresión directa, sincera, de un alma cuya compasión por la desgracia y el sufrimiento y cuyo sentido del deber, la verdad y la justicia emanan de él hacia su música y le da esa incomparable belleza.

La base de la música de Beethoven es tradicional: la forma de sonata de Haydn y Mozart; sin embargo la interpretación de ésta es nueva y original. La música de entonces era insuficiente en su flexibilidad emocional para expresar su mundo emotivo de tan

vasto ámbito y variedad, así que su tarea fue moldearla y recrearla para sus propios fines y así descubrió un nuevo mundo; por medio de la forma tradicional arriba a nuevas conclusiones, consigue grandes propósitos, abre nuevas posibilidades

La serie de 32 sonatas se extiende paralela a los cuartetos y sinfonías y a través de su vida; en ellas encontramos una gran variedad de estilos.

Se ha convenido en dividir en tres periodos la composición de las sonatas; en las de su primera etapa tenemos las de carácter apasionado, así como encantadores trabajos llenos de gracia simple y temperamento idílico; en el segundo grupo encontramos las del tipo magnífico, vigoroso, tonificante, correspondiente a las sinfonías Heroica y la Quinta (en este grupo se encuentra la Appassionata) y los opuestos intermezzi de cautivante encanto. Y su último estilo: libres, experimentales, sumamente audaces y fantásticas en sus miras, extremadamente complicadas y ricas en sus ideas. Contienen tantos caracteres diferentes, pero una altísima espiritualidad predomina en todas ellas. Ya desde el primer periodo se manifiestan las diversas facetas de su temperamento: brillante, heroico, melancólico, humorístico, agreste. En todas ellas se encuentra una gran dificultad pianística, que va desde una dificultad brillante y exterior hasta un manejo del piano buscando nuevos efectos y colores, parece no conformarse con las posibilidades del piano; con frecuencia parece evocar el teclado timbres orquestales.

El mundo musical de Beethoven está lleno de contrastes expresivos, dolor, alegría, sueños, contemplación, confidencias, etc. La monumentalidad de su estilo está basada en la sencillez

del canto popular de su tiempo, que le sirvieron de motivo de inspiración. Toma muchas veces las más simples melodías como base de extensas obras monumentales; la grandeza interior del motivo aislado y el tratamiento que le da logra llevar esas melodías tan simples hasta las cumbres de la expresión melódica y a través del puro diatonismo.

Otro aspecto de suma importancia en la obra de Beethoven es la elección del tono, para lograr la expresión más fiel a sus ideas, así como la profunda importancia emocional que los clásicos daban al género y al tipo de tono y que en Beethoven llegan a su punto culminante.

La relación entre el contenido emocional de un tema, de su armonía y su movimiento, con la elección del tono buscado, debe concebirse como algo que se desarrolla, por lo general, en la subconciencia del compositor. Por ejemplo, en Do menor creó obras especialmente serias, importantes y grandiosas, dando, según la obra los diferentes caracteres de apasionado, turbulento, trágico, viril, heroico y patético. El tono de Fa menor significa en Beethoven, como ya antes de él, en Haendel (suite para piano), emociones resueltamente ásperas y sombrías (también la sonata de C. F. Bach), exaltadas hasta el pathos en su turbulencia interior. Y un ejemplo impresionante de la capacidad de expresión del Re Bemol Mayor es el segundo movimiento de la Appassionata.

En relación a la inventiva melódica, Beethoven une en una línea melódica de ocho compases, motivos que aparentemente no guardan la menor relación entre sí. La estructura de su

melodía, la voz cantante que lleva la dirección del conjunto, es rigurosamente regular: desarrolla orgánicamente grupos de dos compases en grupos de cuatro, ocho, doce y dieciseis.

La Sonata Op. 57 en Fa menor, llamada por el editor Cranz, "Appassionata" (Beethoven solo dio título a dos de sus sonatas: "Pathétique" y "Sonata para piano de martillos"; a la Appassionata sólo la tituló "Gran Sonata"), fue compuesta entre 1804 y 1807. D'Indy atribuye la composición de esta sonata al recuerdo atormentado de uno de sus amores: Julieta Guicciardi.

En esta sonata se abre un mundo interior de sombrías y rudas pasiones; es el poema de una intensa tempestad del espíritu, como otras muchas concepciones beethovenianas, un combate gigantesco entre la fatalidad y la voluntad de vencer que lanza al final relámpagos de victoria. Encontramos antecedentes de este "pathos" beethoveniano desde la primera sonata, también en fa menor, estando ahí presente el germen de la appassionata.

El Primer Movimiento, Allegro assai, es dramático, fantástico, impulsado por una violenta agitación. El tema inicial se eleva de la profundidad, misterioso, pianísimo, volviéndose una célula generatriz cíclica y anticipando el carácter de la mayor parte de la sonata. El ambiente de tempestad y de lucha flota desde los primeros compases del allegro, frases interrumpidas por largos silencios, pequeños motivos rítmicos incisivos que pasan de la región grave a la aguda, insistentes como un latido angustioso, así como bruscos contrastes dinámicos nos sumergen en un presentimiento de fatalidad.

A través del ambiente tormentoso y guiándonos sin percatarnos nos conduce al segundo tema, que es una melodía muy bella y expresiva, un canto amplio, sereno y de luminoso optimismo; este segundo tema parece surgir de una inversión libre del primer tema y de un carácter diametralmente opuesto. Estas dos formas opuestas de un mismo principio van a luchar a través del allegro.

La segunda frase del segundo tema, se presenta impetuosa, agitada y de manera sorpresiva, contiene también el motivo de cuatro sonidos con el semitono descendente, que se convierte en un diseño típicamente beethoveniano, inseparable de su obra.

La segunda sección, desarrollo, aparece con el primer tema acompañado por arpeggios, que le dan un carácter más impetuoso, violento; el segundo tema lo encontramos ahora más inquieto, modulante y se ve interrumpido por un estallido, en un furioso arpeggio ascendente, para luego caer a las profundidades y dejar escuchar, como trompetas, la célula característica de los cuatro sonidos; se recobra la calma y llega la recapitulación con algunas variantes.

En la coda volvemos a escuchar el primer tema nuevamente en aparente calma, el segundo tema toma la palabra y nos conduce, a través de modulaciones, a un nuevo y mayor estallido de la tempestad, en arpeggios ascendentes. Llega otra vez la calma misteriosa con la ya mencionada célula rítmica; la que utiliza súbitamente, para arrastrarnos en su último impulso, a través del segundo tema, con una vertiginosa e irresistible fuerza y en brusco "piano" y disminuyendo al "pp", la mano izquierda eleva el

primer tema hasta lo agudo, para luego precipitarlo hasta lo más profundo extinguiendo así el movimiento y la agitación que nos había envuelto.

El Andante con moto, devuelve la serenidad al espíritu; después de la situación angustiada, tormentosa, sucede un sentimiento de honda y dulce calma.

La forma es de un Tema y Variaciones a la manera clásica, pero desarrolla una fantasía que hacen presentir las sonoridades de las Op. 109 y 111. El tema parece un reposado canto de órgano; el carácter es amplio, noble y de solemne majestad. La melodía va subiendo de octavas a través de cada variación (tres) hasta llegar a una región muy aguda, etérea, y desde donde cae a lo profundo para comenzar la coda, donde el tema vuelve a su forma, movimiento y amplitud primitivas. Se trunca de improviso la cadencia, con el acorde de séptima de dominante de fa menor en "pp" y luego en fortísimo, turbando con su matiz dramático la serenidad anterior.

La tempestad psíquica vuelve a desencadenarse, mucho más turbulenta, en el Allegro ma non troppo; por su figuración parece un movimiento perpetuo, originado con un tema que surge de la célula generatriz del primer movimiento.

Es la agitación, la lucha de un ser que tiene rabia, fortaleza y resulta victorioso ante las adversidades. El tema se alterna de una mano a otra y es acompañado en motivos melódicos en terceras, de acento doloroso, cuya inflexión melódica está engendrada por el tema mismo. Hay una modulación a Do menor: el tema va subiendo su registro hasta llegar al punto culminante de la primera sección, exposición, en una

repetición canónica del tema, que se ve interrumpida por un arpegio ascendente de séptima disminuida de si bemol menor, que luego cae, como si la ola sonora hubiera caído en un escollo,

Encontramos el desarrollo con la recuperación del tema en Si bemol menor; continúa con un motivo episódico de gran fuerza emotiva por su pasión y agitación, su ritmo sincopado y el semitono inicial refuerzan esta característica. Vuelve a aparecer el tema (10.) en un principio canónico, pasa por el cuarto grado, desciende hasta la dominante y no resuelve, sino es interrumpido nuevamente su impulso por un acorde en fortísimo, del que se genera un arpegio ascendente interrumpido misteriosamente por silencios, luego otro acorde y sus arpeggios: después ya sin acorde y en "piano", van surgiendo arpeggios sobre la séptima disminuida de fa menor, con pausas entre uno y otro, hasta que logra desarrollar una gran curva dando una impresión de extraña calma pues el movimiento se va volviendo lento y concluye con una cadencia, de la que surge nuevamente el torbellino; nos encontramos en la reexposición, que según el plan clásico, el segundo tema lo presenta en la tónica.

Después de la repetición, unos furiosos acordes graves, bajo rápidas escalas y un trino medido agudo, conducen, siempre más allegro, a la coda: Presto, con un motivo que semeja un grito de victoria; este pasaje es como una afirmación de voluntad, de ese heroísmo triunfador, sublime destello beethoveniano. Ahí resplandece el espíritu de la Sinfonía Heroica y del final de la Quinta.

