

ESCUELA NACIONAL

DE

MUSICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA

DE

MEXICO

1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

JOHANN SEBASTIAN BACH.

(1685 - 1750)

No son raras las dinastías musicales en la historia de la música pero la familia Bach se destaca entre todas ellas con más de cincuenta de sus miembros dedicados activamente a la profesión musical, todos ellos en territorio Turingio en Alemania. Del padre violinista tomó Juan Sebastián cariño hacia ese instrumento. Asimismo influyó en él Johann Christoph el Grande, hermano gemelo de su padre, quien fué un famoso organista del que el compositor siendo niño, estudió sus obras principales. Del hermano mayor Johann Christoph tomó las primeras lecciones de música. Este había estudiado tres años con Pachelbel y era organista en la ciudad de Ohrdruf, al mismo tiempo que sus hijos. Al quedar Juan Sebastián huérfano de padre y madre a escasos 10 años, continuó en su compañía hasta los quince, fecha en que se fué a la ciudad de Lüneberg para estudiar en la Escuela de San Miguel. Una anécdota nos dice que su hermano mayor puso a su alcance un tomo de partituras que Bach asimiló completamente. Había sin embargo un segundo tomo que se guardaba celosamente bajo llave. Por las noches el pequeño bajaba a escondidas y al cabo de seis meses completó la copia de los manuscritos. Cuando el hermano mayor se enteró se los quitó.

En Lüneburg aparte de estudiar latín, griego, retórica y aritmética, ingresó al coro de niños que cantaban los maitines. Para entonces tocaba con perfección el violín, el clave y el órgano y al cambiarle la voz no debió haberle faltado trabajo, llegando a asumir la prefectura del coro. En la Escuela de San Miguel la actividad musical era primordial; contaba con una biblioteca estupenda y con una orquesta propia. Juan Sebastián recibió la influencia de Georg Böhm, organista de la otra iglesia famosa de Lüneburg, llamada de San Juan. Este músico estaba influenciado por Sweelinck, famoso organista holandés y su tendencia representaba musicalmente las corrientes del centro y del norte de Alemania.

Lüneburgo queda cerca tanto de Hamburgo como de Selle. A la primera ciudad viajó para escuchar al gran organista Reinken (1623 - 1722). En Selle la excelente orquesta ducal lo inició en un ambiente musical enteramente distinto, pues sus integrantes eran en gran parte franceses que interpretaban de manera elegante y sutil obras de Couperin, Marchand, Nivers y otros de sus compatriotas. Juan Sebastián Bach adquirió ahí un conocimiento completo de esta música. Ciertamente le fué familiar Couperin, el más importante de los compositores para el clave. En 1703 fué nombrado violinista de palacio y el mismo año se le otorgó la más holgada posición de organista de la nueva iglesia de Arnstadt. Dueño de un magnífico órgano nuevo y con un buen sueldo se encontró en una posición ideal para la actividad creadora. Pero la pequeña villa no respondía a sus inquietudes musicales e inquieto fué en busca del más grande maestro de aquella música nórdica germana, en la cual Böhm y Reinken lo habían iniciado, dicho maestro se llamaba Buxtehude. Bach se dirigió a Lübeck para escucharle.

El estímulo del encuentro con este gran músico y el escucharlo tocar influyeron tanto en Bach que determinaron su futuro, pues es harto sabido que sin Buxtehude sería imposible concebir al más grande Bach. Inquieto desde su vuelta de Lübeck, aceptó en 1707 un ofrecimiento que se le hizo para ocupar el puesto de organista en la iglesia de San Blas, en Mühlhausen, donde al poco tiempo se casó con su prima María Bárbara. Pero como la villa se convirtiera en uno de los feudos del Pietismo, Bach se trasladó a Weimar, con el cargo de organista en la corte del duque Wilhelm Ernst. Sus composiciones de este período dan idea del sinnúmero de sus obligaciones en la corte ducal. Excede de dos tomos voluminosos de la gran colección de Bach, la música para órgano del período de Weimar; la mayoría de sus trabajos importantes para órgano fueron compuestos en los nueve años que permaneció allí. La vida musical de la corte puso a Bach en contacto con un nuevo estilo que habría de conducirlo a regiones aún inexploradas. La música de cámara y la concertada italianas eran muy populares allí.

Mucho le interesaron la sonata da camera y el concerto en su forma definitiva creado por Vivaldi. Al comienzo no se dedicó a la creación original, sino que ejerció su talento en transcribir un número de "concerti"

de Vivaldi y otros maestros, para órgano y clavicémbalo, escritos originalmente para violín o algún instrumento de viento. Picada su curiosidad, este infatigable estudioso de la música se dió a bucear en la música instrumental italiana, en sus varios aspectos, y sus carifosas incursiones por las páginas de Frescobaldi, Corelli, Albinoni, Legrenzi y otros italianos resplandecen notablemente en sus trabajos. En Turingia y en otras regiones gozaba de una reputación legendaria por su gran facilidad de improvisación. Para 1717 Bach cambió su empleo anterior por el de director musical en la corte del príncipe de Anhalt-Cöthen, dónde escribió la primera parte del Clavecín Bien Temperado. Hacia 1720 tras la muerte de su esposa y sin rumbo fijo visitó nuevamente al casi centenario Reinken quién, tras de oírle tocar en el magnífico órgano de Santa Catalina durante dos horas, le confesó: "Creía que este arte estaba muerto, pero veo que sobrevive en vos". Bach tomó segunda esposa, Anna Magdalena, y buscando un sitio para instalarse definitivamente se estableció en Leipzig dónde viviría desde 1723 hasta su muerte. En las iglesias de esa ciudad los alumnos de la Thomasschule, dirigidos por su cantor -J.S. Bach- proporcionaban música a éstas, realizándose elaborados servicios todos los domingos. El período de Leipzig fué pródigo en creaciones titánicas; Las Pasiones, las Misas, El Oratorio de Navidad, un gran número de cantatas y obras para el órgano, además de la segunda parte del Clave Temperado. En sus últimos años Bach disfrutó de una vida tranquila y doméstica y de una devoción continua hacia su arte.

La fama de Bach como organista le ganó la admiración del mundo; Artistas y amantes de la música, gente ilustre y desconocida, buscaron establecer relaciones con él y desde el extranjero hicieron peregrinajes a la casita del patio de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig. Dice Emanuel Bach, que ningún maestro que dominaba la música pasaba por la ciudad sin visitar a Bach para obtener permiso de tocar para él: "La grandeza de mi padre en la composición, el órgano y el clave hacían que ésto fuese posible" Tantos años de copiar música le quemaron la vista, de la que careció por completo el último año de vida. Pocos días antes

de su muerte ,que le sobrevino el 28 de Julio de 1750, dictaba a su hijo político el coral prelude "Frente a tu trono ,Oh Señor,estoy". Sepultado en el cementerio parroquial de la iglesia de San Juan,su tumba se confundió con las anónimas,para convertirse en objeto de investigaciones científicas al segundo centenario de su nacimiento.Doc-tos anatomistas y antropólogos identificaron,entre los cuerpos exhuma-dos,sus restos, a los que se dió sepultura en un sarcófago de la misma iglesia.

.....

Bach como maestro.

Juan Sebastián Bach fué un distinguido maestro de música.De to-dos los más grandes compositores alemanes,él es el único alrededor del cual se agrupó un gran número de discípulos.Sus cualidades eran la paciencia y el cariño que dedicaba a su actividad. Su enseñanza causaba su propio progreso,ya que diseñaba ejercicios propios para vencer las dificultades técnicas de sus alumnos.Pero dichos ejercicios estuvieron tan bien diseñados que son en sí obras de gran valor.Así nació el "Clavier - Büchlein", (Pequeño libro para el clavecín) para que su hijo de nueve años Wilhelm Friedemann Bach aprendiera a tocar este instrumento.

Al principio de la enseñanza sólo daba ejercicios para el toque: (la digitación y la acción independiente e igual de cada dedo en am-bas manos).Cuando cierta pericia se había logrado,iba a la raíz del problema técnico y lo abordaba a través de composiciones difíciles. Antes que el alumno tocara,Bach mismo lo hacía repetidas veces,dando incentivo al alumno para no errar y lograr un resultado feliz.Aunque tenía una buena opinión de sí mismo jamás fué engreído .A sus alumnos nunca los adulaba por su buen trabajo y no le gustaba ser adulado;una vez contestó a un elogio con las siguientes palabras; " No hay nada maravilloso en ésto;sólo debes pulsar las notas adecuadas en el mo-mento justo y el instrumento hace el resto!"Así también jamás se negó a complacer a quién lo quisiera oír y tampoco a tocar con otras per-sonas.Nunca escribió una nota para el clave que no sirviera como ejer-

cicio gimnástico para los dedos y al revés ,no compuso nada que no sirviese las finalidades de un ejercicio.Así, él se dirige en varias de sus obras,como las invenciones y sinfonías,a : "los jóvenes que de- seen aprender".El avance de sus estudiantes fué objeto de su interés más cálido y lo inspiraron a un esfuerzo creativo.

.....

La digitación en la época de Bach.

A principios del siglo XVII existía indiferencia hacia el modo de tocar los instrumentos de teclado . Aún Michael Praetorius en su glosario musical declaraba que una nota bien podía tocarse con la nariz con tal que se produjera clara y agradablemente.Hasta principios del XVIII, el pulgar era excluido de la ejecución y el uso del meñique era muy irregular .Esto era causado por la diferencia de longitud entre los dedos extremos y los dedos medios ya que los primeros parecían restarle eficiencia a los segundos.Como en el órgano se debían ligar los sonidos, los dedos medios se deslizaban sobre o bajo los demás,dejando el pulgar colgando hacia abajo.Los compositores de la Escuela de Sweelinck que trabajaron mucho la rapidez de la ejecución,sin duda trabajaron también la digitación ,pero no usaron el pulgar sino cuando fuese indispensable.

Bach empezó a usar el pulgar del mismo modo que el resto de los dedos y se percató de que mientras se hiciese uso sólo de los medios,éstos debían estar en posición alargada, y que una posición más natural y redondeada era necesaria al usarse el pulgar, siendo éste más corto. La curvatura evitaba la rigidez y la elasticidad se prestaba a la ejecución de pasajes rápidos que eran tocados con más precisión.Ambas manos lograron un toque igual y una mayor independencia.El resultado de ésto es que Bach tocaba con un movimiento imperceptible de sus manos.Su cuerpo también permanecía quieto aún en los pasajes de pedaliar. En los instrumentos de dos teclados tenía preferencia por las teclas cortas que le permitían moverse de uno a otro con rapidez;asimismo gustaba de que el teclado superior no se hundiera mucho,para deslizarse hacia abajo sin cambiar de dedo.Su hijo Carlos Felipe representa el punto de partida de la moderna técnica del clave.El simplificó las reglas de

digitación de su padre.

.....
Algunas obras de Bach para el clave.

La hechura de estas composiciones es tan compacta y la progresión de las partes tan completamente melodiosa, que cualquier inserción arbitraria de otros detalles, es imposible. Cuando una frase debe ser notoria el compositor logra que lo haga por ella misma. Los contrastes de eco de "forte" y "piano", indicados por el carácter del clavecín con sus varios teclados, están indicados y cuando no lo están, se reconocen con facilidad pues se refieren a una frase completa. El ejecutante debe ser honesto, pues una vez que se ha acostumbrado a seguir mentalmente el fraseo vocal de las partes separadas y después su efecto sinfónico combinado, sólo entonces dará vida a las emociones que dichas voces personifican, en su debida proporción, ya sea que se eleven o desciendan, y dé más o menos llenado sonoro, de acuerdo con su acercamiento o antagonismo a la armonía fundamental del momento en que se encuentran. Entonces él hará conciencia de la música que permanece en las partes interiores de la progresión armónica de cada obra de Bach.

Suélese creer que el Clave Temperado fué el primer trabajo destinado a demostrar las posibilidades prácticas de componer en todas las transposiciones de las escalas mayores y menores. Andreas Werckmeister (1645 - 1706) compositor y célebre organista alemán, así como teórico prolífico de la música, sugirió dividir la octava en doce intervalos idénticos y proporcionó el arreglo de fácil aplicación práctica, llamado "temperamento igual". Su sistema consistía en la distribución pareja de las discrepancias entre las siete octavas de nuestro registro musical, haciendo los intervalos ligeramente inexactos pero de una discrepancia difícil de descubrir, a menos que se tocasen instrumentos no - temperados (como el violín) junto con otros temperados (como el piano). Las ventajas, en cambio son incalculables. El viejo problema de la afinación de órgano y claves quedó así resuelto por Werkmeister, quién dió así una mayor libertad de modulación en los tonos mayor y menor. Las fugas para el Clavecín son ceñidas y simétricas en las obras de Bach. Señalan la influencia de la música concertada italiana, pero todas en general son piezas de carácter, fi

sonomía que no pierden ni aún cuando se las reviste del más complicado aparato polifónico. Las fugas para el órgano de Bach son más recias y se aproximan a las tradiciones norteñas alemanas, empleando las posibilidades polifónico - lineales del instrumento así como su firme sonoridad.

En la Pascua de 1735, Bach publicó en la segunda parte del "clavierübung" (pequeño libro para el clave) un concierto que en cuanto estilo, debe ser admitido como el más maduro de los trabajos para esta forma. Es sólo para clavecín y está compuesto "al gusto italiano". Esta descripción resume la historia y carácter total de los conciertos instrumentales de Bach. El concierto fué una forma de música para violín inventada por los italianos. Desde que Bach se interesó por esta forma, su labor constante consistió en emplearla en los más variados tipos de música para el órgano y el clave. Aún bajo el nombre de Toccata él escribió piezas para órgano y clave que mostraban la forma de concierto a la perfección. Hay una composición para el clave de su primera época con el título de concierto, ésta y los arreglos de los conciertos de Vivaldi deben considerarse como composiciones libres para el clavecín. Posteriormente cuando escribió conciertos verdaderos, él se apegó más o menos a la idea de que la parte prominente de dichas composiciones debía ser designada a un sólo instrumento. En el caso de los conciertos con acompañamiento para el clave, éste gradualmente adquirió mayor predominio, mientras que el "tutti" se hundía en un mero acompañamiento y el contrabajo en un "basso continuo". Este método es llevado a sus últimos alcances en el Concierto Italiano. A la par que composición maestra para el clavecín, es al mismo tiempo un reflejo vívido de una forma originalmente inventada para el violín y una banda de instrumentos que lo contrastara. La influencia del violín es fácilmente percibida en el "Andante".

Bach no fué el único compositor de su época que escribiera conciertos para un sólo instrumento. Otros habían hecho algunos intentos no sólo para el clavecín sino para el laúd. Pero no fueron más que intentos ya que sólo un genio de primera categoría pudo obtener el éxito, y este genio fué Juan Sebastián Bach. Un crítico de su época dijo: "No fué otro sino el genial maestro de música J. S. Bach, quién ha hecho del clave su especia-

lidad y con quién estamos seguros de contar para competir con cualquier nación extranjera ,él que nos ha legado una pieza en este estilo ,la cuál provocará la envidia y la imitación de todos nuestros grandes compositores y será imitada en vano por los extranjeros". La elaboración del "Concierto Italiano" consiste en temas muy contrastantes agrupados ordenadamente, los cuáles escasamente requieren de efectos especiales de sonido para hacerse comprensibles. Esta forma desarrollada sobre el principio de diferentes sujetos que se siguen uno a otro en sucesión, involucra el predominio del estilo homofónico, y una extensión por medio de episodios, más que un tratamiento temático a varias partes. De este modo el estilo del concierto se asemeja al de la moderna sonata para piano y el Concierto Italiano de Bach fué indudablemente el precursor de esta última forma .La moderna sonata no sólo tomó del concierto la división en tres partes, sino que además encontró el adagio y el último movimiento plenamente desarrollados. El primer movimiento es sin embargo muy diferente en las dos formas. Ya que el movimiento de sonata es el resultado de la combinación de la forma de danza con la del aria en tres secciones, no pudo éste haber tomado nada del concierto como no fuera el desarrollo episódico .El paso final hacia el logro de la moderna sonata no estaba destinado a Bach ,aunque el genial compositor estaba familiarizado con esa forma combinada a dos secciones y la había empleado en ciertos momentos. Ya que este paso implicaba ir de la libertad total a estrechas y lastimosas limitaciones, el maestro debió haber sentido poco impulso a escribir en esta forma ,particularmente en la época de su mas grande madurez. El dejó este trabajo a su hijo Emanuel.