El pasaje final, basado en el primer tema, con velocidad vertiginosa, ruga como torbellino de tempestad; pero en medio del huracán, los sonidos fundamentales del tono (fa-do), con su cadencia insistente y vigorosa, en la región media imitan la vibrante llamada de una trompeta.

Beethoven trata simplemente de llenar una forma artística dada, con un contenido formalmente original y afectivamente exaltado, el que su rica imaginación musical le sugería.

Las formidables tensiones interiores que hacen brotar esta música y su descarga en éxtasis creadores tienen un carácter demasiado apegado a los sentimientos, demasiado "emocional". Beethoven va sacando de las formas más simples del oficio los más vivos impulsos creadores.

La diferencia entre la música de Beethoven y la de su época es enorme, ya que ésta se hallaba bajo el signo de C. F. E. Bach y que consistía en un arte ornamental meramente formal, que en modo alguno podemos comprender por la vía afectiva; se ve una afanosa preocupación por dividir la línea en fluctuaciones tónica y dominante, en tanto que Beethoven, para expresarse, enlaza los periodos con acordes comunes, lo cual permite que se tienda una inmensa curva melódica que va, en realidad, desde el primer acorde del tiempo hasta el último. Es de dudarse que el público vienés penetrase de pronto en la comprensión, con la profundidad necesaria para sentir y compartir el formidable salto que esta música representa con respecto a toda la anterior.

Si bien los tiempos lentos, generalmente los segundos, fueron aceptados y comprendidos más fácilmente, los tiempos extremos que ofrecen algo totalmente nuevo, una nota incomparable, auténticamente beethoveniana, resultaron un contraste demasiado abrupto, sobre todo con respecto al allegro brillantemente juguetón de la época y aún del allegro elegiaco-patético de Mozart. Estas obras son el lenguaje de una emoción profunda y conmovida.

Los principios claves de la belleza (ideas de Winkelmann, basadas en la belleza clásica): "sencillez, verdad y naturalidad", hallaron su expresión definitiva en la música vigorosa de Beethoven, quien al derribar implacablemente los precedentes antiguos, logró un estilo expresivo genuinamente heroico y no meramente histriónico.

MARCO HISTORICO

El Romanticismo en la Literatura y las Artes florece en el siglo XIX, generándose los ideales románticos especialmente en Alemania y en Francia.

En Alemania, el movimiento romántico aparece en la Literatura hacia 1775 y comienza con la influencia de Shakespeare, que fue considerado como el artista romántico ideal; los rasgos románticos que más tarde aparecieron en la música son: el rechazo a las reglas académicas y a la tradición; una explosión de nacionalismo y una sed de libertad, la conciencia del valor y la fuerza de la individualidad, del verdadero genio; el entusiasmo por el pasado remoto, especialmente por la Edad Media, por el folklore, por lo místico y un sentimiento religioso panteista que se opone a la fe dogmática y confesional. El romanticismo alemán conservó también un profundo amor por la antigüedad clásica.

Los ideales estéticos de los dirigentes del romanticismo prepararon el camino al romanticismo musical. Así, Kant expresó las siguientes ideas respecto a la música y el arte: "Los orígenes del arte no están en la razón, sino en el sentimiento": "La música es un idioma, sin la forma de tal, sin concepciones o ideas lógicas; su tema es una idea estética, diferente a la idea racional, pues la estética tiene su raíz en las emociones del espíritu humano"; "La música es el arte del bello juego de las emociones"; y su idea principal "La música es el lenguaje del sentimiento", que es la piedra angular de toda la música romántica.

En Herder encontramos la manifestación de uno de los postulados de la música romántica: la conexión de la música y la poesía. El novelista Wilhelm Heinse habla de la música en los siguientes términos: "La música conmueve los nervios de modo particular; una comunicación especial que no puede ser descrita en palabras. La música representa la exteriorización del sentimiento y expresa lo que procede, acompaña o sigue a todo lenguaje verbal".

Los acontecimientos políticos refuerzan los ideales románticos y su tendencia a escapar de la rutina hacia el mundo fantástico de la imaginación. Un estallido democrático, liberal, de las potencias europeas contra la tiranía de Napoleón; pero el juvenil espíritu de libertad es rápidamente apagado por las tendencias reaccionarias en Alemania y Austria.

En Francia, el movimiento romántico está mucho más inflamado por el espíritu revolucionario; la corta revolución de 1830 fue la primera poderosa oleada del movimiento romántico en Francia.

En este clima los revolucionarios polacos de 1830, en su desgraciada revuelta contra la opresión rusa, fueron rodeados de una aureola de encanto romántico, especialmente en París, donde Chopin y el poeta Mickiewics encabezaban una distinguida colonia de fugitivos polacos.

MARCO BIOGRAFICO

Nace Chopin en 1810, en el seno de una familia que disfruta de una gran tranquilidad emocional. Desde pequeño dedica sus momentos de ocio a explorar las sonoridades que surgen del piano. Recibe formación musical, pero no pianística (según A. Cortot); sin embargo su tenacidad infantil va a hacerle descubrir todas las sutilezas del procedimiento digital, hay una búsqueda obstinada del medio técnico más apto para favorecer el mágico vuelo de las melodías cautivadoras y de los ritmos impulsivos.

Su maestro en el Conservatorio de Varsovia lo impulsa a buscar en él mismo, tanto como compositor y como virtuoso, los secretos del nuevo lenguaje que debe hacer de él el intérprete elegido del alma y los sentimientos polacos.

Ya en su vida en Polonia entró en contacto con la alta sociedad y pudo conocer los efectos que lograba con su música; ahí aprendió a gustar y tener en alta estima las maneras nobles y mesuradas.

Su alejamiento de Varsovia va a alterar profundamente su manera de ser; se desarrolla en él un gusto por el aislamiento, replégándose sobre si mismo. El sentimiento nacional adquiere para él una gran importancia y perdura toda su vida, se vuelve un tormento incurable y una herida abierta para siempre. Con la noticia de la invasión rusa a Polonia se siente impotente y deprimido: "permanece cobardemente inactivo, físicamente impotente para portar un arma y debe apretar los dientes contentándose con tocar el piano en una ciudad extranjera donde, para colmo, la opinión pública es hostil a la causa de sus

compatriotas". Lo anterior sucede cuando se encuentra en Viena, y bajo la influencia de estas noticias es cuando escribió el Estudio Revolucionario. Sólo los ritmos heroicos de algunas polonesas se esforzarán por interpretar las aspiraciones exaltadas de un pueblo que no admite la derrota.

En su estancia en París es acogido afectuosamente tanto por la sociedad elegante, los jóvenes artistas y sus compatriotas.

Aunado al sufrimiento moral está el sufrimiento físico que, desde su salida de Varsovia, van a pesar cada día más sobre la vida cotidiana de Chopin.

Este sufrimiento físico y moral va ocasionando un desasosiego psíquico. Hay en él un terror a ser engañado y una actitud recelosa que conserva de su formación polaca; un horror por las familiaridades, temor a las responsabilidades materiales y una total falta de curiosidad por las reacciones humanas. Con el avance de su enfermedad se presentan síntomas de amargura y una creciente intolerancia espiritual que lo llevan a violentarse sobremanera con los pretextos más triviales o bien a mostrarse totalmente indiferente y mantenerse al margen de todo. Evitaba muy sensiblemente la sociedad.

Chopin era consciente del carácter anormal de esas alteraciones de humor: "en lo que concierne a mis sentimientos, siempre estoy a contratiempo con los demás. No es culpa mía si soy semejante a una seta malsana que envenena a quien la prueba".

Sus presentaciones para grandes públicos fueron muy raras, pues teniendo un sentimiento muy claro de superioridad, sentía que no era apreciado en todo su valor, así que prefería las

veladas musicales en reuniones aristocráticas o bien su plácida soledad. El público le intimidaba, asfixiado por su impaciencia precipitada y paralizado por las miradas curiosas.

Chopin desahogó su alma en sus composiciones; todo el sufrimiento producido por la contradicción entre su imaginación ardiente y sus sentimientos y su organización física débil, lo contenía, bajo la impenetrable serenidad de una resignación altiva.

Era poco expresivo respecto a sus pensamientos acerca de política, religión y filosofía. Su patriotismo se reveló en la dirección que tomó su talento, en la elección de sus amistades, en las preferencias por sus alumnos, en los servicios frecuentes y considerables que gustaba rendir a sus compatriotas.

En cuanto a la religión, era sinceramente religioso, católico, pero no abordaba jamás esta cuestión, guardando sus creencias sin ostentarlas aparatosamente.

En un solo caso se apartó Chopin de su silencio y acostumbrada neutralidad: en 1832, poco después de su llegada a París, se alió por completo al movimiento romántico y fue uno de los que puso más empeño en liberarse de las serviles fórmulas del estilo convencional y en repudiar las charlatanerías, que no hubieran sustituido los viejos abusos más que con nuevos abusos.

Para Chopin, como para los maestros de la Edad Media, el arte era una bella, una santa vocación. Como ellos, estaba orgulloso de haber sido llamado y tenía una religiosa piedad.

Los sólidos estudios que había hecho, las costumbres reflexivas de su juventud, el culto en el que fue educado por la belleza clásica, la preservación de perder sus fuerzas en

tanteos malogrados y de medianos éxitos; su constante paciencia para elaborar y ultimar sus obras; siempre avanzaba, en virtud de su principio, sin dejarse arrastrar por la exageración, ni seducir por las transacciones.