.....

Pensamiento Musical del Barroco.

Doctrinas de los temperamentos y de los afectos.

El fondo filosófico de la época está integrado por dos corrientes principales ; El Empirismo y El Racionalismo. El Empirismo deducía todo conocimiento de la experiencia. Se pensaba que al nacer el hombre su al-

ma era como un pizarrón dónde se iban escribiendo las letras de la experiencia exterior e interior. La validez del conocimiento -se decía - no debe trascender los límites de la experiencia, de dónde aquél se deriva exclusivamente. El empirismo puro niega la posibilidad de la metafísica pues para él las nociones de Dios y la inmortalidad del alma nunca serán conocidas con exactitud.

El Racionalismo considera a la razón como fuente de todo conocimiento humano. La experiencia, decían los racionalistas, conduce a resultados falaces, pero la mente abstracta (la ratio) separada del mundo y recogida en sí misma, es la única guía infalible.

El espíritu del Renacimiento en su huida del anhelo medieval, volteó su mirada del ansia por el más allá, al culto de la vida tal como lo practicaban los antiguos. El Barroco ayudó a este nuevo concepto con una mayor agudeza de sentido, que facilitara la comprensión de caracteres y pasiones así como de "afectos". El tema obligado de artes y letras era el hombre; las condiciones de su vida mental, el fuego de sus pasiones, los rasgos típicos de individuos y pueblos. El Racionalismo buscaba en la música y en las demás artes la "imitación de la naturaleza", dogma querido y fundamento de su pensamiento musical. El término "afecto" tenía un significado similar al inglés "affections", que hoy se emplea para sentimientos más tiernos, pero que entonces valía para expresar estados emocionales más fuertes, aunque diferentes de las pasiones. Los tratados de música de la época dicen: "La música lleva dos fines; primero el de graduar a los sentidos y eso se logra mediante la pura dulzura de la armonía, cualidad que se encuentra principalmente en la música antigua, y, segundo, el de excitar los afectos o encender las pasiones." Para el músico del siglo XVII así como para él de el XVIII los "afectos" y las expresiones "afectivas" eran términos de contenido preciso, muy propios del estilo barroco y no podían reemplazarse por "emociones" y "pasiones" que son sus correlativos actuales.

Athanasius Kircher (1602 - 1680), un jesuita que dió una explicación a los diferentes estilos de música escribió: "La gente melancólica gusta de la armonía grave, densa y triste; los sanguíneos prefieren la mú-

sica para danza porque agita la sangre; los coléricos placen de las armonías agitadas a causa de la vehemencia de su vesícula biliar inflamada; los hombres con propensiones militares están por las trompetas y los trombones y rechazan toda música delicada y pura; los flemáticos propenden a las voces femeninas porque la voz del registro alto produce un efecto placentero en el humor flemático".

Eran éstas las constitutio temperamentum (componentes del temperamento) del hombre en cuanto individuo, concebido aquí como ente casi enteramente pasivo, capaz de cierta propensión o preferencia por un estilo, con exclusión de otros. En cambio la constitutio regionis (componentes regionales), representa la influencia del medio en la actividad musical creadora del pueblo, afirmando que la combinación de temperamento y medio han de resultar en un estilo nacional.

.....

FEDERICO CHOPIN
(1810 - 1849)

Hijo de padre francés y madre polaca, Chopin es otro de los colosos que se presentan en la escena musical con un arte personal consumado. Su extraordinario talento le llevó muy pronto a recorrer metrópolis musicales; en 1829 y 1830 es aclamado en Viena Y Múnich. Los sucesos políticos lo obligaron a salir de su patria , a la que ya nunca regresaría, el dos de noviembre de 1830; aquí tiene lugar el hecho , no suficientemente comprobado, de que a su partida le dieron sus amigos una copa con tierra de su país. Tras una estancia de corto tiempo en Viena, llega a París en 1831 obteniendo permiso para radicar allí . El príncipe Radzwill lo toma bajo su protección, lo presenta en los salones aristocráticos y en esta forma Chopin se convierte en maestro de las damas de la alta sociedad. Cultiva amistad con músicos famosos: Ligt Rossini Cherubini, Berlioz , etc. y tiene un especial afecto por Bellini. También conoce a los escritores más renombrados. Se admira del movimiento musical de París y también de su forma de vida: "En este paraíso uno desaparece y eso es muy cómodo: nadie se entera de la vida que uno lleva". Roberto Schumann lo aclama como uno de los héroes del romanticismo. Se convierte en ídolo de los salones elegantes parisienses y en ejecutante solicitadísimo. Pese a la fama y brillo que le rodea , su vida es un fracaso. La condena de todo músico hipersensitivo vióse aumentada en él por la turbulenta pasión que lo convirtió en juguete de la autoritaria George Sand (seudónimo de la escritora Lucila Aurora Dupin); agostado su corazón , pudo ofrecer escasa resistencia a la tuberculosis que lo acometió en la flor de la vida. Hacia 1847 la enfermedad de Chopin empeoró , sobreviniendo la ruptura definitiva con la escritora. Para distraerse , ya que ésto representó un gran quebranto en su vida, hizo un viaje a Inglaterra: En Londres dió varios conciertos que entusiasmaron al auditorio. Estuvo después en Manchester y en Escocia. Más a su regreso a Londres, su estado de salud era deplorable; los médicos le aconsejaron que se alejara de aquel clima que lo estaba matando. En enero de 1849 regresó a París, reanudando sus lecciones de piano pero tuvo

que suspenderlas por su padecimiento. En el verano fué a residir a Chaillet buscando alivio pero regresó nuevamente en el otoño a París, ocupando un departamento en el número doce de la Place Vendome donde murió el 17 de octubre de 1849. Sus funerales se efectuaron en la Iglesia de la Magdalena, ejecutándose según su deseo, el "Requiem" de Mozart. En su tumba fué arrojado un puñado de tierra de Polonia a la que tanto amó.

Chopin ha sido uno de los creadores del idioma musical típicamente romántico, y como tal, uno de los genios más originales y excelsos de toda la historia de la música. Entre los trabajos escritos en plena madurez de estilo, no hay uno que descanse en las formas y recursos tradicionales, pues Chopin rehízo para sí el universo de la música, conservando tan sólo los marcos exteriores de la forma. Este universo, más que el de cualquier otro compositor romántico, es la antítesis más sólida del mundo clásico, sobre todo del beethoviano. La arquitectura de vastas proporciones es extraña a su arte, arte caprichoso, arbitrario, subyugante siempre y de sello personal hasta en el menor de los detalles. Los elementos del arte de Chopin no se sujetan a una ley o norma superior; la melodía llena de encanto y la armonía polícroma tejen sus propias formas fantaseantes a tono con la naturaleza de esta música. Es un arte original e independiente. Chopin tuvo pocos precursores y sí muchos seguidores. Algunas simientes le vienen de las últimas sonatas de Beethoven, en tanto otras influencias e ideas, ya más tangibles, las tuvo de Field, Dussek, Hummel, Kalbrenner y de su idolatrado Mozart, elementos todos que, una vez incorporados a su caudal sonoro, adquirieron una originalidad inconfundible. Su vena melódica reconoce la influencia italiana, de Bellini sobre todo, más este elemento sensual fué convirtiéndose en algo desmaterializado.

El estilo romántico florece en el arte de Chopin con tal abundancia, que sus sucesores se encontraron virtualmente con todo servido. Sus imitadores y continuadores llenaron el resto del siglo, y su linaje estaba lejos de haberse extinguido al nacer del siglo XX. Scriabin y Rachmaninov componían bajo su influjo, pero en tanto éstos no atinaron a obtener de la herencia del polaco sino piezas de vida efímera, aquellas mismas ideas reverdecieron con brotes originales en Liszt, Wagner y hasta cierto grado, Brahms. Berlioz podrá ser el fundador ideológico de la escuela posromán-

tica ,más el material musical propiamente dicho no proviene de él; uno de los que más contribuyeron a su estilo fué Chopin ,cuyas construcciones libres y verbo melódico proporcionaron los ingredientes principales al propio romanticismo.Sin él, sería difícil imaginarse la música de la segunda mitad del siglo XIX.Tan vigorosa es su personalidad,tan único el aroma que derrama cada una de sus ideas y frases,que acaso no haya otro compositor tan facilmente identificable.La gama de sentimientos es en él asombrosamente amplia ,proyectándose desde la melancolía suave,casi etérea, a restallantes fuegos de artificio y exaltaciones hímnicas.

De que la mayoría de sus trabajos estuvieran escritos para el piano y que ninguno lo excluye por completo,es hecho típico no sólo de Chopin, sino del período que descubrió la poesía del piano.El estilo pianístico de Chopin era enteramente nuevo,y fué el único gran compositor para quien el piano moderno se convirtió en el mejor medio posible de expresión.La propia técnica de Liszt se basa en la de Chopin.más en tanto éste se aferró a un pianismo puro,aquél explotó las posibilidades colorísticas y orquestales del instrumento.

Chopin compuso relativamente poco pero su obra la sometió al criticismo más riguroso,en un incesante trabajo de acabado y bruñido.No obstante nadie osaría disputarle el carácter esencial de improvisación, de frescura y espontaneidad inmediatas.Compositor que advertía la presencia del mundo exterior,sólo cuando le hería los nervios y el alma,Chopin hablaba de sí y a sí mismo;componía confesiones. Su melancolía y sentimentalismo rezuman un dolor subyugante,pues todo cuánto ahí vibra es verdaderamente vivido y experimentado:"Mal Du Siècle"o"Weltschmerz";por fuerte que ésto fuese,jamás se resuelve en fragmentación y distracción en su música,pues el artista monta incesante e inflexible guardia,y cuando recurre a briosos pasajes sorprendivos,su acento no es nunca el de mordez ironía.Su predilección por las formas de danza no se debía tan sólo al movimiento y la frescura que obraban ahí a modo de estimulante;tenía hondo sentido simbólico.El artista solitario que vivió toda su vida en el torbellino de una ciudad galante,animaba y poblaba su soledad al embrujo de su fantasía creadora.

Era la sangre materna la que predominaba en Chopin,y fué el preci-

- 14 - samente el primer gran compositor en cuya música el elemento nacional eslavo asomó reclamando un primer plano, uniéndose por su medio al caudal principal de la música europea. La sangre polaca palpita en las belicosas polonesas, cuyas líneas melódicas son recias curvas aceradas. Las caballerosas mazurkas llamean de esforzadas gestas; dulce languidez y requiebros de suspiros viven en los valses. Al lado de estas destiladas formas de danzas, hay fantasías, scherzi y baladas, impromptús preludios y sonatas, efusividades líricas que lindan a veces en lo misterioso, junto a otras, seductoras y lisonjeras como canto de sirena y todo ello impulsado por un corazón ardiente y generoso. La espiritualidad, que a través de su lirismo alcanza jerarquía de lenguaje universal, cosechó sus más grandes triunfos en sus centelleantes estudios; pero los nocturnos son los ensueños de su soledad, donde Chopin confiesa a la noche las ansias profundas de un hombre mimado por la fortuna, y quién, en realidad, a la par que muchos de sus contemporáneos, fué un virtuoso del dolor.

.....

ASPECTOS DEL ROMANTICISMO.

Quando un pueblo lleva su naturaleza más íntima a la plenitud de expresión en las artes y las letras decimos que ha alcanzado su etapa clásica. El Clacisismo representa la experiencia, la sazón espiritual y humana con hondas raíces en el suelo cultural de la nación, el dominio de los medios de expresión en cuanto a técnica y forma, un concepto de finido del mundo y de la vida; la última síntesis en fin, de los valores artísticos de un pueblo. El Romanticismo es siempre un movimiento juvenil, un programa y una divisa, empleados como tales con fines de propaganda; es la expresión de un anhelo orientado hacia el futuro. En el prefacio a su "Cromwell" (1827), Victor Hugo pregonaba que la máxima "libertad artística" era requisito "sine qua non" de la época, y definía el romanticismo como "liberalismo en el arte". Tal liberalismo tendió naturalmente, a fomentar en los hombres que lo proclamaban una contracorriente política, que a menudo subalternó el arte poniéndolo al servicio de actividades revolucionarias. El romanticismo nació sin duda del subjetivismo, que lo hinchó hasta rebosar la medida. Más el romanticismo tam-

bién estaba ligado, con no pocos vínculos, a la revolución. La revolución emancipó a las clases medias y confirió la dirección cultural al estrecho espíritu burgués con sus ojos puestos en lo práctico y su propensión a continuar el movimiento de la Ilustración según cánones propios.

El Clacisismo y el Romanticismo confluyeron en las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo se da un fenómeno por medio del cual compositores como Brahms continúan escribiendo en el lenguaje de los compositores clásicos en las postrimerías de ese siglo. Fué este compositor, aún más, quién captó la esencia de la polifonía Barroca. Su música religiosa y de órgano habría de reivindicar la pasada gloria de la época de Bach. Johannes Brahms es creador de preludios corales para el órgano y de magníficos motetes polifónicos. Su famoso Requiem Alemán y el último movimiento de su Cuarta Sinfonía, formado por una gran chacona, cuyo cantus firmus se repite treinta veces sin interrupción, son sólida muestra de la veneración y apego que sintió hacia el glorioso mundo de la Música Barroca.

En tiempos de Mendelssohn, el clasicismo había cejado de ser una necesidad íntima; pasaba por ser elemento de educación y cultura superiores; encarado éste desde fuera, del mismo modo que lo era la antigüedad clásica. El problema máximo y definitivo del artista romántico era la conciliación de la forma clásica con la nueva mentalidad. La respuesta de los artistas a esta cuestión consistió en, o bien adherirse a los ideales de cultura corrientes de las clases medias, o bien propender a inculcar en ellas un nuevo ideal.

Los numerosos compositores contemporáneos de menor cuantía que Beethoven, no sufrieron tanto su influjo, y continuaron escribiendo en un lenguaje clasicista ya cristalizado. Beethoven estaba tan alejado del Romanticismo como Bach del Rococó; más las reacciones de las generaciones que respectivamente les siguieron, tuvo caracteres fundamentalmente diferentes entre sí. El Rococó rechazó a Bach, a quién relegó a un rincón virtualmente, permaneciendo abandonado durante casi un siglo, en tanto

los románticos creyeron ver en Beethoven a uno de los suyos y al "romantizarlo" pudieron asimilar y utilizar gran parte de la riquísima herencia del período clásico.

El Romanticismo intentó la revivificación de elementos y formas de culturas pertenecientes a épocas superadas, en especial de la Edad Media. Contaba con poder resucitar el alma medieval. Al fracasar en esto, restábanle dos alternativas: operar al par de los racionalistas, con signos concretos, o intelectualizar la atmósfera sentimental. En el novelista inglés Walter Scott - quién escribió múltiples relatos de ambiente histórico, sobre todo medieval, exaltando el espíritu heroico y caballeresco - se fusionan las dos tendencias; tocábale a él satisfacer el anhelo romántico sin entrar en guerra con el Racionalismo. Su discípulo alemán Willibald Alexis (seudónimo de Wilhelm Häring, 1789 - 1871), buscó de ambientar en Alemania la concepción de Scott. Al emplear el procedimiento de éste, describió los grandes episodios y las crisis en la historia de Brandenburgo desde la Edad Media hasta la disolución del Sacro Imperio Romano. Más el ímpetu de tamaño interés histórico resultó debilitado al viciárselo de abstracción y rigidez de forma. El bucear en el pasado que animaba a los hombres de letras, condujo a la música romántica hasta Bach y de él a las formas y a los materiales de períodos aún más lejanos. La versión que hizo Mendelssohn de La Pasión Según San Mateo en 1829, fué uno de los grandes acontecimientos en la historia de la música, y el que echó a andar a este movimiento, con su numeroso séquito de oratorios, coros a cappella y fugas. Más a pesar de tan desbordante entusiasmo esta generación no había de sentir todavía la influencia plena de Bach, aunque es innegable una gravitación indirecta. Ni el propio Schumann, dotado de un fino sentido del contrapunto, ni Mendelssohn, el mismo "redescubridor", sintieron apenas el influjo del maestro.

El oratorio San Pablo Y Elías, de Mendelssohn, acusa un plan artístico ambicioso. Al emular a Haendel, y a Bach aunque en menor grado, Mendelssohn quién veía en la religión la suma de la existencia, esforzábale por aunar las inquietudes religiosas y musicales de ese período. Tuvo una muy cálida acogida en Inglaterra, donde se le aclamó como segundo Haendel.

Empero la música religiosa de Mendelssohn finca sólo exteriormente en la de los grandes maestros barrocos; recuerda más bien el estilo Homofónico - melódico de los compositores corales italianos del siglo XVII, ya que su principal mérito es la línea melódica basada en un fundamento homofónico. El Paraíso y La Peri, el mejor oratorio seglar del romanticismo, escrito por Schumann, junto con su Fausto, ostentan partes de una belleza acabada, pero los coros carecen del ímpetu épico y dramático que era tan noble característica del temprano oratorio. Las partes de mayor en canto son los pasajes de solo, con perfiles de romanza. Vemos pues como es de nuevo el lirismo en el que encuentran vida. Con todo, aún sin dar en la esencia de la polifonía, estos dos artistas de fina sensibilidad contribuyeron al afianzamiento de un estilo contrapuntístico nuevo. Las fugas para piano, las obras para órgano y algunos de los coros de Mendelssohn; las piezas poéticas en estilo fugado para piano y los estudios en forma de canon para el piano de pedal (instrumento equipado con un teclado de pedal) de Schumann; todos contribuyeron a crear un género de polifonía que permaneció a través de todo el período romántico como arte de invernaculo, haciendo posible la resurrección de la música religiosa y organística de Johannes Brahms.

Gottlieb Biedermeier, cuyos versos aparecían en la "Fliegende Blätter", la revista favorita de la pequeña burguesía, dió nombre a toda una etapa cultural que dejó un sello indeleble en el Romanticismo. Por Biedermeier se entiende el período romántico de Viena, ciudad que albergó entonces a genios en todos los dominios del arte, imprimiendo su sello a la vida espiritual de la ciudad.

Tras la pavorosa tensión de la Revolución y de los años de la epopeya Napoleónica, las clases medias, luego que hubieron conquistado sus derechos a costa de enormes sacrificios, tenían derecho a un lapso de sosiego y sencillez. El arte a lo Biedermeier pintaba la vida del burgués y del hacendado. Describía todo cuánto les rodeaba, hasta en sus menores detalles. Simulaba una existencia de eterna felicidad, diáfana, a modo de un domingo eterno y radiante de luz. El artista de esta época no desconocía las vicisitudes de la vida, pero se refugiaba en el remanso ilusorio de es-

te lago encantado ,como único medio de eludir el mundo exterior.El espíritu burgués era en Mendelssohn plenamente consciente ;el círculo que le rodeaba consideraba a la música "charmante" y el escucharla era un "plaisir" El adoraba la "fluidéz elegante",y la fuerza que se desprendía de la Novena sinfonía le causaba un "terror reverencial".

En su afán "restaurador" el Romanticismo redescubrió "La Era De La Mujer".Se estaba en los tiempos en que Mme. de Staél recorría el continente como profetisa intelectual,en que la reina Luisa en Prusia y la Archiduquesa sofía en Austria daban el tono en materia de política.La bailarina Lola Montes dominaba en Baviera y la Baronesa Von Krüdener dedicaba su vida a la difusión del Pietismo.El sosiego hogareño y la amabilidad del trato emanaron de la casa gobernada por la mujer.La " domesticidad" lo dominaba todo; las habitaciones no se engalanaban ya con cuadros y bustós,sino con innumerables chucherías que constituían el adorno de las viviendas burguesas.En música el tocar el piano ocupó el primer lugar,seguido por la ejecución de romanzas y canciones;la cuerda que vibraba era dulce y delicada.

Cuánto une las varias corrientes queconstituyen la época romántica es una general orientación literaria, ya que el Romanticismo fué originalmente un movimiento literario:Hoffmann,Weber,Schumann,Berlioz,Liszt,Wagner y otros eran todos hombres de amplia y sólida formación literaria y filosófica;eran escritores, críticos,poetas y dramaturgos hábiles.La orientación literaria es potente en el predominio del lirismo,tanto en la música vocal como en la instrumental.La predilección de Schumann por los ciclos de canciones evidencia un sentimiento literario desembozado, no menos que las canciones sin palabras de Mendelssohn.Las numerosas piezas para piano de Schumann y Chopin poseen una común unidad lírica que bien podría considerarse rasgo típico del Romanticismo. El anhelo romántico por el "todo poético" hizo que Mendelssohn y Schumann arreglaran algunos detalles en varias de sus sinfonías para que los cuatro movimientos se ejecutasen ininterrumpidamente.

.....
SONATA OPUS 35 EN SI BEMOL MENOR.
FEDERICO CHOPIN.

El primer movimiento de la Sonata opus 35 en Si Bemol Menor, de Federico Chopin, es precedido por cuatro compases introductorios solemnes y misteriosos que desembocan en el primer tema agitado y turbulento, escrito en la tonalidad principal. El segundo tema, de carácter lírico, produce una tranquilidad momentánea, pues se torna apasionado, conduciendo al clímax y cerrando así la parte de la exposición. Este segundo tema aparece en la tonalidad de Re Bemol Mayor. Un sorprendente parecido entre las impresionantes octavas de la introducción y el primer tema se revela al principio de la sección de desarrollo, pero Chopin pronto abandona el intento de un verdadero desarrollo y se decide a una jubilosa exploración del primer tema en todas las tonalidades que es posible, en un proceso para excluirlo totalmete de la sección de recapitulación, debido a la profusa aparición de éste en el desarrollo.

El Sherzo es una pieza dramática de bravura técnica en compás de tres cuartos, dónde se levantan en crescendo impulsos melódicos de dos, tres ó mas notas y en cromatismo ; que al repetirse o subir a los registros superiores, asemejan la bravura de las olas en un mar tempestuoso. Escúchanse furitivamente en breves compases las notas de un vals desafortado que se arroja en pos del torbellino del tema principal. Entre la impetuosa presentación de esta sección en su fase introductoria así cómo en su repetición final , se intercala maravillosamente un vals que hace las veces de trío , relajando el espíritu gracias a su exquisito cantáble y delicada inspiración.

La Marcha Fúnebre, escrita dos años antes de la sonata , en 1837, fué acaso fruto de la melancolía de su autor, quién habfa sufrido un quebrantamiento en su salud que lo puso en condiciones de extrema debilidad.

El Final es tal vez el más notable movimiento que haya aparecido jamás en alguna otra sonata. La indicación del " tempo" es Presto y se requiere un toque y un matiz "Legato e sotto voce". Corcheas vertiginosas y fantasmagóricas en constante persecución unas de otras y en ausencia total de armonía o tonalidad fija, semejan un viento helado ululando por entre las tumbas de un cementerio.

LO CLASICO - ROMANTICO EN MUSICA.

La consolidación del Romanticismo tuvo lugar avanzando el siglo XIX en momentos en que los últimos titanes del Clasicismo, influídos ya por el romanticismo temprano pero guiados aún por el poderoso instinto de orden, disciplina, forma y síntesis, dejaban el campo despejado.

No podemos hacer patente la línea imaginaria que separa el arte del siglo XVIII del arte del siglo XIX, pues esa línea debe pasar por el clasicismo que está ahí como faro lógico y necesario para iluminar tanto al barco del siglo XVIII que parte como al del siglo XIX que arriba. El mayor poder del clasicismo, su misión suma, se evidencía en el acto de llevar los dos bajeles hacia aguas navegables para ambos. El uno se adelanta al otro en el camino " y se hablan al pasar ", poniendo las velas al viento. Y el apogeo del clasicismo, con Goethe y Beethoven, se alcanzó en aquel lapso en que los bajeles se hablaban el uno al otro.

Al examinar la literatura y la música de la primera etapa romántica descúbrese al punto una diferencia fundamental entre los dos sistemas: el romanticismo produjo una literatura filosófico - estética que practicamente cristalizó su programa antes de que el movimiento diera el primer paso; los músicos por su parte, no esbozaron siquiera tal programa ni formaron una escuela que llevara a la práctica las teorías propuestas. Sólo más tarde pudo advertirse entre ellos un cierto " esprit de corps", pero bajo influencias literarias. Por otro lado la falta de un programa y de su reconocimiento por los compositores pertenecientes a los varios períodos del movimiento romántico causaron enorme confusión en el estilo crítico: Si se acepta catalogar a Weber, Chopin y Schumann como románticos cabales, no se puede enlistar a su lado al compositor de la Sinfonía Inconclusa. Se ha llamado romántico al pathos melancólico de Chai - kovsky así como se ha querido identificar a Richard Strauss y Elgar con el mismo movimiento.

Lo que nosotros llamamos vagamente romántico o movimiento del romanticismo no es el de las grandes figuras de la etapa heroica del movimiento, sino un estado de ánimo cimentado por los compositores de la segunda mitad del siglo, pues en contraste con el período clásico, el movimiento

no culminó en la síntesis de los grandes maestros; se extendió a través de un proceso nivelador, desde los compositores más destacados hasta los de menor cuantía.

Comparado con la madurez clásica, el romanticismo aparece pujante de juventud. Esta juventud es su característica más típica; sus héroes, o bien mueren o su estrella palidece a edad temprana. El romanticismo es además fragmentario, en razón de su proyección hacia lo infinito y a la pertinacia con que se aferra al calor y a la unión de elementos varios y diversos. El clásico también rinde culto a la unidad. Para él, contraste y unidad, separación e integridad, individualidad y universalidad, sujeto y objeto, hombre y mundo, todo es susceptible de conciliación y reducción al unísono; más en tanto estas fuerzas antagónicas se equilibran en el clásico, se agitan peligrosamente en el romántico. Nada es considerado más poético por los románticos que la mezcla de lo heterogéneo. El siglo clásico subraya el contorno y el diseño; la época romántica, el color. Los románticos eran coloristas no sólo en la pintura sino en la música. Este colorismo no era empero, signo de gozo en la variedad de la existencia, como en el Renacimiento; era más bien una expresión de la embriagadora plenitud de la experiencia. La superabundancia de adjetivos, de colores, de armonías - éste es, de elementos decorativos - debilitaba la sustancia; no daba lugar a las cosas de aparecer tal cual eran, y las alumbraba en cambio con un haz generalizador. El romanticismo no iba en busca de los fenómenos finitos, reales, sino de sus imágenes.

El clasicismo se mantiene con pie firme en la tierra porque no franquea el umbral de lo absoluto ni intenta hallar una explicación final de la existencia; no se interesa, por tanto, en la especulación metafísica. Esta especulación asomó tan pronto perdió firmeza el suelo que el hombre pisaba, es decir, cuando la vida lo enfrentó con sus problemas. La mente germana del siglo XIX, subordinada como estaba a la filosofía, para el estímulo y la expansión del esfuerzo artístico, terminaba por inhibir al genio creador del artista: "Todo arte debe llegar a ser ciencia y toda ciencia arte" era su divisa, y, en consecuencia, consideraba a la poesía

llave maestra de la filosofía, mientras que unas pocas décadas antes Kant habíale negado a aquélla el acceso a ésta. El romanticismo dejó atrás el culto del hombre como lo practicara la Ilustración, puesto que encontró al hombre demasiado humano, y el arte moraba por encima de él. Para el clásico, es el hombre quién exalta al artista, y por tanto, el suyo era un proceso puramente ético. Los románticos recorrieron el camino que de la revolución los llevó a la restauración, a norcajadas del tiempo y sufrieron sus embates. Los clásicos se mantuvieron serenos en su propia esfera, ciñéndose los pliegues del nuevo siglo que se abría en su derredor, y luchando en lo hondo con tentaciones prometéicas; más esta lucha se desarrollaba en lo más íntimo de sus almas, y lo que nos dieron fué armonía, heroica armonía, que penetró y transfiguró todas las actitudes. Solamente la música podría lograr ésto, y como el siglo XVIII halló en ella su logro pleno, desde luego que también el naciente siglo XIX podía hallar su expresión más pura y noble en la música titánica de Beethoven.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770 - 1827)

El clima espiritual dominante en Alemania, creó un ambiente propicio a los jóvenes Goethe y Schiller. El conflicto entre las inquietudes naturales del hombre y lo convencional plasmóse en varias formas: Werther, Los Bandidos, Cábala y Amor. Extraían su energía característica de las fuerzas en actividad de su época; eran tiempos cuyos incentivos más poderosos en busca de una renovación de valores estaban en la oposición a las ideas e instituciones existentes. Los hombres se vieron de pronto en el seno de una sociedad que, por obra de las circunstancias, llevó a la nación de la esclavitud económica a un libre ordenamiento moderno; de una autocracia principesca a la participación de la clase media en el gobierno; del dominio de la nobleza y las cortes a la afirmación de los derechos del ciudadano. En la campaña que iba a iniciarse habían de abrirse amplias posibilidades de progreso, con nuevos puntos de mira en el horizonte.

Más que ningún otro, Beethoven vivió en la vorágine de este movimiento

to y fué arrastrado a su seno. Hay tipos humanos que sólo pueden caminar erguidos , y para quienes la vida sería inconcebible de otro modo. En cada nota y palabra de Beethoven, desde el instante de su primer baluceo, esta mole erguida que cobija una orgullosa majestad de alma, habló con aplomo profético. Sentía en él una fuerza creadora y sabía que contra ella había de estrellarse toda oposición, si iba ésta dirigida a detener la plasmación de su obra, obra que él formaba a imagen de su voluntad y llenaba con el contenido de su alma. Nació así una música singular, encarnación del poder y la integridad. No esoma en estas notas nada del ensoñador entretetejer de sentimientos que envuelve con celajes de encanto el lirismo musical de los románticos; las emociones le nacen de intenciones magnánimas y conscientes, gobernadas por las ideas, y de ahí su unidad insólita. La primera impresión que causan es de grandeza. Ningún otro compositor se ha acercado jamás a esta gigantesca y tenaz fuerza de voluntad; nadie obligó a una naturaleza así impetuosa, a seguir los dictados de la propia voluntad en cualquier circunstancia, convirtiendo sus energías en pura fuerza creadora. Este rasgo, particularidad saliente de su postura mental fué pues, exaltado y condicionado por el clima temperamental de la época. La necesidad elemental de su alma de elevarse por encima del individuo, alcanzando sucesivamente etapas grandes, objetivas , le distingue de sus hermanos mayores clásicos. Pero también influyó aquí la diferencia de edad ya que Beethoven llegó a Viena joven aún, cuando la atención estaba puesta en el problema de todo punto más universal de la libertad social. Hay siempre algo en él que campea por sobre su propio destino; era un poeta del ideal. Dentro de tal idealismo identificóse con el centro de gravedad del período, que propugnaba un progreso pacífico hacia la realización de un estado de dignidad, libertad y belleza en el hombre, aspiraciones todas que se consideraban palpablemente factibles. Es lógico que un hombre de su actividad, que arranca de ideas pre concebidas tome una posición definida en relación a toda grande fuerza de su tiempo , la que utilizará o combatirá.