Chopin como maestro era muy exigente, minucioso para los detalles técnicos de la ejecución; pero una vez admitida esta rigurosa disciplina material, Chopin deseaba antes que nada suscitar en sus alumnos ese gusto por la interpretación imaginativa, esa sensibilidad expresiva de la ejecución, que daban a su estilo personal una calidad ignorada antes de él; lo esencial era obtener de sus discípulos que "pusiesen toda su alma" en su interpretación. Solía decir: "No hay verdadera música sin segunda intención".

Buscaba el desarrollo de los recursos pianísticos, considerados desde el punto de vista de una interpretación más expresiva de las sonoridades. Y, nuevamente, que la música exige acompañarse de ese "algo" que el simple respeto al texto exacto no puede hacer surgir.

En base a las pocas referencias, que se encuentran en su correspondencia, acerca de algunas de sus composiciones, se puede decir que Chopin concedía implícitamente a su música el poder de representar el sentimiento bajo las notas.

La Fantasia en Fa menor, la tercera Balada, la Polonesa en Fa sostenido menor, el sublime Nocturno en Do menor y la Polonesa Fantasia fueron compuestas en un clima hostil, en uno de esos momentos de discordia íntima que en sus relaciones con George Sand, van a preludiar lentamente la ruptura; la Fantasia en Fa menor, compuesta en Nohant, en el verano de 1841, reflejan

las peripecias de una escena de reproches entre los dos tristes amantes, tan a menudo enfrentados bajo la influencia de un tempestuoso antagonismo y se perciben en ella los ecos de esos estados de exaltación febril. En esos momentos siente una gran dificultad para componer, se siente continuamente insatisfecho de sus obras, y llega a considerarlas como "música mala".

La estancia de veinte años en Francia, se reflejan en su obra, pues si bien es cierto, el don y el pensamiento se afirmaban irresistiblemente como polacos, el modo de expresión de su arte no podía permanecer indiferente ante esa aportación de ideas y de sensaciones, renovada constantemente por el trato de lo más refinado de la sociedad parisina, en el ámbito intelectual o mundano. La relación, por ejemplo, con el pintor Eugene Delacroix, seguramente enriqueció intelectualmente a Chopin, y seguramente sus conversaciones sobre estética produjeron profundas reacciones cuyas consecuencias registraba inconscientemente su obra.

Sus sublimes inspiraciones son controladas en cada nueva creación por un cuidado más vivo de la belleza formal.

El afectuoso clima tan comprensivo para con su sufrimiento de exiliado, alimentó su sentimiento nacional y logró encarnar el alma estremecida de una raza oprimida, simbolizar la revuelta y la esperanza de una nación.

A propósito de un Concierto en la Sala Pleyel, el 26 de Abril de 1841, Franz Liszt nos dice: "Sin falsa búsqueda de originalidad, ha sido "él mismo", tanto en el estilo como en la concepción. A nuevos pensamientos ha sabido darles una forma nueva. Ese algo salvaje y abrupto que concernía a su patria ha

encontrado su expresión en osadías de disonancias, en extrañas armonías, mientras que la delicadeza y la gracia que concernían a su persona se revelaron en mil contornos, en mil ornamentos de inimitable fantasía".

De sus relaciones con los músicos ilustres, se puede decir que no dejaron huella profunda en la evolución de su vida afectiva, ni tampoco ejercieron ningún tipo de influencia sobre las modalidades específicas de su estilo musical, que instintivamente se remitía a los más perfectos ejemplos del clasicismo. De Liszt llegó a decir: "Liszt, el único que me hace amar mi música".

El Chopin absoluto, intemporal, al cual el Chopin de la vida sólo prestaba la falsa apariencia de la inmediata realidad, el Chopin de las debilidades desesperadas y de las grandezas sobrehumanas, el Chopin de la música infinita y de las agobiadas soledades espirituales, tiene su explicación en la Polonia de su infancia.

Su genio musical estaba comprometido en un incesante recurrir a las modalidades de esos nostálgicos cantos o de esos ritmos caprichosos, cuyos ecos no dejarán de poblar su imaginación. Para él no se trata de dar prueba de un postulado artístico determinado, sino de obedecer a una especie de necesidad vital del espíritu.

Los rasgos característicos de la música romántica en general y en particular de la música de Chopin son:

a) La expresión del sentimiento nacional patriótico. El material melódico de Chopin es polaco y aunque pasó veinte años en París, su espíritu y su arte siguieron siendo polacos. Fue profundamente influenciado por la música alemana, su método de creación melódica combina las maneras de Haydn y Mozart, pero con referencia a la música nacional polaca en vez de austriaca.

b) La naturaleza y especialmente el paisaje adquiere un nuevo significado para el arte. El artista romántico se interesa en proyectar su mundo propio emocional en la visión del paisaje.

c) La aproximación mutua y la mezcla de las distintas artes: hacer a la música poética y pintoresca a la poesía musical.

d) El color: la idea del color se convierte en un factor indispensable, las concepciones de luz y sombra, de gradaciones sutiles entre los colores más claros y los más oscuros. Su realización fue alcanzada por un admirable refinamiento de la armonía y de la orquestación.

Chopin es el creador de una nueva armonía, consistente en el frecuente uso de progresiones cromáticas que disminuyen la distinción entre tonalidades mayor y menor y además la nueva tonalidad mayor-menor participando al mismo tiempo de mayor y menor, dando un color indefinido a la música. Para él, la tonalidad ya no es un rasgo constructivo, sino, y principalmente, un valor colorístico. A Chopin le interesa la tonalidad como medio para velar la misma y darle a la música

esos innumerables y delicados matices, que también son buscados por la pintura romántica, especialmente por Delacroix, amigo íntimo de Chopin.

También la melodía es concebida en términos de color, de color constantemente cambiante, de color en movimiento, fluente.

Pero no sólo la armonía era determinante para llegar a la distinción entre luz y sombra, entre colores cálidos y fríos, sino todos los recursos o elementos musicales como el ritmo y la dinámica son empleados con este fin. Así, el "tempo rubato", su abundancia de signos dinámicos y agógicos, sforzati, repentinos acentos irregulares, sincopas, sus excitantes crescendos y sus lánguidos disminuidos planísimos, sus voluptuosos y agotados fermati, sus acelerandos, ritenutos, súbitos cambios de tempo son medios para expresar las visiones románticas de colores claros y oscuros con todas sus inagotables transiciones. Dichos medios eran a su vez necesarios para expresar las exaltaciones, los anhelos, las desesperanzas, los estallidos apasionados y las visiones fantásticas de su espíritu romántico, de su singular personalidad.

Ahora bien, el piano fue el instrumento romántico por excelencia, ya que el piano moderno, con la acción de martillos, dio un tono más brillante, metálico y poderoso; además, el pedal de prolongación del sonido abrió un mundo nuevo de sonido fantástico, inmaterial. Crea un tono resonante, lleno de colorido, entremezcla los acordes, crea un fascinante e irreal juego de sonidos en el aire, derivado del arpa eólica, es el ideal del sonido.

e) La predilección de obras cortas de un solo movimiento. No les interesan mucho las grandes construcciones, sino la música de un modo acusadamente caractererística; piezas como valeses, nocturnos, polonesas, canciones sin palabras, fantasías. No les interesa la fuerza intelectual para la creación de grandes obras sino la ferviente inspiración, el éxtasis poético que se enciende y dura hasta que se apaga la flama.

Hay en esta música un flujo constante de un tema, idea o ánimo a otro. Se da una gran importancia al contenido, al significado y a la expresión; y los problemas estrictamente formales son secundarios, fueron moldeados para su nueva tarea, menos arquitectónica, y asociados más íntimamente con la poesía, el drama y la pintura.

El arte dionisiaco romántico exigía, no un severo raciocinio (ethos), sino más bien un sentimiento (pathos) excitante.

La obra de Chopin se caracteriza por su intensa concentración y significación. Condena todo desarrollo oratorio: siempre quiere, según parece, reducir los límites, reducir a lo indispensable los medios de expresión. Lejos de cargar con notas su emoción, carga con emoción cada nota.

Dicen que Chopin, en el piano, siempre parecía estar improvisando, es decir que siempre parecía estar buscando, inventando, descubriendo. Cada modulación en Chopin, nunca trivial y previsible, debe reservar, preservar esta frescura, esta emoción casi temerosa por una novedad brotante, este secreto asombro al cual se expone el alma aventurera en caminos desconocidos, donde el paisaje se va descubriendo poco a poco.

La música de Chopin se asemeja a la poesía de Baudelaire, ambas comparten una preocupación por la perfección, un horror a la retórica, a la declamación y al desarrollo oratorio, y sobre todo se encuentra el mismo recurso de la "sorpresa" y de los extraordinarios atajos que la producen.

Chopin como perfecto artista parte de los sonidos, se deja guiar y aconsejar por ellos, como si meditara sobre su potencia expresiva. Siente que tal sonido o combinación de sonidos tiene una significación y ésta cambia con alguna sutil modificación; de esta manera nos conduce sorpresivamente entre el juego de luz y sombra. Por otro lado logra un insensible, imperceptible desliz de una proposición melódica a otra, que da a muchas de sus composiciones la apariencia fluida de los ríos.

En la obra de Chopin encontramos un genio melódico extraordinario y felices y destacados engrandecimientos armónicos. El sentimiento que se desborda de sus obras es un sentimiento romántico, individual, propio de su autor y sin embargo, simpático, no sólo a su país sino a cuantos hombres pudieran sufrir los infortunios del destierro y los enternecimientos del amor.

Compuso sobre contornos libres, elegidos por él, donde plasmó su inspiración imperiosa, fantástica, irreflexible; sin embargo también quiso centrar sus pensamientos entre clásicas barreras.