El clasicismo dieciochesco buscaba el recogimiento, la quietud del corazón . Las armonías de Beethoven como las de Schiller, son volcánicas;

no estaban estos hombres hechos ya para una vida apacible. El ansia de libertad, dominante en la segunda mitad del siglo XVIII, inquietaba a Beethoven así como a los demás genios clásicos. Este humilde hijo de un músico ganapán, que rechazó el pelucón e irguió la cabeza como primer artista moderno que se sentía de igual a igual frente a los príncipes, estaba intimamente convencido de la dignidad del hombre y creía fanáticamente en la libertad. Su música es un eco diez veces multiplicado de su alma noble. El mismo Goethe sentíase sobrecogido por esta "personalidad desbordante" y por su música grandiosa y vesánica. Cada uno de los dramas de Schiller, desde Los Bandidos hasta Guillermo Tell, es una formidable protesta; en todos ellos, una sola persona o todo un pueblo anima una idea. No es otro el ideal heroico que alienta en Beethoven. Es la proyección perniciosa del clasicismo germano sediento de libertad; y esta nota fundamental se pone de manifiesto en todas sus expresiones musicales. ¡Cuán sinceramente heroicas y elevadas son ellas, parangonadas con las decorativas y deslumbrantes, pero exteriores y hasta inconvincentes, fanfarrias de la escuela francesa del imperio! Los franceses estaban fogueados: todo cuanto podían hacer ahora era estilizar o adoptar posturas teatrales. El Coriolano y el Egmont de Beethoven, los héroes anónimos de la Tercera Sinfonía, la Sonata Apasionata y la Misa en Do, son dignos de las antiguas epopeyas, porque se emplazan en el pináculo de la nobleza humana. Beethoven demostró en forma convincente que el verdadero idealismo vive en el heroísmo; con Beethoven alcanzamos los confines de la concepción clásica de lo heroico y acaso las últimas cumbres del heroísmo alcanzable en música. Llegó, heraldo del siglo XIX, como músico profeta de la voluntad. Surgió del espíritu de la guerra por la libertad, y amenazado con lo que para un músico es peor que la muerte, rogó a Dios que le diera fuerza para "vencerse a sí mismo". Beethoven convirtiéndose en clasicista por virtud de una implacable autodisciplina.

Beethoven fué arrastrado, hasta cierto grado, dentro de la esfera espiritual del romanticismo. Nadie podría pasar por alto las numerosas hebras que, partiendo de él, lo vinculaban con los románticos, mas de ahí a contarlos entre las filas de éstos, equivale a una fundamental fal

ta de comprensión de los estilos, porque Beethoven, no hay que olvidarlo emergió del espíritu del siglo XVIII; toda la inmensa riqueza de aquel siglo hallábase concentrada en él, y su magna labor consistió en elaborar una nueva síntesis del clasicismo y confiarla al naciente siglo XIX. Los elementos románticos en el Beethoven joven no contradicen la pureza de su clasicismo. Ya desde sus primeros tríos y sonatas para piano, que aparecieron como opus 1 y 2 (tras haber escrito muchas otras composiciones no numeradas), la incertidumbre respecto de su orientación futura resolvióse en una total profesión de fé clasicista, patente en su adopción de los ideales de tres grandes maestros clásicos: Haydn, Clementi y Cherubini. Es justamente en el ambiente del genio clásico que ésta su profesión de fé toma cuerpo y construye su mundo.

Todo clasicismo descansa en el equilibrio; no en el estático sino en un equilibrio de fuerzas y funciones. El clasicismo busca incesantemente la relación, la proporción y la forma, logrando la unidad en la identidad de forma y material. Su naturaleza esencial es un camino medio, pero no atrofico e indiferente; el equilibrio está en el resultado, no en el punto de partida. Los platillos de la balanza de las fuerzas aquí antitéticas no descansan un instante. Lo romántico es la lava que desborda de un cráter abierto por el estilo sobrecaldeado de la época y forma su propio mundo, y disuelve a su paso los elementos clásicos. Los contornos incisivamente diseñados de la melodía clásica pierden precisión; la armonía clásica abdica sus funciones estructurales y comienza a vacilar, marra su objetivo, entanto que por otro lado exhibe un colorido y variedad desconocidos para los clásicos. Beethoven experimentó la tentación de seguir el llamado de las sirenas románticas, pero ahí surgía para enfrentarlo su tremenda voluntad de plasmar, de llevar el evangelio de la lógica temática a los últimos hitos del poder y entendimiento humanos. A estos hitos llegó hasta el fin de sus días, cuando ya el romanticismo era una verdad triunfante. Una desembarazada digresión en las tonalidades sin dejar un camino para el retorno, era algo que ignoraba el clasicista. Está éste observando de continuo las agujas de su compás para conducir con rumbo fijo sus modulaciones y desarrollos. De ningún modo quiere ello significar una falta

de variedad o una imaginación rígida. Por el contrario requiere una segura destreza arquitectónica y una robusta fantasía. Cuanto más atrevidas las modulaciones tanto más admirable habrá de ser la lógica que demande su empleo.

Los románticos, haciéndose cargo de estos principios, fundaron un código de leyes formales, pero la esencia de la lógica tonal, sus cualidades realmente plasmadoras de la forma, se perdieron en el proceso. Nos es ineludible notar especialmente en la forma sonata de los compositores románticos que, tras un cierto abuso de aventuras armónicas, recurren de pronto a su código de fórmulas e irrumpen en el camino de retorno, pues no ha de faltar una recapitulación, y el material subsidiario debe ser llevado de vuelta a la tónica. Lo que parece ser ampliación y apartamiento de lo tradicional es, en realidad, nuevo y no descansa en actos arbitrarios, sino en la necesidad que tiene el compositor de delinear sus penamientos. Así, desde el punto de vista de Beethoven, tal procedimiento es "tan ajustado a las normas" como los cánones tradicionales lo son para el pedante.

Los románticos se dejaron llevar por el ritmo; aferrándose a los acentos naturales, se rindieron a la alteración pulsátil de ciertos patrones hasta que, en los trabajos tardíos de Schumann, por ejemplo, tales patrones campean a lo largo de composiciones enteras. Beethoven sitúa sus sforzati con tenaz decisión, en los primeros acordes. La fuerza y el acento no son para él simples fenómenos naturales; han de ser originados y elaborados al tenor de su voluntad. Nada se libra de su puño de hierro; ninguna pulsación rítmica logra escurrirse inadvertida y, hasta ahí donde la medida y el ritmo desarróllanse naturalmente, es porque se les permite hacerlo. Pero todo ello es privilegio exclusivo del clásico; Haydn y Mozart, por ejemplo, eran no menos dueños de su música. Tampoco ellos se dejaban conducir; mandaban.

Los románticos escudriñaron hasta el último rincón de su mundo, empapáronse de sus bellezas, mas no intentaron reordenarlo; se rindieron a sus encantos. Beethoven siguió siendo clásico y, no importa cuántos hilos condujeran de él al romanticismo y viceversa; jamás se convirtió en ro -

mántico. Nunca traicionó su creencia en el deber del artista creador y, a pesar que en la última década de su vida las tentaciones lo acosaron con más ímpetu, exigiéndole una autodisciplina hercúlea para domeñarlas, los trabajos de tal período adquirieron una grandeza propia precisamente por virtud de la fuerza de voluntad que los mantuvo incólumes. De tarde en tarde este severo régimen le causaba una aguda hipertrofia de la voluntad, que se resolvía en las más excelsas regiones tonales, donde la sensación tonal propiamente dicha, dominada por la energía del ímpetu, lograba en toda su portentosa plenitud. Pero, sea cual fuere la tormenta que lo agitase, el maestro nunca dejaba que el timón se zafase de su tutela y girase sin gobierno.

La grandiosa Novena Sinfonía con su coro final, suscitó una controversia que, después de arreciar durante toda una centuria, se mantiene aún en pie. Los apologistas románticos, guiados por Wagner, basaban sus teorías, en sumo grado, en la existencia de este coro final; Wagner declaraba que el mismo hecho de tener Beethoven que recurrir a la voz humana corroboraba la insuficiencia de los instrumentos. "Una voz humana con la diafanidad y el tono confidencial del habla corriente hácese oír por sobre el estruendo de la orquesta" decía Wagner, y él mismo no vacilaba en declarar que sus propios trabajos, derivados de este coro final, comenzaban donde terminara Beethoven. Las numerosas "sinfonías corales" desde Spohr y Mendelssohn hasta Mahler, hacen fé del poderoso influjo de la Novena Sinfonía en los compositores posteriores; pero también prueban con ello que esta sinfonía, al par de muchas otras páginas de Beethoven tenidas por composiciones románticas, no fué bien comprendida.

El oyente ajeno a las preocupaciones polémicas no puede dejar de percibir la unidad esencial de los cuatro movimientos. Para él el empleo de las voces no cambia la impresión general. Decir que el empleo del coro en la Novena Sinfonía representa la unión de la poesía y la música, carece de base como el afirmar que el canto de los pájaros, el murmullo del arroyo y el trueno hacen de la Sexta Sinfonía una simple música de programa. Todo cuánto se mueve en la Pastoral está concebido sinfónicamente; si no, véase cómo no bien relampaguea el rayo es captado su "motiv" y su-

miado en el tejido sinfónico; idéntica concepción sinfónica, puramente abstracta, rige en la Novena Sinfonía. Los padecimientos y las tribulaciones de la humanidad nos conmueven con mayor intensidad en los primeros tres movimientos, a pesar de que el coro, anunciador de la alegría del género humano, entra en acción sólo en el cuarto movimiento. Los mismos seres que cantan aquí con palabras estaban presentes para Beethoven en los movimientos anteriores, donde nos habla de sus tribulaciones en un lenguaje puramente instrumental. Y ahora se dirige a ellos y les dice: "Oh, amigos, dejad esos sonos. Entonces, más bien, entonad otros más agradables y jubilosos". Ahora cantarán con él; serán las voces humanas cantando la sinfonía. Nadie debería osar llamar al movimiento final de la Novena Sinfonía "la puesta en música de la Oda A La Alegría de Schiller" porque la música no surgió del poema. Más bien el poema fué a diluirse en ella. La disposición del movimiento final está plenamente delineada en la introducción, de puro corte orquestal, seguida de una serie de variaciones que preceden a su vez, la entrada de la parte vocal. Nada ocurre aquí que Beethoven no haya llevado a la práctica antes. Los recitativos instrumentales son fáciles de hallar en sus primeros trabajos; eran corrientes en el siglo XVIII, y la reintroducción de temas pertenecientes a movimientos anteriores es una de las características de otras obras de este compositor. El tema mismo, el de la "oda a la Alegría", es un pensamiento instrumental, de cualidades puramente sinfónicas. Así pues, todo el curso del movimiento final está marcado desde antes de entrar en acción las voces.

El mismo texto contaba muy poco para Beethoven una vez comenzada su elaboración musical. La primera y más sorprendente aparición de la voz humana, el solo de barítono al que hace alusión Wagner, canta las propias palabras de Beethoven. Escogió unos pocos de los veinticuatro versos que forman la oda de Schiller, y los ordenó en un modo totalmente arbitrario; un único pensamiento privaba en su mente: distribuir las palabras de modo que satisficieran los requerimientos de la música.

Es ésta la antítesis de aquella unión de la poesía y la música tan fervientemente pregonada por el romanticismo. El edificio de la sinfonía clásica permanece incommovible, sin sentirse siquiera molesto ante el em-

pleo de las voces. Al par de sus hermanas la Sinfonía Coral descubre el telón del drama de una vida personal e íntima en una forma tan pura y tan despojada de todo lo secundario de la vida, como no tiene paralelo en ninguna otra parte.

SONATA en FA SOSTENIDO MAYOR, Op. 78.

Beethoven decía que él prefería esta sonata a la opus 27, no. 2 en do sostenido menor. Es un completo contraste con ese trabajo anterior, no sólo por su disposición o estado de ánimo, sino por las cualidades que anuncian al Beethoven del tercer período, y descansa por completo, más allá del campo de los trabajos que condujeron a su segundo período. En menos de diez minutos la sonata opus 78 se nos muestra en proporciones que varían de un compás aislado a páginas enteras, y amalgama media docena de figuras totalmente diferentes, en párrafos donde campean melodías indivisibles por encima de secciones enteras. Derivar una figura de otra es un desperdicio inútil de energía. La "lógica" está en la variedad de las proporciones de los párrafos. Donde las figuras no se parecen unas a otras no tienen más intención que la de existir por sí mismas y de formar entre todas ellas el gran todo. Es posible analizar con detenimiento el fraseo pero esta acción debe ser llevada sólo hasta el punto en que sus sutilezas queden manifiestas. Pertenece esta obra al tipo de cosas las cuales "pueden ser entendidas con perfección con tal de no ser explicadas".

El primer movimiento en Fa sostenido mayor comienza con un Adagio Cantabile: cuatro compases sobre el bajo de la tónica, lo que potencialmente sería el primer período de un movimiento lento. A continuación la indicación Allegro Ma Non Troppo nos conduce a las notas del primer grupo, comprendido entre los compases 1 y 23. En ellos una melodía inicial de ocho compases que incluye figuras rítmicas contrastadas, es seguida en el compás doce por otra, que valiéndose de un movimiento de semicorcheas en constante flujo, nos conduce a la dominante del quinto grado y prepara la cadencia a Do sostenido mayor. El segundo grupo (compases 24 a 34) incluye un nuevo tema a base de tresillos que termina con una semicadencia en la dominante de este nuevo tono, en la primera mitad del compás 28; un nuevo giro melódico en semicorcheas ascendentes y luego descendentes nos con

duce a un movimiento continuo en el bajo; un compás adicional, el 34 b, lleva a la repetición de los grupos uno y dos. El desarrollo comprende desde la segunda casilla del comás 34 hasta el compás 52. El primero de estos compases nos conduce a fa sostenido menor, dónde se escucha el tema inicial del movimiento. El bajo desciende dos semitonos (de la a sol # y de ahí a fa doble #) y se escucha la célula generadora del movimiento, primero en la zona grave y luego en la aguda. Esto propicia un diálogo entre la parte intermedia y el bajo a base de este motivo, durante 6 compases. Figuras de semicorcheas en ambas manos nos conducen a la dominante de Fa # mayor y a la recapitulación, la cuál abarca desde el compás 53 hasta el 101, incisos a y b.

El tiempo indicado para el segundo movimiento es Allegro Vivace. Está escrito en Fa # mayor y posee una forma especial de rondó. En el primer grupo el tema de doce compases está formado por figuras rítmicas contrastantes en acordes. Entre los compases 12 y 22 la notación en semicorcheas para la mano derecha y en corcheas para la mano izquierda, nos introduce un nuevo tema que se repite dos veces y nos conduce al acorde de dominante del tono principal. Sobre este acorde levantan el vuelo ligeros y veloces dieciseisavos (c. 22 al 31). Nuevamente el primer y segundo temas hacen su aparición (c. 32 a 51) siendo este último compás el que desemboca en el pasaje de semicorcheas, ahora sobre la dominante del sexto grado. El compás 57 da apertura al segundo grupo de ideas en la tonalidad de Re sostenido mayor y Re # menor, que hacia el compás 65 inician el clímax de la frase para terminarlo en el compás 74, apoyándose en los bajos de la tónica y de la dominante alternativamente. Nuevamente se inicia el giro veloz de semicorcheas ascendentes sobre el acorde de séptima de dominante de do mayor por espacio de catorce compases (c. 74 a 88). Toca al primer grupo de ideas reaparecer (sobre acordes del IV grado) con su primer y segundo temas (c. 89 a 110) y elevar el vuelo sobre el acorde de la dominante del tono principal, (c. 110 -115) para conducirnos a la recapitulación del segundo grupo en el tono principal M. y m. (c. 116 a 132). Un acorde de séptima mayor sobre la nota re, da pauta nuevamente al pasaje de semicorcheas que se extienden durante 16 compases, llevando al retorno final del tema y a la coda (c. 160 a 184) de este segundo y último movimiento.