En sus escritos indicó por la palabra "tempo rubato", el sello tan particular que daba a sus ejecuciones: tiempo sustraído, entrecortado, medida sutil, abrupta y lánguida a la

vez, vacilante como la llama bajo el soplo que la agita. Todas sus obras deben igualmente ejecutarse con esta especie de balanceo acentuado y prosodiado.

Su música reúne en un haz luminoso impresiones confusamente sentidas por todos los de su patria. Todas las formas que elige respiran el mismo género de sensibilidad expresada en diversos grados, modificada y variada de mil maneras, pero siempre una y la misma.

Dentro del marco anterior encontramos a la Fantasia en Fa menor, como un ejemplo magnífico del arte de Chopin. Inicia en un "tempo di marcia", llevándonos maravillosa y sutilmente de una frase sombría a la luminosidad de la siguiente, luz que emerge de la sombra. Nos conduce a una segunda marcha un poco menos densa, más sonriente; cada nueva frase es un nuevo color, una nueva tonalidad que surge tan naturalmente como la transición de un color a otro en el arcoiris.

Unos sorprendentes acordes de séptima rompen con la idea y nos dirigen a una nueva sección, en la que el movimiento se va generando poco a poco, hasta que después de un segundo intento desemboca en un tema muy vehemente y agitado; un canto en la región media y en contratiempo con el acompañamiento de tresillos. El canto se desarrolla en un continuo crescendo y subiendo de tesitura hasta llegar a un nuevo tema en notas dobles, de un gran lirismo. Después de un episodio en arpeggios de séptimas disminuidas con su resolución, llegamos a otro tema, ahora un canto en octavas mucho más apasionado. Súbitamente rompe con el movimiento de tresillos, que había servido de acompañamiento desde el primer tema de esta sección, y los

convierte en cuartos, mientras la melodía continúa la progresión armónica, que va desde un "pp", hasta la explosión de un acorde en "ff", que es el punto culminante de toda la sección. Continúa una marcha, como un canto de victoria en la que desemboca toda la bravura del pasaje anterior.

Nuevamente, como enlace hacia la tercera sección, aparece un pasaje de arpeggios de séptima sin resolución, para conducirnos al primer tema seguido del segundo, de la sección anterior, sólo que ahora los escuchamos en otra tonalidad y que, como en la segunda sección, continúa con una progresión de arpeggios de séptima disminuida con su resolución. Con un pasaje semejante al que da inicio a la segunda sección llegamos a una parte sumamente contrastante. Hay un cambio de tempo: "Lento sostenuto", en compás de tres cuartos, desarrolla un hermosísimo coral en Si mayor.

Después de esta calma pasajera, surge nuevamente la pasión repitiendo toda la segunda sección, en Re bemol mayor, y concluyendo ésta con la marcha final, aún más victoriosa. Llegamos a la coda por medio del pasaje de enlace: arpeggios de séptima menor sin resolución, y que, después de ascender tres veces, desciende cromáticamente. Estamos en la coda: "Adagio sostenuto", en La bemol mayor; realiza una pequeña cadenza para volver a "Assai allegro" y desarrollar el impulso final a través de un movimiento de tresillos en ambas manos; la izquierda se mantiene en la región grave, mientras la derecha se va desprendiendo y alejando para concluir en la región más aguda del teclado.

Después de un silencio hemos llegado al fin: dos largos
acordes en "ff" (subdominante menor y tónica) terminan con el
intenso fluir de ideas, de emociones, de colores, de pasión.

MARCO HISTORICO

El 14 de Julio de 1870, Bismarck proporciona voluntariamente los motivos para una guerra con el "telegrama de Ems". La guerra se declaró el 19 de Julio. El 2 de Septiembre, Napoleón III capitula en Sedán. El 4 es derribado el Imperio y proclamada la República. El ejército prusiano ataca a Paris el 19. Francia capitula el 28 de Enero de 1871. El 18 de Marzo se desencadena la Comuna...

Hacia 1887, en Paris se desencadena una inquietante ola de nacionalismo y germanofobia. Las ciencias están en pleno desarrollo y el espíritu científico adquiere una importancia creciente; el maquinismo comienza a transformar la vida. Pronto la Exposición Mundial de 1889 hará el balance de sus múltiples aportaciones. Los mismos impetus, los mismos entusiasmos, se advierten en las letras y en las artes.

La muerte de Víctor Hugo, en 1885, señala a la vez el triunfo de la memoria del hombre y del poeta y el fin del romanticismo. Contra la ostentación del "yo", se ha alzado ya desde hace algún tiempo, la escuela parnasiana de "el arte por el arte", rechazando toda delectación sentimental por demasiado individual en beneficio de la perfección formal y estilística. Sus iniciadores han sido Baudelaire y Banville; su precursor Vigny; su caudillo es hoy Leconte de Lisle. Flaubert había llevado a su cima de perfección literaria y psicológica a la novela realista -reacción también contra la hipérbole romántica- que inauguraran Balzac y Merimée. Su sucedáneo, la novela naturalista, ha encontrado en los Goncourt, en Daudet y en

Maupassant un terreno propicio, y llega en Zola a una gran crudeza. Renan, Taine y Fustel de Coulanges se han esforzado en hacer de la historia una ciencia más objetiva. Lo mismo ocurre en el plano filosófico, influido como está por el desarrollo de las ciencias y por el realismo. Pero pronto Bergson sacudirá el yugo del imperialismo científico.

En teatro, la comedia de costumbres alcanza una temible causticidad contra cuya dureza será menester, como antidoto, el teatro cómico.

En la poesía, una nueva tendencia se ha opuesto ya al "parnasionismo", de la que Baudelaire, aunque iniciador de éste, fue, no obstante, el precursor: la tendencia simbolista, que encontrará ardientes prosélitos en Verlaine, Rimbaud y Mallarmé.

En Septiembre de 1886 se publica el "Manifiesto" simbolista de Moréas, que entre otras cosas, reivindicaba la libertad total en el tratamiento de la forma, el derecho a su recomposición a capricho de la inspiración del artista y solamente según ésta.

Entre 1887 y 1890 el impresionismo alcanza su edad adulta y empieza a ser tomado en serio. Entre 1890 y 1900 se consagrará por el doble éxito público y comercial. Habrá hecho nacer una nueva concepción de la pintura y en adelante todo cuanto se haga en este arte -bien sea desarrollo de sus postulados, bien reacción contra ellos-, se hará con relación al impresionismo y no en función de referencia alguna a las formas anteriores.

También la música experimenta los efectos de la ola nacionalista que rompe sobre Francia. A pesar de lo cual, algunos músicos buscan paradójicamente en la música extranjera -y singularmente en Beethoven y en Wagner- los medios para revitalizar las virtudes nacionales.

Las manifestaciones de hostilidad suscitadas por el "chauvinismo" y la germanofobia de moda, no impiden que Wagner sea el idolo del grupo simbolista.

Un vasto movimiento de renovación se dibuja, anunciando la resurrección de un arte sinfónico francés, así como de la música de cámara, géneros mantenidos en el olvido en beneficio de la ópera.

Según palabras de Dukas: "Impresionismo, simbolismo, realismo poético, se fundian en un gran conjunto de entusiasmo, de curiosidad, de pasión intelectual. Todos, pintores, poetas, escultores, descomponían la materia, se inclinaban hacia ella, la interrogaban, la deformaban y la reformaban a su voluntad, empeñados en hacer dar a las palabras, a los sonidos, a los colores, al dibujo, nuevos matices y nuevos sentimientos".

1893, año particularmente turbulento: éxito de la visita oficial de la escuadra rusa a Tolón y París; la agitación anarquista desemboca en la explosión de una bomba en la Cámara de Diputados; año de la muerte de Taine y año en que Gauguin envía sin éxito desde Tahiti sus lienzos a París. 1893 año de la victoria del socialismo.

En 1894 es asesinado el presidente Sadi Carnot y en Octubre es detenido el capitán Dreyfus, acusado de traición. Aparecen a la luz pública una gran variedad de literatura, entre ellas: "La

azucena roja" de Anatole France, el último volumen -póstumo- de "El Capital" de Carlos Marx. Fallecen Manuel Chabrier y Leconte de Lisle.

En 1895 se realiza la primera sesión de cinematógrafo de los hermanos Lumière. En 1896 fallece Verlaine, en el 97 se extingue Mallarmé y es el año en que los esposos Curie aislan el radio.

El 2 de Agosto de 1914 se declara la guerra y al día siguiente las tropas alemanas entran en Francia.

MARCO BIOGRAFICO

Claudio Aquiles Debussy nació el 22 de Agosto de 1862, en Saint-Germain-en-Laye.

Su padre, Manuel Aquiles Debussy es enrolado en la guardia nacional, cuando Claudio tenía nueve años. Al final de la semana sangrienta, es hecho prisionero y condenado a cuatro años de prisión.

Tal parece que el ambiente familiar que vivió en su infancia, por lo menos no fue desfavorable para el florecimiento de sus dotes, ya que sus padres, aunque pertenecientes a una clase muy modesta, se interesaban por todo y estaban al corriente de todo; así que apoyaron y vigilaron estrecha y a veces hasta duramente su trabajo musical. Sin embargo Debussy no asistió a la escuela primaria, todavía no obligatoria entonces; su madre se encargó de su educación. Pero sus facultades intelectuales latentes se desarrollaron poco a poco.

A los diez años ingresa al Conservatorio de Paris, después de un brillante examen, preparado por la señora Mauté de Fleurville (supuesta discipula de Chopin), quien le impartió clases durante el año inmediato anterior.

Debussy tuvo dificultades durante sus estudios en el Conservatorio; las fuerzas latentes que llevaba dentro de sí le enfrentan impulsivamente contra los rígidos principios de una enseñanza a menudo retrasada con respecto a las aspiraciones de su tiempo. Sin embargo es reconocido por su maestros y la prensa como "un pequeño prodigio", "un verdadero temperamento artistico"; pero su naturaleza es demasiado opuesta a lo que se espera de él para que llegue a ser un virtuoso.

De sus conflictos con su profesor de armonía, Emilio Durand, nos comenta Paul Vidal, amigo de infancia de Debussy: "no se entendía con el profesor en el sentido de que en vez de encontrar las realizaciones armónicas esperadas por éste, superaba siempre la meta, inventaba soluciones ingeniosas, elegantes, encantadoras, pero nada escolares. Durand, buen profesor pero falto de flexibilidad, se las reprochaba ásperamente".

Por su gran afición y facilidad por la lectura y la reducción al piano, pronto es contratado como maestro de piano y acompañante para las veladas musicales que los aficionados aristócratas realizaban. Así, fue contratado por la señora Von Meck, admiradora y mecenas de Tchaikowsky. Con esta familia tiene la oportunidad de viajar y conocer Suiza, Francia, Italia y Viena. El verano de 1881 lo pasan en Moscú y es invitado nuevamente para el verano del 82.

Durante las estancias veraniegas con esta familia, Debussy conoció obras de compositores rusos: Tchaikowsky (las cuales no parecen haber dejado profundas huellas en él), Rimsky-Korsakov, Balakirev y Borodin. De este último confesó durante mucho tiempo, sentir una viva admiración y cuya influencia será bastante larga. En Viena escuchó "Tristán e Isolda" de Wagner, que le causó una gran impresión. Asimismo, la estancia en esos elegantes ambientes le impresionaron e influyeron en el ensanchamiento de su personalidad.

Es también en 1880 cuando conoce a la familia Vasnier, que se convertirá en su segundo hogar; será una relación determinante en su formación, en su evolución e incluso en su orientación.

Su curiosidad devoradora por todo lo que es arte, en particular por la pintura y la literatura, su inextinguible sed de conocimiento, su extrema sensibilidad, que le hace percibir lo que su inteligencia todavía no puede comprender, y, en fin, las aportaciones de sus amistades, harán de este autodidacta absoluto un ser verdaderamente culto, en el sentido humanista del término.

Su curiosidad literaria y artística, que se manifiesta imperativa y alimenta y colma Vasnier, le hace descubrir muchas cosas que poco a poco le van puliendo. Admira particularmente a Flaubert y siente un vivo interés por los Goncourt, Banville, la poesía de Bougert y, sobre todo, la de Verlaine. También descubre por entonces a Spinoza. En cuanto a sus gustos musicales, figuran en primer plano Chopin, Schumann, Haydn, Mozart y Bach; pero también le gustan Berlioz y Lalo, Saint-Saens y Frank. Siente alguna consideración por Massenet y Leo Delibes. En cuanto a Beethoven, siente un vivo horror por él, sin embargo se le verá exaltarse con la audición de algunas de sus obras. Desde sus viajes a Rusia, proclama su admiración por la música rusa y en particular por la de Borodin. Otro compositor que va adquiriendo importancia es Ricardo Wagner.

Desde su juventud se cibe a un postulado estético fundamental: "No hay teoría, basta con oír: el placer es la regla", sin embargo reconoce la necesidad de los estudios, pues busca "algo" que todavía no conoce, que todavía no posee; algo que, además todavía no es capaz de realizar.

En 1884 gana Debussy el Gran Premio de Roma, con su cantata "El Hijo Pródigo", sobre un texto de Eduardo Guinand. Su estancia en Roma, de 1885-1887, por insoportable que le pareciera, le fue de una gran utilidad. Le dio la oportunidad de visitar numerosos museos y embelesarse ante la obra pictórica que tanto ama; conoce muchas partituras antiguas y modernas; descubre la música de Palestrina y de Lasso (siglo XVI) que le entusiasman y de los que admira a la vez la ciencia y el valor expresivo del contrapunto. Ha leído además una enorme cantidad de obras literarias de todos los géneros. Está al corriente de todo el movimiento moderno en las letras y en las artes. Ahí recibe los dos portavoces del simbolismo: "La Revue Indépendante" y "La Vogue".

A su regreso a París, Debussy se encuentra con un clima de efervescencia artística al que se incorporará sin dificultad. Se reúne en tabernas, cafés y cervecerías con numerosos artistas, especialmente pintores y poetas. Ahí conoce a Dukas, Ernesto Chausson, Roberto Godet, René Peter, Pedro Louys, al príncipe Andrés Poniatowski, a los editores Durand y Hartmann; una vez a la semana es huésped de Mallarmé.

Lee enormemente, devora a Shakespeare, Poe, Shilley, Swinburne, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Mallarmé, Reginer... Un poco más tarde descubrirá a Gide, Valéry, Claudel.

En esa época es Wagneriano furibundo, realiza su primer viaje a Bayreuth, para alimentar su pasión; pero por grande que sea su admiración, no se entrega totalmente a Wagner; quiere demasiado "ser" Debussy para correr el menor riesgo. Durante toda su vida conservará la actitud de buscar -se buscará- abrirse y abrir a la música nuevos caminos.

En 1889 rompe su relación con la señora Vasnier y empieza su desencantamiento wagneriano. Acude por segunda vez a Bayreuth y encuentra la música de Wagner llena de trucos efectistas; pronto se hará un antiwagneriano irreductible. Pero no rechazará lo bueno que Wagner le ha aportado y muchas de sus huellas persisitirán mucho tiempo todavía en su obra.

En 1888 es admitido en la Sociedad Nacional, en la que ya cuenta con algunas amistades.

No obstante algunos éxitos episódicos, Debussy es todavía un desconocido y desea salir de la oscuridad; así que acepta colaborar con Catulo Mendès, un hombre muy importante, en "Rodrigo y Jimena", una ópera que no concluirá por sentir la incompetencia fundamental de su temperamento con el libreto.

En 1891 conoce a Eric Satie, a quien llega a apreciar y quien tal vez influenció de manera pasajera y superficial, y no fundamental, el lenguaje Debussysta.

A lo largo de sus primeros años parisienses, Debussy escribió obras vocales, sobre poemas de Verlaine y Baudelaire, y obras instrumentales de poca envergadura, especialmente para el piano. Entre estas últimas podemos citar: La Danza, Vals Romántico, Nocturno, Ensueño, Balada Eslava y Mazurka; de 1890 data la Suite Bergamasque y la Fantasía para piano y orquesta. En todas estas obras se precisa y afirma su personalidad, se fortalece su estilo. Si todavía le retienen muchas trabas y aún está sujeto a muchas influencias, ni unas ni otras impiden que aparezca, aunque sea velado, el verdadero rostro de Debussy y se perciba su verdadero lenguaje, del que son la primera floración.

1893 es para Debussy el año de la realización, el año que marca el arranque de la expansión de su obra. En ese año descubre la partitura de "Boris Godunov" de Mussorgsky. En cuanto a 1894 será el año, si no de la consagración, al menos el del comienzo de la notoriedad; sus amigos le ayudan económicamente a fin de permitirle trabajar sin demasiados agobios económicos.

En esa temporada Debussy trabaja en "Pelleas y Melisenda", en "Nocturnos" y en la música inspirada en la "Siesta de un fauno", de Mallarmé.

El 22 de Diciembre de 1894 se dio la primera audición, en la Sociedad Nacional, bajo la dirección de Gustavo Doret, del "Preludio para la Siesta de un fauno". Esta fecha marca el nacimiento de una nueva época musical y el advenimiento del modernismo. Mallarmé dirá acerca del "Preludio": "Esta música prolonga la emoción de mi poema".

En 1895 termina la composición -al menos de su primera versión- de "Pelleas y Melisenda" e intenta en vano hacerla representar. Sumadas a las negativas de representar "Pelleas" está el rechazo de Catalina Stevens, hija del pintor Alfredo Stevens. Pero por desesperantes que sean aquellos años, Debussy no deja de frecuentar asiduamente el mundo de las artes y las letras y a pesar de su dolor de hombre y su soledad de creador, madurará al sol de las ideas durante esos años amargos.

En 1899 sorpresivamente contrae matrimonio con Rosalia Texier (Lilly-Lilo), que le proporcionará por algún tiempo tranquilidad y un descanso consolador. Sin embargo su situación económica sigue cayendo y entonces tiene que realizar diversos trabajos estrictamente para alimentarse. Por esta situación acepta realizar la crítica musical de la "Revista Blanca".

De este período datan "Las Canciones de Bilitis", los "Nocturnos" y la suite "Para el piano". El éxito que obtiene la presentación de "Para el piano", hace que Debussy vuelva su vista al piano, para el que casi no había escrito desde 1891 y abre al instrumento un universo nuevo en el doble aspecto expresivo y técnico. Con los "Juegos de agua" de Ravel, aparecidos en 1901, "Para el piano" constituye la base de la escuela francesa moderna de piano e inaugura una nueva era en la literatura pianística en general.

Igualmente será una nueva era en el campo del arte lírico la que abrirán, en 1902, el ensayo general y la primera representación de "Pelleas y Melisenda", que finalmente había aceptado representar el director de la Ópera Cómica, Alberto Carré.

Acerca de la música que desea crear, Debussy se expresa de la siguiente manera: "yo concibo una forma dramática distinta (refiriéndose a Wagner), en la que la música comienza allí donde la palabra es impotente para expresar; la música está escrita para lo inexpresable; yo quisiera que tuviera el aire de salir de la sombra y que, a veces, volviese a entrar en ella, que siempre fuese un discreto nadie". Debussy encontró en la obra del dramaturgo belga, Mauricio Maeterlinck el libreto que convenía a lo que él deseaba hacer: "El drama de Pelleas, que a pesar de su atmósfera de sueños, contiene mucha más humanidad que los pretendidos documentos sobre la vida. Hay en él un lenguaje evocador, cuya sensibilidad podía encontrar su prolongación en la música y en el decorado orquestal".