PANORAMA DE LA MUSICA EN MEXICO ANTES DE LA OBRA
DE MANUEL M. PONCE.

Entre 1805 y 1815 la afición al culto del piano se había generalizado y la importación y construcción de éste formaban ya un negocio floreciente. El predominio absoluto del piano sobre los demás instrumentos, nos revela que la práctica musical estuvo en manos de los aficionados, durante la primera mitad del siglo XIX. El músico profesional no conquistó la supremacía en la vida de México - premisa para la existencia del concierto público - y así la única salida para la afición musical de la sociedad mexicana la constituyó el predominio del aficionado y el del salón musical.

Durante la primera mitad del siglo XIX era indispensable la intervención de la señorita aficionada a la música y de personas "de gusto" en manifestaciones públicas musicales como conciertos benéficos o patrióticos, inauguraciones solennes de instituciones particulares y oficiales y fiestas religiosas. En ellos hay una mezcla y multiplicidad de toda clase de piezas en el programa, predominando los arreglos de óperas italianas por las que surgió un entusiasmo frenético y arrollador. Tocante a la participación de la mujer en la música, González Obregón nos dice que "era rara la señora o señorita que en su habitación no se distinguiese en tocar, ya en tertulias o en el seno de sus amistades íntimas".

El salón musical constituyó un campo propicio para que el compositor mexicano pudiera satisfacer sus ansias artísticas y de paso sus necesidades económicas. Aquí reinaba la señorita de la casa, discípula en el piano del maestro. Manuel Payno nos narra como cada jueves el maestro Elizaga encabezaba una tertulia musical. "Después de platicar y reposar un rato y sin que nadie le rogase y sin dar a conocer cuánto le agradaban los aplausos de aquella reunión, se ponía al piano y encantaba a los que lo oían pues poseía una destreza y una dulzura y una propiedad muy grandes para manejar el diapasón. En seguida invitaba a Amparo, su alumna, y le acompañaba un "aria" o una canción, y Amparo, a su vez, recibía aplausos como su maestro".

La Academia de Elízaga (1825), La Escuela de Música de Beristain y Caballero (1838) e incluso el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866) de la que procede el Conservatorio Nacional de México, reclutaban alumnos casi del elemento femenino de la buena sociedad. Hacia 1854, Guadalupe Olmedo, primera compositora mexicana que ha escrito en el género clásico, recibió una medalla de honor por sus romanzas y nocturnos para piano, su ensayo clásico para cuarteto de cuerdas y una obertura para orquesta.

La íntima ligazón entre el músico y la sociedad queda patentizada, además, por otro hecho; el de las dedicatorias en las composiciones de los maestros mexicanos, las cuáles hasta el último decenio del XIX, estaban dedicadas casi en exclusiva a sus alumnas. Hasta Felipe Villanueva, las discípulas de los maestros mexicanos ocupan un lugar preferente para recibir el homenaje de su musa y las cuadrillas dedicadas a las hermosas mexicanas o los valeses a las señoritas mexicanas, abundan en todos los semanarios y ediciones de la época. Sólo después de 1890 con Ricardo Castro, compositor y primer concertista de categoría, va desapareciendo el predominio de la discípula de la buena sociedad en las dedicatorias de los maestros mexicanos. Sin embargo esta unión que prevaleció por todo el siglo XIX, influyó profundamente en el estilo de la producción musical.

En una publicación de Beristain, en 1841, aparece en la portada una interesante versificación:

El músico placer, ni mortifica
Ni ocasiona inquietud , ni perjudica :
Alimenta el ingenio,
Al mismo entendimiento satisface,
La fantasía excita , y , al fin hace
Sensible el corazón , dócil el genio.

La música de salón explotó hasta el hastío el lenguaje armónico del Clasicismo , basado en la fórmula cadencial: tónica - dominante - tónica y sus grados intermedios más próximos; el virtuosismo estereotipa

do de escalas rápidas, acordes arpegiados, repeticiones de una misma nota, pasajes cromáticos de terceras y sextas, trinos de larga duración y la melodía predominante con su acompañamiento confiado a la mano izquierda, de un esquematismo invariable. Las formas que se conservaron sin alterar a todo lo largo del siglo fueron: 1.- La danza (polkas redowas, schottisch, valeses, contradanzas, cuadrillas, etc.) 2.- El potpourri y fantasías sobre motivos de óperas. 3.- La pieza de carácter (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, idilios, etc.) 4.- La pieza de colorido exótico (orientales, moriscas, etc.).

LA ESCUELA PIANISTICA MEXICANA.

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

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

Quién busque tras esta música la existencia de un auténtico romanticismo musical en el estilo de las obras respectivas, se ve defraudado. Su carácter de uniformidad desesperante se debe a que la retórica del aria operística inficionó la escritura melódica hasta en sus más pequeños detalles. Ciertamente que el público mexicano impuso a sus músicos el gusto por la ópera italiana pero los compositores al complacer a aquél, causaron daño a su propio arte, puesto que invariablemente el mismo clisé melódico, esta misma fraseología operística, les sirvió para la expresión musical de los más diversos argumentos poéticos y ambientales. En cuanto a su campo armónico, está basado en el cambio alterno de la tonalidad mayor y menor, y de la tónica y la dominante, ésta última con acordes de séptima y hasta novena.

Durante la época porfiriana llegaron a México los procedimientos de las músicas francesa y alemana, que habían desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Los campeones de esta fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Campa, amigo personal de Saint Saënz y Massenet, fué un admirador del lirismo francés; sus obras parecen escritas por un compositor francés. Ricardo Castro incorpora a la música pianística en México, la escritura de los grandes románticos como Chopin, Schumann y Franz List. Era un pianista acabado y tuvo mucho éxito en Europa como ejecutante. Escribió valsos, impromptus, polonesas, caprichos, suites y mazurkas, nocturnos y variaciones.

EL NACIONALISMO MUSICAL EN MEXICO.

El Nacionalismo Musical se inauguró con la audición de composiciones propias que dió Manuel M. Ponce en el Teatro Arceu el día nueve de julio de 1912. Entre ellas figuraba toda una serie de piezas para piano, basadas en melodías populares. Ponce, de regreso de una gira por Europa se había dado cuenta de la fuerza fecundizante de la base popular para la música de varias naciones europeas; él se adelantó a señalar nuevos derroteros a la música de su patria. Su iniciativa señaló para México un paso decisivo hacia el recobramiento de su propia personalidad musical. Dentro de la evolución general de la música, Pon-

ce creó una ramificación de la corriente "folklorista" que había provocado en diversos países la formación de escuelas nacionales. Este gran músico es el primer artista que conscientemente hizo obra de "mexicanismo", obra de amor al México típico y popular, al México legendario, colonial y prehispánico. Junto con el poeta López Velarde y el pintor Saturnino Herrán, inicia un arte hondamente nacional. Ponce inició este movimiento cuando escribía a la manera Romántica, pero prosiguió su Nacionalismo a la luz de las corrientes Impresionista y de la Escuela Rusa. Su obra creadora y doctrinal que resumió para México en una sola persona, la labor erudita realizada por Felipe Pedrell e Isaac Albéniz en España, fué la premisa indispensable para todo lo que se debe actualmente al nacionalismo musical mexicano. Este compositor dió una amplísima base folklórica a su obra. De todas las canciones y bailes populares se habían aprovechado tan sólo algunos aspectos parciales de su riqueza. Ponce recogió la mayoría de los tipos representativos del "folklore" mestizo y seleccionó y clasificó el material a modo de "descubrir las más bellas melodías ocultas en el sinfín de cantos acumulados por la musa popular". Investigando y armonizando, inyectó en la música de su patria un caudal enorme de nuevos elementos musicales que iban a permitir estilizaciones cultas con recursos armónicos y rítmicos innegotables.

En sus obras al estilo Romántico se encuentran El Scherzino Mexicano, la Arrulladora #1, la Balada Mexicana y dos Rapsodias Mexicanas. En cuánto a las piezas escritas a la manera Impresionista, la Arrulladora # 2 hace sentir el carácter de una canción mexicana, Los Preludios Encadenados incluyen una danza ritual indígena, su Ferial presenta temas y giros indígenas así como la canción Cuiden su Vida. Su Concierto para Violín y Orquesta, en cambio, contiene en sus partes primera y tercera, armonías a la manera rusa; la primera parte de este concierto contiene ritmos indígenas y en el tercer movimiento Ponce utiliza el tema de las Mañanitas de Aguascalientes. En cambio su segundo movimiento es netamente impresionista y en él evoca su canción propia, Estrellita. Su Preludio Ro

mántico para piano es de un Neoromanticismo Scriabiniano. Por último, su Concierto para Guitarra y Orquesta, es hondamente impresionista, a la manera andaluza, pues fué dedicado al andaluz Andrés Segovia.

Ponce logró una amalgama total entre el cuerpo armónico y la melodía popular, realzada por una sustancia musical que se amolda a su carácter peculiar. Se le ha reprochado a Manuel M. Ponce el desvirtuar el espíritu de las canciones mexicanas al europeizar su carácter nacional, mediante su envolvimento en elementos musicales propios de la música europea. Esto no está debidamente fundado por dos razones:

A).- Los corridos, huapangos, zandungas, sones michoacanos y jali-cienses, integran exclusivamente elementos musicales de procedencia europea; lo que tienen de "mexicano" se expresa por ciertos giros melódicos y rítmicos repetidos con insistencia. El pasarlas al piano y el aprovechar el lenguaje europeo no causan incongruencia con la esencia de las melodías. La asimilación paulatina de los estilos universales a los nacionales corresponde a un proceso evolutivo histórico al que ningún estilo nacional se puede sustraer. El mérito de Ponce fué el de ofrecer por vez primera, una estilización artística de absoluta perfección, en un género en el que hasta entonces no se había llegado a la conciliación total entre lo popular y lo universal. Sus canciones tienen la ambientación conveniente: acordes plenos para melodías de curva amplia y carácter sostenido; transparencia y finos juegos contrapuntísticos para las de tono vivo y brioso; inquietud de movimiento y modulación para asuntos pasionales y picarescos. No hay un sólo compás inánime, ni conducción armónica que no sea expresión de un incesante movimiento progresivo.

B).- Si bien es cierto que las canciones populares resumen determinados elementos armónicos, también los compositores de las generaciones siguientes, muchas veces separados por una distancia de siglos de la época en la cuál nació el material "folklórico" que se proponen elaborar, lo someterán siempre a una interpretación personal. El problema de la elaboración o armonización musical, no se le plantea al compositor en el sentido de la "fidelidad" al original, sino que lo más importante es la calidad artística de su trabajo, el cuál siempre constituye una "falsi-

ficación" si como tal se entiende su transformación culta. Así las armonizaciones de canciones populares alemanas de Brahms no son menos "auténticas" que las de Hindemith y Schöenberg; están realizadas con los medios musicales de otra época y como productos de arte son tan admirables como las de otros maestros modernos. También cuando, por ejemplo, el sinfonista recrea las sonoridades específicas de un conjunto popular o la peculiar entonación de los cantantes del pueblo, extiende la base de su "folklorismo" a factores musicales desatendidos anteriormente, y no pretende jamás reproducir lo popular como es, sino estilizarlo.

Después de una fase de producción musical primera, Ponce profundizó su técnica musical de 1925 a 1933 con Paul Dukas, posteriormente su amigo y colega. A ésta época pertenecen las Cuatro Danzas Mexicanas, incluidas en el programa.

MANUEL MARIA PONCE CUELLAR.

(PIANISTA, COMPOSITOR Y PEDAGOGO)

El ocho de diciembre de 1882 nació en Fresnillo, Estado de Zacatecas, uno de los más grandes músicos que ha dado México. Sus padres fueron don Felipe de Jesús Ponce y doña María de Jesús Cuéllar de Ponce.

A los pocos meses de haber nacido, la familia Ponce que desde hacía unos años vivía en Fresnillo, se trasladó a la ciudad de Aguascalientes y jamás volvió al suelo que vio nacer al pequeño Manuel. Por ésta razón algunos de sus biógrafos han dicho: "Aguascalientes, su tierra casi natal", aunque el mismo maestro Ponce siempre aceptó su origen zacatecano, pero espiritualmente perteneció a Aguascalientes, ya que en esta segunda tierra cobró conciencia como individuo.

El maestro Manuel M. Ponce estudió su primaria en la escuela que dirigía el maestro don Melquiádes Moreno, situada en las calles de San Juan de Dios, en Aguascalientes. Siempre fué un magnífico alumno, estudioso, cumplido y respetuoso con todos sus compañeros y profesores. Era un niño callado y apacible en cuyos ojos vivaces se veía la alegría. Su carácter era dulce; se dice que como todo niño, y después en la adolescencia, fué travieso y bromista, pero nunca llegó a la maldad.

Su extraordinario talento musical lo manifestó desde su más tierna edad y quién tuvo el privilegio de iniciarlo en la música, fué su hermana Josefina con la enseñanza del Solfeo.

A los cinco años compuso la Danza del Sarampión al sanar de dicha enfermedad. En 1890 comenzó sus estudios formales de piano bajo la dirección del licenciado Cipriano Avila, aunque de acuerdo a su edad y de manera autodidacta ejecutaba muy bien este instrumento, con bastante anticipación a esa fecha, al decir de las personas que le conocieron cuando era aún más pequeño. En 1892 formó parte del coro infantil que se encargaba de los servicios religiosos en el Templo de San Diego, del que fué designado, en 1895, ayudante del organista del mismo templo, y hacia 1898, organista titular.

Es indudable que la renombrada, típica y pintoresca Feria de San Marcos, que año tras año se efectúa en el barrio de este nombre, en Aguascalientes, dejó en el alma de Ponce, desde su más tierna infancia, una huella honda que más tarde le sirvió de inspiración. Allí oyó a los rapsodas populares que asistían a la feria, muchas de las canciones anónimas, que arregladas por él en forma tan peculiar, conoce nuestro pueblo.

En 1900, con el deseo de ampliar sus conocimientos musicales, cuando ya era autor de muchas obras para piano, Ponce se trasladó a la capital de la República. Se hospedó en casa del maestro Vicente Mañas, pianista español de quién recibió clases de piano. Este maestro tenía establecida en su domicilio una academia de música en la que el maestro Gabrielli impartía la clase de Armonía. Eduardo Gabrielli al notar las grandes cualidades musicales de que era poseedor Ponce, le indicó la conveniencia de que se fuera a estudiar a Italia para perfeccionar sus estudios y le ofreció darle una carta de recomendación para el maestro Enrico Bossi en caso de que efectuara el viaje, lo cual cumplió cuando llegó el momento. En 1901 el maestro Ponce ingresó al Conservatorio Nacional de Música, del que entonces era director don José Rivas. Al ver el maestro que en el conservatorio tan sólo le enseñaban lo que él ya sabía, y considerando que estaba perdiendo el tiempo, se regresó a Aguascalientes, en don

de se dedicó a dar clases de piano, principalmente. En esta ciudad fué nombrado profesor de solfeo en la Academia de Música del Estado. Además abrió su academia particular en la que tocó para altas personalidades que procedentes de la ciudad de México, visitaron aquella ciudad en 1903.

Siempre con el deseo de ampliar sus conocimientos musicales, en 1904 realizó su soñado viaje a Europa. Al pasar por Estados Unidos hizo escala en Saint Louis Missouri donde tocó ante el Club Hispano Americano en el Arcade Hall con gran éxito. El diario "The St. Louis Republic" en su edición del 11 de diciembre de 1906, publicó su retrato con frases muy alentadoras. De Nueva York se dirigió a Europa en el vapor "Hohenzollern" tocando a bordo el 25 de noviembre de 1904, en compañía de otros artistas extranjeros.