La representación de "Pelleas" resulta un éxito; cada noche se obtiene una nueva victoria con el público, aplaudida por los músicos más renombrados. La obra se convierte pronto en la expresión, en el símbolo de la juventud.

Después de "Pelleas", Debussy siente la necesidad de ser "otro Debussy", de no ser la imitación de sí mismo que se espera de él y adopta la divisa de Leonardo Da Vinci: "poner un obstinado rigor en renovarse". Renovación que logra con su obra "pos-Pelleas": "El Mar", que abrirá nuevas puertas al futuro. Comienza el esbozo de esta obra en Bichain, en 1903.

En esta época conoce a Emma Bardac, madre de uno de sus alumnos y esposa del banquero Segismundo Bardac. Era una dama muy musical y muy culta; a ella le dedicó Gabriel Fauré su ardiente "Buena Canción".

En junio de 1904 se escapa con Emma Bardac y se dirige a la isla Jersey; su nueva pasión le estimula, y compone ardorosamente. Escribe el segundo volumen de "Fiestas Galantes", "Máscaras" para piano. "La Isla Alegre", también para piano, la escribió en agosto de 1904, en la efervescencia de su pasión.

Este episodio de su vida íntima se convierte en escándalo y numerosos amigos le abandonan. Finalmente se divorcia de Lilly, para vivir con Emma Bardac, de quien espera un hijo.

En 1905 se da la primera audición de "Máscaras" y de "La Isla Alegre", alcanzando un gran éxito en la Sociedad Nacional. En marzo de ese año termina la composición de "El Mar" y se estrena en octubre. "El Mar" es un mundo nuevo, es una nueva fase en la evolución de Debussy y marca la aparición de una nueva forma de pensamiento y dialéctica musicales..

Discutido o no, Debussy era ya muy conocido y las asociaciones sinfónicas se disputaban sus obras. Hacia 1906 ha nacido el "debussismo" y en torno a su nombre su suscitan una infinidad de discusiones u disputas que irritan e incluso hieren al hombre que sueña con la tranquilidad.

En 1907 y a lo largo de dos años se da a conocer su ópera "Pelleas y Melisenda" por varios países del mundo. En ese año rompe la amistad con Satie y aparecen los primeros síntomas de la enfermedad que lo llevará a la tumba. En 1909 se producen las primeras manifestaciones serias de su enfermedad; las frecuentes hemorragias y los remedios que le aplican le fatigan enormemente; en estas condiciones avanza penosamente en su

trabajo. Una especie de misantropía se apodera de él; poco a poco se aparta del mundo, pues no quiere mezclarse con él, con sus intrigas y sus querellas que le descorazonan.

Las discusiones en torno a Debussy continúan; toda esa batalla de partidarios y de críticos beneficia la fama del compositor y aumenta su prestigio. Ahora se tocan mucho sus obras; se convierte verdaderamente en el gran compositor de la época.

En 1910, Debussy está triste y atormentado. Su mal progresa lenta pero irremediamente. En ese año muere su padre Manuel Aquiles, causando en Debussy un profundo dolor. A pesar de lo anterior concluye su primer libro de "Preludios" e inicia en 1911 "El Martirio de San Sebastián", del poeta Gabriel D'Annunzio, que realiza en dos meses. Respecto a esta obra Debussy se expresa en dos entrevistas acerca de sus concepciones de la música religiosa y de la fe. En sus declaraciones nos deja ver su fe completamente panteísta: "Yo no practico según los ritos consagrados, yo me he hecho una religión de la misteriosa naturaleza...", "sentir a qué espectáculos turbadores y soberanos convida la naturaleza a sus efímeros y confusos pasajeros, es a lo que yo llamo rezar... pero si en la práctica no soy católico o creyente, no he tenido que esforzarme mucho para elevarme a la altura del misticismo que alcanza el drama del poeta... ¿es ortodoxa la fe que mi música expresa? lo ignoro. Pero es la mía, la mía que canta con toda sinceridad".

En diciembre de 1912 la Ópera Cómica celebra la centésima representación de "Pelleas y Melisenda".

A finales de 1913 y principios del 14 emprende grandes viajes, a los que le obligan su fama y también sus apuros económicos, que le fatigan enormemente. Va a Moscú, Roma, La Haya, Amsterdam y Bruselas, para dirigir sus obras, y en todas partes obtiene grandes éxitos.

Cuando en 1914 las tropas alemanas entran en Francia, Debussy se refugia en Angers, pero dos meses más tarde regresa a París. Siente un gran dolor ante la matanza y una profunda pena por no poder empuñar las armas. Su patriotismo se exagera y se expresa en términos violentos.

En 1915 le afecta dolorosamente la muerte de su madre.

Empieza a componer los "Estudios" para piano; obra que constituirá a la vez un método de acceso a la técnica exigida por la música Debussysta y por la música moderna en general, desde el triple punto de vista del mecanismo, de la expresión y del fraseo, y un último resumen de las adquisiciones musicales e instrumentales del compositor.

Su enfermedad entra en una fase aguda y se da cuenta con tristeza de su debilidad. Continúa su actividad componiendo nuevas obras: "Sonata para violín y piano" y participando en conciertos donde ejecuta sus composiciones. En marzo de 1918 Debussy acepta sencillamente su muerte; dice a Durand, que ha ido a verle: "todo está acabado", sabe que sólo es cuestión de horas, muy cortas.

El 25 de marzo de 1918 muere dulcemente y sin ruido, como Melisenda, muere el hombre al que D'Annunzio llamaba "Claudio de Francia".

Debussy, el artista, el creador, en lo más secreto de si se siente pertenecer a una colectividad, cuyas aspiraciones inconscientes o electivas están de acuerdo con las suyas propias y que reclaman cierto tipo de arte correspondiente a sus normas creativas. No quiere hablar el idioma del pasado, aunque quiere volver a encontrar la tradición, esa tradición que "no consiste en volver a hacer lo que los otros hicieron, sino recuperar el espíritu que hizo las grandes cosas y que hará otras en otros tiempos" (Valéry). Así, su música lleva las marcas del arte francés, las marcas que caracterizan sus épocas más puras: sobriedad, equilibrio, individualidad, finura, sensibilidad, fantasía, alacridad, aristocracia, medida... cosas que en nada restringen ni el valor ni la humanidad.

LENGUAJE MUSICAL

No es exacto afirmar que Debussy aportó a la música el impresionismo. Introdujo en ella el debussismo, equivalente al simbolismo literario y al impresionismo pictórico. Fundó el reino de lo imprevisible anunciado por Rimbaud y el mundo de las sugerencias proclamado por Baudelaire.

El simbolismo literario intenta -con Mallarmé como profeta- una nueva alianza entre los sentidos y el espíritu. La materia y la idea no tienen para el poeta simbolista, vida independiente; están amalgamados en un elemento de impalpable consistencia, pero que hace las veces de fuerza transmutadora: la intuición. Esta es la tendencia que más atractivo ofrece a la música; las ideas se convierten en imágenes, en sonidos y se aferran a vagas sensaciones, algunas metafísicas. Los poetas conciben el verso y la prosa como músicos, combinando las imágenes por sus resonancias.

El impresionismo pictórico está también unido a la emotividad. "El objeto copiado en pintura -dicen los impresionistas- es siempre falso". La sensación producida por la vista no está ligada a la verdad, la intuición es aquí el único intérprete autorizado.

Debussy dirá que busca concordancias misteriosas entre las cosas y los sonidos, entre la naturaleza y el arte; dicho de otra forma: imaginar los equivalentes sonoros a las impresiones visuales. No son más que ligeras alusiones, cuadros apenas esbozados.

La Cantata "El Hijo Pródigo", con la que ganó el Gran Premio de Roma, pareció muy audaz y original a los oídos de su tiempo; en esta obra se encuentran ya, en estado de esquemas, ensayos o esbozos, muchos giros inéditos entonces que, afirmados, liberados de lazos académicos y de la expresión del lenguaje de la época, se convertirán más tarde en los elementos característicos del vocabulario debussyista: "...la tonalidad es con frecuencia indecisa, las voces están escritas sin un gran cuidado con la tesitura y los timbres, la violencia surge muy a menudo sin razón y el desorden parece ser una de las leyes principales... revela una exuberante individualidad" (Reseña de C. Darcours, en "Le Figaro").

Desde los trabajos que Debussy tiene que realizar en Roma, busca incansablemente "una cosa original y no caer en los mismos caminos". "Yo amo demasiado mi libertad y lo que es mío... no puedo hacer otra música que ésta. Ahora bien, lo que no sé, es si seré lo bastante fuerte para hacerla". También escribe: "por lo demás, tal vez he emprendido un trabajo superior a mis fuerzas, pues al no tener precedentes, me encuentro en la obligación de inventar nuevas formas". Como resultado de esta actitud, sus composiciones revelan ya ampliamente su originalidad; muchos encadenamientos armónicos inéditos, muchas disonancias desacostumbradas, muchas audacias que confirman al Debussy de entonces y anuncian al Debussy a punto de nacer.

En 1889, la Exposición Universal le revelará el gamelang javanés y el teatro anamita, que le impresionarán enormemente y ejercerán evidentes influencias sobre su lenguaje. Igualmente escuchará conciertos de música rusa dirigidos por

Rimsky-Korsakov. Todos estos descubrimientos serán otras tantas adquisiciones, amalgamándose a sus bienes personales y creándole nuevas perspectivas.