En Roma, Italia asistió a las fiestas del cincuenta aniversario de La Inmaculada Concepción. Luego en Bolonia, buscó al genial Bossi, con quién quería estudiar composición. Este maestro no quiso recibirlo debido a sus compromisos y constantes viajes, pero a su vez lo recomendó con Dall'Olio, maestro de Puccini, quién de inmediato lo aceptó. En el Liceo Musical de Bolonia, Ponce estudió el piano con el maestro Luigi Torchi y la composición con el maestro Dall'Olio, como ya se dijo. Estando Ponce en casa del maestro Bossi, tocó unas composiciones propias (el Tercer Estudio, el Impromptú, Las Bagatelas y la Bersagliera). Bossi le recomendó estudiar contrapunto y fuga y le dijo: "Es necesario tener una base sólida y firme y saber las leyes inmutables de la música aunque después se debe componer según las exigencias; en 1905 se debe componer música de 1905 o tal vez de 1920, pero no de 1830".

En 1905 pasó a Berlín, inscribiéndose en el "Stern 'sches Konservatorium", dónde estudió piano con Edwin Fisher, quién lo preparó para que fuera admitido en la cátedra de piano del eminente maestro Marthin Krause, quién fuera discípulo del inmortal Franz Liszt. Estando Manuel M. Ponce en casa del doctor Fielitz, director del conservatorio, llegó de visita el profesor Krause. Después de ser presentados, el maestro Ponce tocó para ellos la sonata de Hummel y un estudio propio. Krause atendió

a los ritmos impares de su composición y le suplicó tocarlo otra vez. El director con risa irónica dijo en alemán: "Al estilo italiano". De esto dijo Manuel M. Ponce: "En esa frase entendí todo el orgullo de los alemanes, victoriosos musicalmente de los italianos, pues todos los compositores modernos alemanes, siguen más o menos el camino trazado por el coloso alemán Wagner.

En julio 9 de 1912, al regresar a su patria, tuvo lugar un concierto en el viejo Coliseo de Arbeu, donde Ponce interpretó gran parte de su obra. El contenido del programa fué el siguiente:

Primera Parte: Cuadros Nocturnos.

Segunda Parte: Trío para violín, piano y violonchelo.

Tercera Parte: 16 obras para el piano: Preludio y fuga sobre un tema de Bach, Mazurcas 6, 7, 15 y 20, Rapsodia Mexicana, Leyenda, Segundo Nocturno, Hacia la Cima (tercer estudio), cuatro canciones mexicanas, Tema Variado Mexicano.

Cuarta Parte: Concierto para piano en fa sostenido menor, com - puesto en forma cíclica. Los intérpretes de dicho concierto fueron Pon ce y el maestro Julián Carrillo como director de la orquesta.

El poeta Luis G. Urbina escribió en el periódico El Tiempo: "La fantasía de este maestro es vasta y luminosa como un horizonte, y su sensibilidad tan delicada es que la sacude un suspiro de amor. La ternura en él tiene levedad de libélula, y el sentimiento llega a ser atormentado hasta la desesperación. En la música de piano de Ponce es donde mejor se rebela este temperamento que, sin perder el equilibrio, abarca una gran comarca sentimental. Manuel M. Ponce, poeta exquisito, alma contemplativa, juventud potente, ha tenido esta audacia: elevar el alma tristemente sonora de nuestro pueblo, a la alta gloria del arte".

El maestro Ponce cifraba su más alto anhelo en la divulgación de la música y de todo arte mexicano a través del teatro popular. Pensaba que dicha divulgación debería ser tan importante como la impartición de la justicia y de la enseñanza. Preguntaba un reportero al maestro en una

entrevista concedida por Ponce para la revista "Arte y Letras", el 28 de marzo de 1914 qué cuales eran sus impresiones acerca de una audición coral dirigida por el maestro Berinstain - conocido músico de aquella época - en la Alameda Central. Ponce contestó: "Fué inolvidable, creo que difícilmente podré tener otras más intensas. El alma popular se exhalaba como un gran perfume y volaba entre el polvo de oro del sol, en la magnificencia de la mañana esplendorosa... Era impresionante aquel unísono formidable. Hombres, mujeres, niños, todos cantaban los cantos de su patria, esos bellos cantos que con todo amor he recogido e intentado esterilizar lo más notablemente que me ha sido posible".

- ¿Qué opina usted del establecimiento del teatro gratuito entre nosotros?

- "Para que el teatro pueda ser más que un amable adulator del público sólo hay un medio : hacerle independiente del público. ¿Y quién niega que en un estado sabiamente gobernado, el teatro debiera ser una función oficial como la justicia y la enseñanza?. En ese estado ideal, el teatro, más que un espectáculo sería tribuna, cátedra, libro; sería un templo dónde el pueblo que sufre y trabaja aprendería sin esfuerzo y sin pena con las más bellas palabras y las más nobles verdades".

-¿ Serían alguna vez peligrosas esas verdades?

- " La verdad no es peligrosa nunca. No se alarme nadie porque el artista pueda conmover a la muchedumbre con una verdad peligrosa. Dejad a toda protesta, a toda queja, a todo anhelo, que hablen alto. La queja no dicha, la protesta ahogada, son las que después estallan socialmente. ¿ Y por quién puede mejor hablar el alma del pueblo que por la voz de los poetas? El teatro popular está hecho por los poetas".

Manuel M. Ponce, Luis G. Urbina y Pedro Valdés (violinista y compositor) se alejaron de los conflictos producidos en nuestro país por la revolución y fueron recibidos por el pueblo cubano en marzo de 1915. Un comentario del Herald de Cuba del 19 de abril de 1915 dice: "A propósito de la Rapsodia Cubana, Ponce ha hecho con los aires nacionales que entran en ella lo mismo que con algunas cantatas mexicanas; las

ha regenerado, limpiándolas del canallismo popular y tal como han salido de la depresación forman partituras de melodía deliciosa y de armonización exquisita".Cuba llamó a éstos artistas:"Los Peregrinos del Arte".

En junio de 1917, de regreso de La Habana, se comprometió en matrimonio con la señorita Clementina Maurel y el tres de septiembre de 1917 tuvo lugar la ceremonia religiosa.El maestro contaba con 34 años de edad.También en ese año estableció la academia "Beethoven", en los altos del repertorio de música de los hermanos Peña Gil en la Avenida Juárez, frente al Hemiciclo del Benemérito de Las Américas.

A su regreso de Cuba, además de haber sido nombrado catedrático de piano del Conservatorio , fué nombrado por el entonces ministro de educación, Don Félix Palavicini, director de la Orquesta Nacional, dónde adquirió una gran experiencia.

De nuevo marchó a Europa el 25 de mayo de 1925 a perfeccionarse en la composición, fijando su residencia en París dónde vivió ocho años.Ya en Europa se inscribió en la Escuela Normal de París. Durante el tiempo que estuvo en la Ciudad Luz dió conciertos, y sus composiciones fueron escuchadas en muchos otros lugares, ejecutadas por artistas de reconocido prestigio.

Estando en París, La Secretaría de Educación Pública lo designó, en 1929, su representante en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, organizados por la Diputación Provincial de Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional de esa ciudad, por lo que se trasladó a España, teniendo así la oportunidad de conocer el rico folklore español, motivando que su inspiración fecunda produjera grandes obras para la guitarra.

Al maestro Ponce se debe el gran impulso que se ha dado a la guitarra en México.Así concibió la idea de componer un concierto para este instrumento,El Concierto Del Sur.En el año 1946, en el Carnegie Hall de Nueva York, Andrés Segovia estrenó los conciertos para guitarra de Castelnuovo Tedesco y Manuel M.Ponce.Los periódicos The

New York Times y el Herald Tribune declararon unánimemente que el concierto de Manuel M. Ponce estaba más actualizado y mejor realizado que el del otro compositor. Sus temas eran más atractivos, su instrumentación había sido habilmente manejada para dar mejores oportunidades al guitarrista, y por todos conceptos era un concierto fascinante que poseía un ambiente altamente sugestivo. Desgraciadamente los críticos confundieron la nacionalidad de Ponce, refiriéndose a él como compositor español. Estas críticas están en los álbumes de Manuel M. Ponce, en poder del profesor Carlos Vázquez.

El maestro Ponce cultivó gran amistad con Paul Dukas y fué con él, en 1928, uno de los iniciadores de la idea de erigir en París un monumento al músico francés Claudio Aquiles Debussy. Siempre que se tratara de hacer algo por la música, el maestro Ponce lo emprendía con cariño. Esto lo demostró en múltiples ocasiones, como en 1928, cuando fundó en París la "Gaceta Musical", revista en español en la que dió a conocer a grandes valores de Latinoamérica. La revista duró un año. El 11 de julio de 1932, La Escuela Normal de Música de París le expidió la Licenciatura en Composición.

En la Escuela de Música de la Universidad Nacional de México, fundó en 1934, la cátedra de Folklore Musical. En 1941 realizó una gira por América Del Sur, invitado originalmente por las agrupaciones musicales de las Repúblicas de Uruguay y Argentina. En esa gira logró un éxito indescriptible poniendo en alto el nombre de México en varios países. En 1945 fué nombrado director de la Escuela Nacional de Música, puesto que desempeñó durante más de un año.

El maestro Ponce orientó y encausó las facultades musicales de sus alumnos, entre los que cabe mencionar principalmente a Carlos Chávez y Miguel Bernal Jiménez. La producción musical de Ponce es muy extensa y no es el objetivo enumerarla aquí; tan sólo diremos que en ella se encuentra una gran cantidad de canciones, arreglos de canciones populares, piezas para piano, para piano e instrumentos, música para guitarra, música de cámara, música sinfónica, etcétera.

Como siempre estuvo trabajando intensamente, poco a poco se fué minando su salud, hasta que la nefritis que padeció desde 1938, lo puso realmente grave, llevándolo desafortunadamente a la muerte, el 24 de abril de 1948.

Poco antes de su muerte le fué otorgado el Premio Nacional de Artes y Ciencias, el que recibió el 26 de febrero de 1948, de manos del señor presidente de la República, el licenciado don Miguel Alemán Valdés, siendo el primer músico que tuvo ese privilegio.

Los restos del maestro Manuel M. Ponce descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores de la Capital de la República.

.....

CATALOGO DE LA MUSICA PARA PIANO DEL MAESTRO PONCE:

- 23 Mazurkas (12 de ellas publicadas).
- 5 Hojas de Album.
- Preludio y Fuga (sobre un tema de Bach).
- 11 Miniaturas.
- Bersagliera.
- Dos Rapsodias Mexicanas.
- Balada Mexicana.
- 10 Canciones Mexicanas.
- Arrulladora Mexicana.
- Serenata Mexicana.
- Barcarola Mexicana.
- 14 Trozos Románticos.
- Album de Amor.
- Serenata Frívola.
- Intermezzo.
- Vals Galante.
- Cuatro Estudios de Concierto.
- Evocaciones: Granada, Versailles, Venecia, Broadway, Viena.
- Gavota.
- Cuatro Preludios Encadenados.
- 4 Pieces.
- Rapsodia Cubana.
- Suite Cubana.
- Scherzino Mexicano.
- Preludio Mexicano.
- Dos Estudios.
- Dos Sonatas.
- 4 Danzas Mexicanas (1941).
- Idilio Mexicano. (Dos Pianos).

MAURICIO RAVEL

(1875 - 1937).

En cuanto a los antecedentes de la familia Ravel nada se sabe del bisabuelo. El abuelo que era panadero en Versoix, tuvo en 1832 un hijo , Joseph , a quien naturalizó suizo en 1834. Hacia 1808, Joseph Ravel vivía en Nevilly , cerca de París; era ingeniero civil y tenía facilidad para la invención. Se le conocía como "el hombre que había construido el primer carruaje de gasolina". Su hermano , Edouard Ravel, era un conocido decorador de interiores. Tras la guerra Franco - prusiana de 1870, Joseph se fué a España en viaje de negocios y ahí , en 1874 , se casó con Marie Delouart, quien radicaba en Nueva Castilla. El siete de marzo de 1875 nació el hijo de ambos, Mauricio Ravel, en el número doce del Malecón de la Nivelle en Geboure, puerto marítimo de la costa Vasca que separa Nivelle de la ciudad de Saint-Jean -de-Luz.

A la edad de siete años tomó lecciones de piano con Henry Ghys y a los doce , de armonía con Charles René. Este profesor hacía que cada uno de sus alumnos viese sus ejercicios a la luz de la composición, siendo sobresaliente para aquella época esta visión de la enseñanza y debiendo , por consiguiente , lograr resultados excelentes en sus pupilos. René fué discípulo de Leo Delibes, el famoso compositor de ballets. Ravel escribió unas variaciones sobre un coral de Schumann que mucho admiraron a su profesor por su originalidad, ya que 25 años después aún le sorprendían. En 1889 fué admitido en la clase preparatoria de piano del Conservatorio de París. En ese mismo año la Exposición Universal dejó una huella profunda en él, pues en ella se exhibían diversas facetas de la cultura oriental y Ravel cayó presa de escalas y ritmos exóticos, así como de ciertas figurillas ornamentales. Esto fundó su gusto por los objetos decorativos que duraría por el resto de sus días. En 1891 entró a la clase de piano de Charles Bériot, donde hizo una gran amistad con Ricardo Viñés, compañero de su edad de sangre Catalana que se avenía bastante al elemento

Vasco, propio de Ravel. El resultado fué que Viñes tocaba todo aquello que Ravel componía. Sin embargo su profesor no estaba satisfecho con su aprovechamiento. Ricardo Viñes cita las palabras de Bériot, por boca de Robert Bernard: "Un criminal; en lugar de estar a la cabeza de su grupo, ocupaba el último lugar. Como no le gustaba practicar el piano su madre ideó darle seis céntimos por cada hora de estudio - o sea el salario de un sirviente en aquellos días - . El plan hubiera resultado con cualquiera menos con Ravel, y si él no tuviera un balcón y tantas razones más - ¡La Plaza Pigalle! - para salirse cada cinco minutos de clase con el pretexto de un accidente, de un carro de bomberos pasando, de una riña callejera, de un pájaro atrapado en la jaula de un vecino y más salidas no imaginadas hasta ahora; las voluptuosas disonancias, los juegos polifónicos, las cosas que le producen más deleite que los ejercicios para los cinco dedos, y todos aquellos problemas, fascinantes y arriesgados, que ocupaban la imaginación de Ravel, mucho más que el interés presuntuoso de trabajar el cuarto dedo".

Ravel no fué en ningún modo un estudiante dócil. No era parte de su carácter el tomar las cosas como venían ni el inclinarse ante la autoridad simplemente por ser autoridad. Como el perfecto rebelde, se deleitaba mostrando su música a los profesores, pues bien sabía que no sería de su agrado, y sólo lo hacía para observar sus gestos y reacciones. Ningún tipo de cinismo es aconsejable en una institución a menos que se tenga la seguridad de que las víctimas lo tomarán por el lado amable, y éste no fué el caso con Ravel. Los maestros que tanto padecieron por su causa eran hombres eminentes en su época; entre ellos están : Napoleón Henri Reber - compositor dramático -, Teodoro Du Bois (organista y compositor en el género eclésiástico) y Emilio Pes-sard (ganador del premio de Roma en 1806).

La admiración que Ravel sintió por Erick Satie no tuvo límites y la conservó todos los días de su vida, manteniendo que siempre estaría en deuda con él. En cuanto a los compositores anteriores, el primero en el afecto de Ravel era Schumann, a quiénes seguían Weber, Cho-

pin y Litz. Es de notarse que tres de estos compositores lo fueron principalmente para el piano y que el último influyó a Ravel en grado excesivo.

El primer trabajo publicado por Ravel apareció en 1895 y fué el Minué Antiguo para piano; su uso de séptimas y novenas, haciendo caso omiso de sus resoluciones, nos da la cimentación de la elegancia y brillo que llegarán a ser las más grandes características en la escritura de Ravel. El mismo año compuso las primeras dos piezas para dos pianos conocidas como Les Sites auriculaires; una de ellas fué la Habanera, que usaría años más tarde en la Rapsodia Española.

A la edad de veinte años Ravel ya había establecido su propio estilo. Aventurándose en la música lo hacía asimismo en la literatura: Poe, Baudelaire, Mallarmé, no sólo en su obra poética sino también en sus tratados estéticos. Leyó también El Tratado de las Sensaciones de Condillac y La Paradoja del Comediante de Diderot.

Con el advenimiento del Preludio a la Siesta de un Fauno, de Debussy, Ravel se transportó a otros mundos y su sensual sonido y su soñadora pasión le abrieron nuevos horizontes, alejándolo más aún del academicismo de Pessard y Dubois. Ravel entabló lazos amistosos con Debussy y años más tarde, como homenaje, hizo un arreglo a dos pianos del Preludio. Los rusos empezaban a salir de su país y aunque la propaganda era lenta y el conocimiento confinado a Borodin y Rimsky-Korsakov; éstos dejaron huella, especialmente el último, cuya influencia en Ravel tocante a orquestación, fué inmensa. En 1897 entró a la clase de composición de Gabriel Fauré quien había sucedido a Jules Massenet en el puesto. Este perfecto maestro y exquisito compositor era la inspiración de todo joven músico. Con Fauré en la composición y André Gedalge en el contrapunto, Ravel se encontró con dos maestros de los que nunca habló sino en términos de la más alta reverencia.

En marzo de 1898 Marthe Dron y Ricardo Viñes dieron la primera audición de Les Sites Auriculaires y debido a que los pianistas no controlaron completamente ni las resonancias ni las sonoridades, la obra

fué mal acogida.No fué ésta la primera ni la única vez que la música de Ravel provocaba el enojo en los oyentes.Estaban éstos desgraciadamente acostumbrados a tonadas fácilmente reconocibles y no toleraban ningún tipo de experimentos ni con el timbre ni con las sonoridades.

En 1899 Ravel escribió la Pavana para una Infanta Difunta, el primero de sus trabajos que le hizo hacerse conocido.En ella se perciben rasgos de su origen vasco, pues la razón de ser del trabajo es ilustrar como la pavana se baila frente al féretro de una princesa española, siendo esta danza una característica de la antigua España.

En 1901 Ravel obtuvo el segundo premio de Roma con la cantata Myrrha, cuyo texto fué escrito por Fernand Boussier.Bien pudiera haber sacado el primer lugar pues ya para entonces había compuesto y publicado Juegos de Agua. El efecto de esta obra fué sorprendente y Ravel mismo parecía espantado de lo que había escrito.Tras la humilde acogida, a tono con sus trabajos anteriores, pareció increíble que al fin algo fué recibido con aprobación casi universal.Aún el resentido Pierre Laló, elogió la obra y en cuanto a Debussy, éste la estudió detenidamente y su subsiguiente tratamiento del piano prueba que aprendió bastante de ella, tanto musicalmente como desde el punto de vista técnico.Para entonces el único trabajo considerable de Debussy era la Suite "Pour le Piano", siendo la Sarabanda el trabajo más logrado.

Para entonces, Ravel se había establecido entre los jóvenes artistas de la época y sus buenos amigos incluían a muchos exponentes del pensamiento más avanzado.Los franceses siempre han tendido a asociarse en círculos artísticos no limitados a un arte en particular.Ravel se halló a sí mismo en términos amistosos con personajes como Tristán Klingsor, (poeta francés apasionado de Wagner) Charles Guérin, André Caplet (compositor y director), Manuel de Falla e Igor Stravinsky.Esta asociación discutía de música, pintura y literatura con toda la sinceridad del entusiasmo ; sus miembros se llamaron a sí mismos "los apaches" y tenían incluso una rúbrica musical.

En 1905 Ravel viajaba por Holanda, lugar del que quedó sumamente im

pressionado debido a sus molinos de viento; escribi6 una carta en Ams
terdam, uno de sus párrafos dice: " Hemos estado aquí por más de tres
días y aún no he visitado los museos. Hay tantas cosas que ver. Hoy he
tenido una vista espléndida: un lago bordeado por molinos de viento.
En los campos molinos de viento por doquier ; dondequiera que volteá
semos la mirada no encontrábamos sino ruedas girando. Uno acababa por
pensar que se había convertido en un robot; había llegado a ser tan
mecánico el viaje. Después de todo ésto debo decir que no he podido lo
grar algo, pero estoy en período de gestación y creo que una buena can
tidad de cosas resultarán de este viaje!"

En efecto varias obras nacieron a consecuencia de aquél viaje: la
Sonatina para piano y Espejos en 1905, La Introducción y Allegro e
Historias Naturales en 1906, La Rapsodia Española y La Hora Española
en 1907. La Sonatina fué compuesta para un concurso organizado por una
revista musical y fué editada inmediatamente haciéndose famosa sin di
ficultad; su tenue textura cautivó instantáneamente, haciendo que el
círculo de amistades de Ravel se ampliara considerablemente.

La primera audición de la Rapsodia Española fué dirigida por Ra
vel el 28 de marzo de 1908 en uno de los Conciertos Colonne. Este perso
naje sentía que era demasiado viejo para poder dirigir esta "intrincada
caja de trucos musicales". La audiencia se dividió. Los de arriba pedían
vociferadamente la repetición del segundo movimiento, la Malagueña; los
de abajo silbaban incesantemente. Sobre el tumulto se escuchó una voz en
la parte superior gritando que el movimiento debía ser tocado una vez
más para bien de aquellos en la parte inferior del teatro, quienes con
seguridad no lo habían entendido. Por fortuna las cosas seguían con vi
da en aquellos días.

En esta época Ravel se concedía el gusto por las chucherías y los
juguetes mecánicos. El diminuto mecanismo de estos juguetes le fascina
ba y constituía la contraparte a su pequeña estatura y a su apariencia
impecable. Una fotografía lo muestra con la barba recién acicalada, ca
misa floreada y traje sastre . Podría él mismo haber sido un juguete me
cánico.

Le atraían las ilustraciones de una edición de cuentos de hadas de Perrault , Mme d' Aulnoy y Mme Leprince de Beaumont .Ida y Cipa Godebsky , amigas de Ravel, en cuya casa los "Apaches" llevaban a cabo sus reuniones, tenían dos hijos, Mimi y Jean. Ravel se inspiró en estos pequeños y el resultado fué el dueto de la Suite para Piano "Mi Madre La Oca" ,cuya música estaba estrechamente apegada al espíritu de las ilustraciones.Era necesario simplificar el natural estilo de Ravel en estas piezas y sin embargo no se nota esfuerzo alguno hecho por él para descender al nivel requerido de la obra.Las piezas que la forman son únicas no sólo en la lista de obras del autor,sino en toda la música, dónde buscamos en vano otra obra tan completamente satisfactoria ; el balance entre la delicadeza de los cuentos y la levedad de la técnica musical es perfecto y la caracterización musical es infalible.Más tarde la Suite se uso como Ballet.De esta simplicidad si no inocencia,Ravel giró a algo muy diferente.Si Perrault sugirió una serie delicada de piezas para piano,Louis Bertrand lo hizo con un grupo de tres trozos musicales dónde Ravel pudiese extender la técnica pianística hasta sus límites"... "De la magia blanca a la negra" - palabras de R.Manuel en "A la Gloria de Ravel"- .De los reposados antecedentes de la infancia ,hasta el poderío ,la profundidad y la tragedia, Gaspar De La Noche tiene como requisitos una técnica segura y una amplia imaginación musical.En ella Ravel usó el piano orquestalmente.Sus tres movimientos están en el rango de competitividad con la mejor música jamás escrita: Ondina es tratada de un modo diferente al estilo de Debussy .El Patíbulo, con su meciente pedal sincopado describe la figura de un ladrón al que se ha encadenado y ahorcado.En Scarbó vemos la pequeña e irregular figura en toda su bufonería... Ravel había alcanzado el más alto pináculo de la música contemporánea.

En ese mismo año de 1908 su padre, José Ravel a quién tanto quería ,falleció.En 1909 Sergio Diaghilev y el Ballet Ruso de gira por toda Europa , deseaban que un músico francés pusiera en música la obra llamada Daphnis y Chloé, y fué precisamente Mauricio Ravel el encargado de dicha empresa.Tras algunos cambios que él sugirió, pues el tra -

bajo le pareció un poco inconsistente, Ravel se entregó en cuerpo y alma a la composición misma que terminó hacia 1912. Como a menudo ocurre cuando un compositor está dedicado a un trabajo de gran extensión, éste se vió interrumpido por otros pensamientos musicales. Así en 1910 el compositor escribió algunas canciones populares griegas y el 1911, Los Valses Nobles y Sentimentales. Ravel dijo: " Estos vales reflejan claramente mi intención de componer una serie de vales en el estilo de Schubert". Los vales tienen un estilo limpio y claro que enfatiza las armonías y las conduce hacia el reposo. Mientras tanto La Hora Española se había terminado y publicado en 1910. Pierre Laló, enemigo de la obra Raveliana escribió: " Todo es glacial, pequeño, cerrado y escaso: el tamaño, el movimiento, los gestos, aún el texto y su acento. Es una atmósfera artificial inanimada y mecánica". En cambio los críticos Vuillermoz y Gheón gozaban de la delectación que la obra les producía y estaban gozosos de ver una partitura que, definitivamente, rompía con el estilo de Wagner y predicaba un evangelio franca y verdaderamente francés.

El estreno de Daphnis y Chloé se efectuó el ocho de junio de 1912 aún sin estar la obra totalmente preparada. Fokin, el coreógrafo, precipitadamente decidió ciertos movimientos que parecían adecuados en aquél momento de premura. Estos no han sido alterados a la fecha. A pesar del esplendor musical del ballet, a pesar de las danzas extremadamente hermosas y ciertamente inspiradas por Fokin, la actuación no constituyó un evento. Tal vez este ballet fué eclipsado por la sensación de la temporada, La Siesta De un Fauno; tal vez fué la ausencia de armonía entre la música, el decorado y la coreografía, o tal vez fué que la interpretación estuvo demasiado literal... Estas palabras fueron escritas por Sergio Lifar en la Revista Musical en diciembre de 1938. De todos modos a partir de entonces se enfrió la relación entre Diaghilev y Ravel, y no fué sino hasta 1917 cuando nuevas tentativas se hicieron para una nueva colaboración.

En 1913 Ravel se estableció firmemente como el líder de la expresión musical francesa. Sus misioneros Jane Bathori (cantante y empresaria francesa) y Ricardo Viñes, predicaron su evangelio dondequiera que iban. Es siempre interesante observar como reaccionan algunos ejecutantes ante compositores que están en su momento cumbre, pero que no son del todo conocidos o son aún desconocidos en algunos sectores. Uno podría suponer que el nombre y la figura de Ravel eran familiares en todos los círculos musicales. Magdalena Grey, afamada cantante francesa, alumna de piano de Cortot, nos dice al respecto: "Durante mi primer concierto con orquesta, habiendo cantado bajo la batuta de Rene Batón, ví en el vestíbulo a un hombre elegante de estatura baja, que se aproximaba hacia mí. Estaba vestido con traje a cuadros negros y blancos y llevaba sombrero de paja y bastón. Me felicitó en la forma usual, discreta y calurosamente, y me preguntó si me gustaría estudiar ciertas canciones que me iban particularmente bien. Al preguntar el nombre de este "petit monsieur", no me di cuenta del honor tan grande que se me había hecho, ya que, apenas vagamente, conocía su música." Parece anormal que un cantante famoso de aquella época no conociera las canciones de Ravel. ¿Es que los cantantes viven en torres de marfil? Fueron Las Canciones Hebreas dadas a Mme. Grey, las que dieron la oportunidad a los detractores de Ravel para acusarlo de tener ascendencia semítica.

Ravel esbozó un concierto para piano con temas vascos - Zispiak Bat - pero a pesar de la inclusión de verdaderos aires nacionales, no pudo lograr el espíritu definitivo de la obra. Desistió de la idea del concierto, pero usó el tema en su trío para violín chelo y piano, un trabajo monumental en su género.

En 1914 estalló la Primera Guerra Mundial. Ravel estaba apto para el servicio militar, como cualquier otro ciudadano, pero su documentación no llegaba y eso lo tenía impaciente. Aún cuando el sabía que servía a Francia mediante la música que componía, no estaba preparado para ocultarse tras ese refugio por más tiempo. Su amigo Tristán Klingsor, hermano "apache" y poeta de Scerezada, había sido movilizado desde el principio

y Ravel lo buscó para que le ayudase en este intento a través del Departamento del Sena. Este amigo le consiguió una cita para ser examinado medicamente pero Ravel fué rechazado. Esto sin embargo no lo amedrentó puesto que él quería pertenecer al ejército y nada alteraría su decisión. Siguió persistiendo y finalmente, puesto que por su poco peso no era apto para la infantería, fué aceptado en la fuerza aérea en 1915. Anteriormente había sido comisionado para servir a su país pero solo como compositor habiendo empezado a componer en Wien y estaba lleno de ideas - una suite francesa a la que luego se le conoció como La Tumba de Couperin y una Noche Romántica llena de tristeza, brujas malicidas y caza - demonios, que no llegó a nada. Cuando partió al frente no hubo nada sobresaliente excepto los bocetos para Wien. De aquí hasta que causó baja en 1917, cesó de tener actividad musical.

Ravel no tenía ambiciones militares. En una carta que escribió a Manuel Roland, quién estaba en Los Dardanelos, dijo que no había corrido ni correría el riesgo de obtener La Cruz de Guerra. Su corazón y pulmones estaban en buenas condiciones y tras un año de entrenamiento militar se le trasladó a la fuerza aérea, habiendo salido para el frente de Verdún el 14 de marzo de 1916 a cargo de un convoy. Así fué como el compositor de la exquisita Mi Madre La Oca se halló a sí mismo confrontando la dura realidad del campo de batalla. Por fortuna poseía un sentido del humor que paralizaba su excesiva sensibilidad.

Al parecer Ravel tuvo problemas con un miembro de la policía y fué arrestado por un tiempo fuera de la línea de combate. En mayo de 1916 se le practicó otro examen médico encontrándose su salud en mal estado. Estaba deprimido por las noticias acerca de su madre a la que tenía gran afecto. El apartarse de la música labró también su infelicidad: "Pensé - dijo - que la había olvidado"; después escribió: "Nunca había tenido tanta musicalidad; mi inspiración se desbordaba y albergaba planes para toda clase de música". El sólo pensaba en una solución, "el fin de la guerra" pero en ningún momento faltó a sus deberes. Decía: "Decididamente a un artista le corresponde luchar pero en ningún modo llevar una vida de barraca". En Chalons-Sur-Marne cayó gravemente enfer

mo y fué conducido al hospital. Estuvo convalesciente en París mientras su madre fallecía el 5 de enero de 1917. A Ravel se le destrozó el corazón y por un tiempo vivió en un estado de estupor. Un mes más tarde regresaba a la unidad militar en Chalons, donde el tedio lo atorsigaba. Necesitaba acción y movimiento. El entrenamiento y la vida rutinaria lo deprimían pero hacia junio sus instintos musicales volvieron a la vida y pidió a su amiga Lucien Garban que le mandase los Estudios de Ejecución Trascendental de Franz Litz.

En 1916 Mme Colette escribió un libreto para un divertimiento llamado "Ballet para mi hija" que ella mostró a Monsieur Rouché de la Opera. Este a su vez pensó en Ravel teniendo que escribir una carta al frente que nunca se recibió.

En cuánto Ravel obtuvo su descargo de la Fuerza Aérea, regresó a París dónde se le entregó el libreto, pero el autor declinó la invitación porque no habiendo tenido una hija el título le pareció inapropiado. Sin embargo se le presionó a aceptar este compromiso y finalmente consintió aunque el trabajo quedó bajo el nombre de "El Niño y Los Sortilegios".