En el "Preludio a la siesta de un fauno", primera obra maestra de la música moderna, encontramos la base fundamental de la estética debussysta: se inspira en el espíritu del poema y sigue muy libremente su progresión. Repudia cualquier forma preestablecida y cualquier obligación tonal, dejando a su inspiración, a su fantasía, a sus exigencias y a sus dilecciones y deleites auditivos el cuidado de tomar a su cargo una y otra y utilizarlas a su antojo. También es novedosa la constitución y la utilización del material instrumental.

En "Pelleas y Melisenda", el canto es una especie de recitativo continuo, nutrido de oleadas y florecimientos melódicos, pero sin constituir nunca lo que se llama "aria". Monólogo o diálogo, permanece en el espíritu de una tenue "declamación lírica", que exalta el texto y lo deja percibir. La armonía se hace voluntariamente difusa, fugitiva, imprecisa, al menos con respecto a las reglas y costumbres de la época. Es una armonía sutil, refinada, matizada, agrandada; una armonía de "tonos ahogados", ciertamente, para traducir el ambiente de ensueño, pero una armonía salpicada de mil detalles escogidos, definidos, de dispositivos precisos, queridos, destinados a subrayar discretamente una alusión, un sentimiento latente o expresado, un clima psicológico, un presentimiento. Y la orquestación, refinada también, traduce admirablemente el espíritu.

Debussy era ante todo un pianista, no tenía dominio sobre ningún otro instrumento; confió al piano una gran parte de su producción y dadas las características renovadoras de su lenguaje, éste anunció elementos que más tarde desarrollarán músicos como A. Schoenberg, B. Bartok, M. de Falla, J. Carlos Paz, O. Messiaen, P. Boulez, etc.

Los descubrimientos formales y armónicos de Debussy traen aparejados nuevas exigencias de interpretación. Cada uno de sus trabajos exhibe un conjunto de problemas técnicos y un nuevo virtuosismo que deberá comprenderse; dota al piano de su tercera dimensión, conformando un conjunto de procedimientos importantísimos: el pedal, el teclado, la escritura; confiriéndole con el relieve y la perspectiva, el poder de repartir sobre planos discontinuos, pero simultáneos, el debate de la luz y la sombra, y por consiguiente el enriquecimiento de una paleta sonora indescriptible. El empleo del pedal -tal como es aplicado en las obras de Debussy- constituye un estudio independiente; utilizado en las voces bajas, medias o agudas, variando sus implicaciones armónicas, desde dominantes y tónicas hasta el cromatismo o la bitonalidad.

Con Debussy nace el intérprete de sugerencias, el instrumento como elemento puente de sensaciones y descripciones. Sus compañeros del Conservatorio recuerdan de sus ejecuciones, momentos de gran dulzura y otros de arrebatadora efervescencia. Su estilo pianístico estaba pleno de delicadezas y de finos matices, sin ninguna afectación sentimental ni grandilocuencia.

En sus últimos años se pudo apreciar su estilo, al ejecutar sus composiciones o acompañar cantantes: los efectos sin dureza y rigidez, el rubato cuidadoso, moderado y, especialmente, un empleo de los pedales sutilmente combinado.

"La Isla Alegre" es una pieza calificada como de bravura dentro del ámbito instrumental. Se caracteriza -conceptualmente- por un perpetuo suceder de rápidas y rítmicas figuraciones, algo diferente a otros "motos perpetuos" de Debussy, que en esta obra adquiere valores rítmicos distintos. Armónicamente nos encontramos en la tonalidad de La Mayor, empleando la escala hexáfona como característica principal; también el uso continuo de intervalos y acordes de cuartas y de quintas le da un color muy particular.

La obra comienza con un trino del cual surge una cadencia monódica, sobre la escala hexáfona, a la manera de flauta de pan; nos conduce a la primera sección, con un ritmo encuadrado en una cadencia de danza.

Después de dos compases entra una melodía, cuyas dos células rítmicas son muy contrastantes y que van a dar origen a la mayor parte de la obra. El movimiento continuo de tresillos en un plano sonoro inferior y el desarrollo del canto, en un plano superior, evoca el murmullo ondulante del agua y los reflejos de los rayos del sol sobre sus ondas. Debussy nos deslumbra con sus repentinos cambios de color, que logra por el manejo de los diferentes registros, por el rompimiento inesperado de un motivo y la aparición de otro sumamente contrastante, por los cambios de compás y por el empleo tan sutil y expresivo de la dinámica.

La primera sección termina con la reaparición del primer tema, junto con el trino inicial y su cadencia, pero ahora realizado sobre un acompañamiento muy preciso.

Llegamos a la segunda sección: "un peu cédé. Molto rubato". El tema ahora es muy lírico; después de la viveza y los centelleos de la sección anterior, entramos en una calma ondulante, no estática, y llena de un gran gozo; es una melodía en acordes que asciende y asciende, mientras la tranquila e indecisa ondulación del acompañamiento le concede una gran libertad para expandirse; finalmente el bajo comienza a variar su figuración para regresarnos al tempo primo, iniciando así la tercera sección. Pronto aparece el primer tema, con menos luz que en la primera sección y acompañado por un movimiento más veloz; en este mismo fluir de cascadas aparece en dos ocasiones el canto de la segunda sección y nos conduce, en un crescendo de cuatro compases, al punto culminante. Entre la cuarta sección con el primer tema acompañado nuevamente por tresillos y, en un tiempo poco a poco animado y creciendo, llegamos al tema inicial, en la tonalidad original.

Vuelve súbitamente a piano, para ir creciendo poco a poco y dirigirnos a un nuevo climax, que como una cascada de sonidos, cae desde la cima con gran velocidad; este descenso nos lleva a una nueva sección, que surge del pianísimo y con más movimiento: es la cabeza del primer tema, que se repite obsesivamente y en ascenso, hasta llegar a un luminoso y triunfal toque de fanfarrias; esta idea nos conduce a la presentación, en fortísimo, del segundo tema, logrando un amplio estremecimiento sonoro y retorna, a manera de coda, a los trinos flautísticos

del comienzo, apoyados en la escala por tonos, y después de un trémolo en "fff" concluye con un arpeggio que desciende de la región media hasta la más grave del piano.

"Un gozo voluble, apasionado, se expande por la isla como un enjambre de aves deslumbradas por la aurora y ebrias de la frescura matinal".

MARCO HISTORICO

La Revolución Mexicana barre al país, agitando las conciencias y derribando viejas estructuras socioeconómicas. Surgen por doquier nuevos hombres con nuevas ideas.

En el campo del arte surge el movimiento pictórico nacional con Gerardo Murillo (Dr. Atl), José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; la narrativa adquiere un gran impulso y en música surge lo que ya se puede calificar como una escuela verdaderamente nacional de compositores.

La Revolución, como un movimiento esencialmente nacionalista, se preocupa por el campo, por la situación agraria y el problema indigena, que debía ser resuelto mediante la incorporación de tan rico elemento humano a la vida activa de la Nación y convertir a México en un país moderno.

Musicalmente, estas aspiraciones hallan por primera vez su expresión en la obra de Carlos Chávez, quien acude a las fuentes del folklore, dando vigencia a esa corriente de nuestro nacionalismo musical que se denomina "indigenismo" y que se caracteriza por emplear, con especial énfasis, materiales sonoros de origen indio real o supuesto.

Esta tendencia artística obedece a la idea básica de que el elemento más característico, y por ende el más vital e importante de nuestra nacionalidad y cultura, es el indigena.

Pero la Revolución no sólo era nacionalista, sino también aspiraba al desarrollo; así que el nacionalismo romántico de un Ponce, por ejemplo, no expresaba suficientemente estas aspiraciones. Los materiales sonoros utilizados por Chávez,

auténticos o no, no se adaptaban fácilmente a un tratamiento de tipo tradicional, sino que más bien exigían nuevos enfoques y procedimientos, obligaban a desarrollar una forma de expresión artística muy propia y característica que, adicionalmente, tenía una gran modernidad, aparte de toda la superestructura ideológica que lo acompañaba. Esta corriente artística daba lugar a una música simultáneamente nacional y contemporánea

Lo que Chávez logró siguiendo la vía del indigenismo fue realizado por Silvestre Revueltas recurriendo al folklore mestizo, aún vivo y por lo mismo capaz de despertar más fácilmente una reacción favorable y entusiasta en el auditorio.

Revueltas es consciente de que el nacionalismo es una actitud esencialmente romántica y decimonónica, y que tenía que superar su anacronismo básico dándole una apariencia distinta de la que le otorgarían los moldes tradicionales, ya gastados y extemporáneos en el año de 1930, en que da comienzo en forma sistemática a su obra como compositor.

Los temperamentos artísticos tan contrapuestos de Chávez y Revueltas -el severamente tan intelectual y austero del primero, frente al poderosamente emotivo y exuberante del segundo- modelaron la vida musical del país, en esa fase tan crucial.

No sólo escribían música o dirigían conciertos, sino que formaron una amplia conciencia musical pública y aseguraron la continuidad de su obra modelando nuevas generaciones de artistas.

Entre sus discípulos de la siguiente generación, destacan con especial brillo: Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

Durante la década de los cincuentas se transforma profundamente el carácter de la sociedad mexicana: el sector industrial de la economía se afirma y emerge como el más dinámico, desplazando a las actividades agropecuarias tradicionales como eje de la vida económica del país; la población comienza a concentrarse en las ciudades y a alejarse del campo, y el comercio exterior, las mejores vías de comunicación y los modernos medios masivos de información abren a la comunidad nacional al mundo.

Esto provoca una crisis de expresión en el arte de México, pues habiéndose consolidado, hasta cierto punto, el sentido del carácter y la autonomía nacionales, una actitud nacionalista afirmativa de esos valores parece más bien innecesaria e incluso ajena, si es que no opuesta a las inquietudes artísticas que sacuden al mundo y que ya han penetrado al país; el folklore pierde importancia como forma de expresión colectiva ante la creciente urbanización y el fenómeno concomitante de la mayor penetración de la radio comercial y, además de todo ello, México ya se ha identificado a sí mismo y ahora aspira a identificarse con el mundo.

Como respuesta a esta situación, los maestros ya formados y con mayor madurez musical, se renuevan y escriben una música que no sólo será válida durante la transición histórica que vive el país, sino que también tendrá un lugar en el futuro que apenas despunta, y ello sin traicionarse a sí mismos, negando su propia personalidad.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

En la música de Blas Galindo el impulso rítmico se atempera, pero en cambio se expande su lenguaje tonal hasta rozar los límites del dodecafonismo y su polifonía se vuelve mucho más rica y compleja.

MARCO BIOGRAFICO

Blas Galindo nació en el pueblo de San Gabriel, Jalisco, hoy Cd. Venustiano Carranza, el 3 de Febrero de 1910. De ascendencia huichola, Galindo aprendió el trabajo del campo, al mismo tiempo que acudía a la escuela de su pueblo; inconforme con la opresión y el medio en que vivía, pasó varios años de guerrillero en la sierra, y ahí, como auténtico músico popular, compuso numerosos corridos, que se acompañaba con una pequeña guitarra y que relataban los impresionantes acontecimientos que vivía. A los diecinueve años, al restablecerse el orden, regresó a su pueblo para dedicarse al trabajo y al estudio.

Galindo inició sus estudios musicales en el coro infantil de la Escuela de San Gabriel; de joven organizó una banda de música, en la que tocaba el clarinete y fue además cantor y organista de la parroquia de su pueblo.

En 1931 se trasladó a la ciudad de México con el fin de realizar la carrera de Abogado; sin embargo su encuentro con la música de Silvestre Revueltas, de sabor netamente mexicano, que le hablaba en su propio idioma y le recordaba los corridos y canciones rancheras que tanto conocía, y que él mismo había cultivado en los años de su agitada adolescencia, le impresionó tanto que decide dedicarse al estudio de la Música.

Ingresó al Conservatorio en una época de gran vitalidad; el maestro Carlos Chávez era el director y realizaba una serie de reformas trascendentales con el fin de hacerlo un organismo verdaderamente viviente.

En este ambiente propicio, Galindo estudió Composición con

Carlos Chávez. Armonía y Contrapunto con José Rolón y el Piano con Manuel Rodríguez Vizcarra; recibió también valiosas enseñanzas del maestro Candelario Huizar.

En 1935, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, compañeros de la clase de Chávez, constituyeron el llamado "Grupo de los Cuatro", con la finalidad de estudiar juntos, discutir sus puntos de vista y organizar conciertos, en los que daban a conocer sus propias composiciones.

Puede decirse que su producción verdaderamente profesional se inicia en 1939 y 1940, con los "Sones Mariachi" y la música de los ballets: "Entre sombras anda el fuego" y "Danza de las fuerzas nuevas".

Si en los "Sones Mariachi" empleó el material popular casi literalmente, en el ballet "Entre sombras anda el fuego" realizó con éxito su primer intento de crear música esencialmente mexicana, sin basarse en temas de procedencia folklórica.

En 1941 y 1942 asistió al Festival de Música de Berkshire, realizando cursos especiales de composición con Aarón Copland. El contacto con músicos como Copland, Koussevitsky y Hindemith determinaron una nueva fase en la evolución de Galindo: sin prescindir de sus características mexicanas, desde entonces trató de adoptar un estilo más universal, de un nacionalismo más depurado.

En los "Cinco Preludios para Piano" (1944-45), Galindo se muestra ya en plena posesión de un estilo y un lenguaje musical propios. El nacionalismo pintoresco ha sido superado, y apenas

pueden discernirse vagamente, aquí y allá, algunos elementos melódicos, armónicos o rítmicos, procedentes de la música popular.

Blas Galindo fue director del Conservatorio Nacional de Música, de 1947 a 1961, habiendo desarrollado una importante labor pedagógica; desempeñó las cátedras de Composición, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música y Análisis Musical.

En 1947 fue director del Departamento de Música del INBA; en 1949 participó como sinodal en el Concurso Chopin de Varsovia; de 1960 a 1965 director musical de la Orquesta Sinfónica del IMSS; en 1964 recibió el Premio Nacional de Artes y desde 1966 es miembro fundador de la Academia de Artes.

Sus obras abarcan los siguientes géneros: orquestales, corales, instrumentales, vocales, música para ballet, para teatro y para cine.

Galindo comprendió por propia experiencia los rasgos más significativos de la vida rural de México. Este hecho se convirtió en un elemento definitivo en su personalidad y, naturalmente, influyó directamente en su vida artística quedando impreso de un modo indeleble en su obra, que forma parte del movimiento nacionalista de la música de nuestro país.

LENGUAJE MUSICAL

La música de Blas Galindo es una música poderosamente lírica y de una materia muy densa y rica, siempre de carácter íntimo e incluso introvertido, que no hace concesiones y no vacila en recurrir a difíciles combinaciones rítmicas, acordes disonantes y ásperas superposiciones sonoras a fin de comunicar su mensaje de la manera más directa posible.

Entre las mayores virtudes estéticas de Blas Galindo, está su naturaleza reservada y austera, ajena a cualquier espectacularidad efectista.

Los "Cinco Preludios para Piano" que compusiera Blas Galindo en 1945, al término de sus estudios musicales formales y al principio de su larga y fecunda actividad de compositor, ocupan un lugar singular tanto en el panorama de la obra del propio artista, como en el repertorio de la música mexicana de concierto. Lo primero, porque pese a situarse prácticamente al comienzo de la etapa creativa inicial del maestro -rebasada hace ya mucho por la activa evolución artística de éste- representan con tal fuerza las características de tal etapa, anticipándolas en cierto sentido en el orden temporal, que constituyen una de las síntesis más concisas y cabales de los rasgos estilísticos típicos de la misma, y ello, además de su indudable vitalidad y fuerza expresiva.

En cuanto a lo segundo, esto es, su ubicación en el acervo musical nacional, porque si bien tienen más de cuarenta años de haber sido escritos, no han envejecido, como les ocurre a tantas

otras partituras de aquella época de nuestra historia artística, que hoy -después de tantas y tan radicales experiencias auditivas- nos suenan ingenuas, cuando no a veces pretenciosas.

El estilo característico del primer periodo creativo de Galindo, tan bien representado por estas piezas, se tipifica por un radical diatonismo con fuertes inclinaciones modales, pese a ocasionales cromatismos en el trazo; por frecuentes cambios en el metro básico, así como una acentuada tendencia a un manejo polirrítmico de los diversos planos sonoros (representados en este caso, por las dos manos que juegan en el teclado) y, en lo armónico, a la utilización de posiciones abiertas en los acordes, frecuentemente integrados a base de intervalos tales como quintas y octavas o por superposiciones de cuartas, de gran fuerza elemental, además de un manejo contrapuntístico no de meras voces, sino de formaciones acórdicas completas que, al seguir los contrastes rítmicos de las voces fundamentales, dan origen a desplazamientos de los centros armónicos de gravedad que, al ya no coincidir en el tiempo, generan asperezas y choques no atenuados, de poderoso efecto dramático y originadores de una sensación de violenta "angularidad" de la escritura musical, en todo asimilable al imponente estilo de la escultura del México prehispánico.

Preludio I, Vivo, es una danza de gran vitalidad, desarrollada sobre dos sencillas líneas, que se mueven básicamente en el modo dorio; realizan un juego muy dinámico de imitaciones, tratando de manera un tanto obsesiva el primer motivo del tema: en compás de tres cuartos presenta cuatro octavos, seguidos de un cuarto y en toque legato. A lo largo de

la obra maneja este motivo, en su forma original o variándolo melódicamente, pero conservando una característica muy peculiar: entre los tres últimos sonidos que lo integran aparecen dos intervalos de cuarta o su inversión (quinta). El segundo motivo también lo encontramos a lo largo de todo el preludio, contrastando rítmicamente por su acentuación binaria: dos pequeñas células de tres octavos cada una. Tenemos también otro elemento rítmico, melódico y armónico que es la secuencia de quintas o cuartas, ascendentes o descendentes, en valores de cuarto, y que se presentan indistintamente en cualquiera de las dos líneas.

A manera de movimiento perpetuo, basado en los tres motivos anteriores, el preludio crea la birritmia característica de la danza mestiza mexicana: el "jarabe".

Preludio II, Lento, es de un extraordinario dramatismo, y sus tendencias modales, así como el exuberante manejo que hace de los intervalos de cuarta y de quinta, le confieren un carácter necesariamente arcaico, hierático y de gran solemnidad.

Podría decirse que gira en torno al modo frigio; tiene una forma ternaria: A - A' - A''. El primer motivo del tema es tético y el segundo anacrúsico. Alrededor de estos dos motivos desarrolla el preludio, con un carácter más armónico, pues hay poco movimiento melódico, pero confiriéndole a la armonía una cualidad melódica; precisamente es a través de su sencillez que obtiene ese tono solemne y meditativo. Nos recuerda las sonoridades de una orquesta, en las que se van acumulando tensiones, sonoridades cada vez más llenas, hasta llegar a verdaderos tuttis orquestales.