En esta época de su vida el compositor padecía bastante de insomnio lo que devastó su salud considerablemente. Regresó a sus bocetos del poema sinfónico Wien al que cambio el nombre por el de La Valse: Un Poema Coreográfico. Sobre la partitura aparecen las siguientes palabras: "A través de nubes formando remolinos distingüense languidamente las parejas de bailarines. Las nubes desaparecen gradualmente; el enorme corredor encuéntrase abarrotado de una muchedumbre entusiasmada". El estreno tuvo lugar el ocho de enero de 1920 y la obra tuvo una gran acogida. Un crítico vió en ella a la Viena de la Post - Guerra. Este trabajo causó la ruptura entre Ravel y Diaghilev. Este último rechazó producir la obra y Ravel nunca se lo perdonaría. Aún cuando la Compañía de Diaghilev presentó El Niño y Los Sortilegios, en Montecarlo hacia 1925 Ravel se negó a estrechar la mano del ruso tras la función. Este comportamiento provocó que el empresario, no acostumbrado a estas actitudes,

se viera tentado a retar a Ravel a un duelo, mismo que finalmente no se llevó a cabo.

Ravel se estableció en Montfort l'Amaury, en las afueras de París, en un hotel llamado "Le Belvédère", rodeado de sus juguetes mecánicos y sus chucherías. Su comportamiento para con sus amistades era entonces extraño: les mostraba algún ornamento japonés y cuando ellos daban muestras de entusiasmo, les comunicaba que el adorno era una falsificación. En otra ocasión señalaba con cariño una esfera de cristal, para después de la consabida reacción, señalar que sólo se trataba de una bombilla eléctrica. Es probable que estas bromas se consideren de mal gusto pero, por otra parte, su odio al esnobismo desenfrenado en el mundo musical de aquella época, bien lo pudo haber guiado hacia la malicia impía que practicó en sus mejores amigos.

Su cuarto de hotel, con una espléndida vista, era ideal para fiestas y reuniones. Ravel era un tipo sociable en muchos aspectos aunque extrañamente retraído en otros. Sus incursiones nocturnas acentuadas por su insomnio parecían indicar una soledad innata, y es bien sabido que la persona que se rodea de sus amigos por mucho tiempo, puede a veces ser el ser más solitario de la tierra.

Durante todo el año de 1920, trabajó en El Niño y Los Sortilegios y en Octubre visitó Viena. Paul Stefan relata la siguiente anécdota: En una elegante tienda de artículos de piel de aquella ciudad, Ravel escogió un portafolios. "Mon Dieux -dijo- que buena oferta; con poco dinero en el bolsillo es posible comprar la mitad de la tienda, a pesar de la inflación existente". Después, cuando pidió que el portafolios le fuese entregado a su hotel, la dependienta le preguntó si él era Ravel, el compositor que había escrito Juegos de Agua, ya que ella tocaba esta obra, cuando Ravel asintió, ella le dijo: "entonces, maestro acéptelo como una muestra de mi agradecimiento por ese encantador trabajo". Ravel siempre contaba esta anécdota con deleite, no porque lo halagara - que sí lo hacía - sino por el hecho de que una simple empleada que tocaba Juegos de Agua, hubiese mostrado al compositor algunas de sus mercancías.

"Dónde más puede uno encontrar tal cosa en estos días" -decía Ravel.

El ocho de noviembre de ese año el Ballet Suizo produjo una versión para el escenario de La Tumba de Couperin. Esta obra fué tan exitosa que Ravel mismo condujo la centésima presentación, el 15 de enero de 1921. En el verano de 1922 orquestó Los Cuadros de Una Exposición de Mussorgsky, trabajo para el que se comprometió con gran alegría pues le mantuvo ocupado sin imponerse demasiada fatiga mental. Mientras tanto para mantener su chispa creativa escribió una pequeña Berceuse sobre el nombre de Fauré para violín y piano. Una gira de conciertos por Venecia y Amsterdam lo mantuvo ocupado en la última parte del año así como una corta estancia en Saint-Jean-de-Luz, tras lo cual se dirigió a Londres para dirigir Mi Madre La Oca y El Vals.

Decidió escribir una sonata para violín y piano, trabajo que le absorbió completamente durante un tiempo pero que progresaba lentamente acabándole de componer en 1927. A principios de 1928, realizó una extensa gira por los Estados Unidos y el Canadá que agravó el estado de debilitamiento mental en el que rápidamente iba cayendo. El viaje fué un verdadero triunfo y encontramos al compositor en su aspecto mundano, tan satisfecho, por la compra "de unas éspléndidas corbatas". Se impresionó asimismo por todo lo que vió, aunque admitió que se había extenuado en gran medida.

A su regreso se puso a orquestar y el resultado fué El Bolero. Ravel lo llamó " un trabajo para orquesta, sin música". Ciertamente su originalidad lo mantiene aparte y nunca será repetido o copiado.

Aunque Ravel rechazó los honores que se le hicieron en su propio país, aceptó que se le honrase en Inglaterra, a dónde se dirigió para recibir el grado de Doctor en Música de la Universidad de Oxford el 23 de octubre de 1928. Ravel se interesó en grado sumo por los detalles de la ceremonia demandando ansiosamente le fuese traducida la larga oración en latín que se leyó para tal ocasión; asimismo, sus amigos tuvieron bastantes problemas para conseguir que la larga toga de seda rosada, que Ravel debía usar, se pudiera adaptar a su diminuta figura. Uno de los placeres que tuvo en esta visita fué cuando después de comer, en

El Colegio Real De Música, el director y algunas notabilidades le acompañaron a la audición en su honor, de la segunda serie de fragmentos de Dafnis y Cloé, ejecutada por la orquesta de estudiantes bajo la batuta de Sir Adrián Boult. Cuando Ravel se levantó y caminó por el corredor repleto de oyentes, recibió una estruendosa ovación por parte de los estudiantes. Aparentemente Ravel no lo notó, pues sin inclinarse, subió al estrado, observó la partitura y discutió algo acerca de ella con el director de la orquesta; luego retrocedió involucrado animadamente en una conversación con éste. Muy desilusionados quedaron los estudiantes de que Ravel no se dirigiera a ellos, pero las únicas palabras que éste hablaba en Inglés eran " one, two, pencil", expresadas con un fuerte acento norteamericano y aprendidas durante su gira anterior a los Estados Unidos.

De regreso en Francia su salud era delicada. Buscó la compañía de sus amigos cada vez más. En lugar de su aquietada vida del hotel "Le Belvedere", sus incursiones nocturnas por los alrededores de París se convirtieron en rutina. Su amigo León Leyritz, autor de la fina cabeza de la alcoba dedicada a Ravel en La Opera de París, rentó para él un confortable apartamento en el centro de esta ciudad. Sus amigos se mantenían muy cerca de él pero no pudieron quitarle de encima la obsesión que sentía por Chabrier, músico de su época que en sus últimos años no podía reconocer su propia música.

Ravel meditó seriamente en la composición de un concierto para piano que pudiese interpretar la pianista Marguerite Long. Por otra parte, repentinamente, se comisionó a los compositores más destacados a escribir un repertorio musical para el pianista austriaco Paul Wittgenstein, quién había perdido su brazo derecho en la guerra y Ravel se entusiasmó ante la idea de un concierto para piano que pudiese ser ejecutado con sólo la mano izquierda. Pensando en los conciertos para Mme. Long y P. Wittgenstein, Ravel empezó a trabajar ambos al mismo tiempo. Concibió el concierto para dos manos más a la luz de un divertimento que como un concierto escrito con todos los cánones compositivos. Su admiración por la claridad de los conciertos para piano de Saint Saëns se mantenía intacta, considerándolos especímenes perfectos de música ligera combinando la destreza de su

toque con el espíritu de Mozart. ¿Por qué no entonces --se preguntaba-- un concierto vivaz y brillante y no reflexivo y pomposo? y con ésta determinación se puso a trabajar.

El concierto para una sola mano contrariamente, debía ser distinto, aunque al mismo tiempo, no tan terriblemente serio. Este último tuvo un destino contrastante. A Wittgenstein no le gustó e insistió en ciertas alteraciones. En 1939, Alfredo Cortot sintió que las limitaciones para una sola mano conspiraban contra su ejecución, y produjo una edición que dejaba a ambas manos la escritura pianística. Esta edición no les pareció a los herederos de la música de Ravel, quienes mantenían que puesto que el compositor la había escrito para una sola mano, por una sola mano debía ser tocada. Cortot aclaró en una entrevista por la radio, que en una ejecución a través de este medio, sólo las personas que estuvieran en el estudio podrían saber cuántas manos se habían usado y que la objeción, por consiguiente, carecía de fundamento. De todos modos, el trabajo se encuentra actualmente escrito en las dos versiones.

Ambos conciertos se terminaron en el otoño de 1930, cuando Ravel tenía 56 años de edad. Mme. Long recibió la partitura el 11 de noviembre de 1931 y la ejecutó el 14 de enero de 1932. La otra partitura recibió su primera audición en Viena, el 27 de noviembre de 1931. En 1932 Ravel llevó a cabo una extensa gira por Europa con su concierto para dos manos en compañía de Mme. Long como intérprete. Esta resultó una experiencia sumamente fatigosa, y cuando Ravel se vió involucrado en un accidente automovilístico a su regreso, su estado nervioso fué incapaz de resistir el impacto, aunque aparentemente no resultó lesionado.

A mediados de 1933 la tragedia se cernió sobre él. Quedó incapacitado para escribir. Más tarde perdió la habilidad para desempeñar ciertos movimientos y gestos faciales y parecía que estuviese inmerso en una especie de estupor mental. Su cerebro se negaba a funcionar y se le diagnosticó un tumor cerebral. A pesar de varios tratamientos su estado permaneció sin alterarse.

Ravel expresó el deseo de visitar su amada España y su amigo León Leyritz le acompañó en este viaje que iniciaron juntos el 15 de febrero

de 1935. Su sentido de orientación era aún bastante bueno y se sintió capaz de pilotear en compañía de su camarada, a una serie de lugares no visitados por los turistas. De ahí fueron a Marruecos y al regreso visitaron otras ciudades españolas. En agosto de 1935 Leyritz le alcanzó en Saint -Jean-de-Luz y ambos partieron nuevamente para Bilbao, Burgos y Pamplona.

A su regreso se le veía a menudo en conciertos y en el teatro, pero parecía absorto en otro mundo. En 1937 en el Festival Parisino de la Sociedad Contemporánea de Música, Ravel se vio asimismo en un concierto de su propia música para piano. Parecía completamente solo e ignorante de que fuese su propia música la que estaba causando tal furor y entusiasmo. Más tarde recibió una estruendosa ovación en otro concierto que era en mayor grado una explosión de afecto que un tributo musical.

Finalmente se decidió operarlo el 19 de diciembre de 1937. Tras la operación quedó en estado de coma y el 28 de diciembre de 1937 sobrevino su muerte. Sus restos fueron enterrados en el cementerio de Lavallois, ciudad en que tan a menudo buscó refugio en la casa de su hermano.

.....

El conjunto de cinco piezas titulado Miroirs (Espejos), marca el establecimiento de la firmeza de estilo y el pianismo de Ravel. En este trabajo, el compositor coloca al piano en el plano orquestal para ilustrar música descriptiva o de programa. En este logro él muestra su consumada maestría de la técnica y su natural inclinación como compositor de música para el piano. Sus pensamientos corren naturalmente y sentimos que a través de ningún otro instrumento lo podrían hacer tan bien, aun - que él mismo orquestó algunas de estas piezas más tarde. Inversamente, sus trabajos orquestales se trasladan bastante bien al piano.

En Espejos encontramos las características de Ravel al máximo. Su pianismo, en su esfera de acción, es más amplio y más variado que en Juegos de Agua o La Sonatina y se incrementa equitativamente mediante su ámbito armónico. No todos los Espejos son de igual interés, pero todos despliegan la misma perspectiva amplia y son contrastantes entre sí. De

las armonías antagónicas y el pedal sincopado, en Noctuelles (luciérnagas) y Oiseaux Tristes (Pájaros Tristes), de los amplísimos arpeggios en Une Barque Sur L'Océan (Una Barca en el Océano), de los efectos quebradizos y percusivos en la Alborada del Gracioso, a la explotación de sonoridades en La Vallée des Cloches (El Valle de las Campanas), encontramos el cánon de Ravel en su totalidad, un cánon que hallaría su más amplio campo de acción en Gaspard de La Nuit (1908) sin el cuál no hubieran existido Los Preludios de C.A. Debussy. Este compositor nunca corrió riesgos innecesarios como lo hizo Ravel.

Cada Espejo está dedicado a un hermano "Apache". El primero, Noctuelles (a León Paul Fargue), no es muy atractivo musicalmente, aunque es interesante; desde el punto de vista del oyente no hay novedad, pero el ejecutante encuentra una dicha en cada compás. Pájaros Tristes (dedicado a Ricardo Viñes) es otra cosa. Aquí Ravel está involucrado en la expresión del sentimiento. Las aves en su prisión están tristes y limitadas. Una melodía lastimosa y después, el frenético aleteo contra los barrotes de la jaula. La contradicción de la agudeza y lo natural, el efecto de apoyaturas y el empleo de acordes como cimiento del todo.

Una Barca en el Océano (dedicada a Paul Sordès) nos da la imagen del Mediterráneo, inundado por el sol al atardecer; una brisa hace ondular las azules aguas. Esta es música "líquida" de un orden diferente al de Juegos de Agua y de considerable menor invención. Una cierta fuerza sobreviene cuando el mar muestra signos de embravecerse y la embarcación navega ante el viento. Es larga en duración. De todas las piezas de Ravel es probable que la escritura de esta parte descansa en la tradición liztiana. Hay alguna distancia, en cambio, en el pensamiento armónico con respecto a ese compositor.

La Alborada del Gracioso (dedicada a M.D. Calvocoressi, crítico inglés de ascendencia griega, educado en Francia) es sobresaliente, pues Ravel se encuentra en los lindes de España. Se trata de una composición poético - musical ejecutada al alba y dedicada a un bufón. Ravel arranca con punteo de guitarras y chasquidos de castañuelas; todas ellas conspi

rando en inusitados ritmos; hacia la mitad de la pieza llegamos al momento en que el bufón lamenta "haber hecho una de sus gracias" y la música se tranquiliza agradecidamente...pero de nuevo los tañidos y castañeteos recomienzan y los sonidos se amotinan hacia el glorioso final. La escritura pianística tiene algo de espantoso, asimismo es su versión orquestal. El instrumento es usado percusivamente; de material temático hay poco y es imposible tratar de evocar más que un mero fragmento. La técnica se amplía por el uso de glissandos en terceras y cuartas. Esta música cae peligrosamente en el terreno de lo sensacionalista, pero es redimida por lo genuino de sus ritmos y melodías.

El Valle de las Campanas, dedicado a Maurice Delage, alumno de Ravel nacido en 1879, es junto con Pájaros Tristes, la pieza más exitosa del conjunto. La Alborada, en cambio, parece fuera de lugar. En el último Espejo, Ravel experimenta con las sonoridades mediante tonos aislados que se destacan sobre el claro-oscuro. Las campanas se ilustran mediante cuartas justas que más tarde retintinean suavemente bajo la melodía superior en octavas. Miroirs es una contribución notable a la literatura pianística. Libera al piano de sus esposas y cadenas tradicionales y lo convierte en un instrumento para la poesía. La obra es contemporánea de la primera serie de Imágenes de C.A. Debussy y precede en cinco años al primer libro de Preludios. Juegos de Agua precede por cuatro años a Reflejos en el Agua de la serie de Imágenes de 1905.

.....
F I N .

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

- La Música en la Civilización Occidental.

Autor: Paul Henry Lang.

- A Companion To Beethoven Pianoforte Sonatas.

Autor: Donald Francis Tovey.

- Apuntes Diversos Obtenidos de Material Hemerográfico.

- La Música Mexicana.

Autor: Otto Mayer Serna.

- J.S. Bach.

Autor: Phillip Spitta.

- Ravel .

Autor: Norman Demouth .