

TRES PIEZAS PARA PIANO DE JOSÉ PABLO MONCAYO (MÉXICO, 1948). ANÁLISIS MUSICAL – ESTILÍSTICO Y DETERMINACIÓN DE SU ESTÉTICA NACIONALISTA

De León Ortiz, Roberto Enrique (1), Barreiro Lastra, Juan Hugo (2)

1 [Licenciatura en Música (Composición), Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato] | [re.de.leon.94@gmail.com]

2 [Profesor-investigador, Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato] | [hugo130844@yahoo.es]

Resumen

José Pablo Moncayo (1912-1958) fue un compositor y pianista mexicano, generalmente identificado por su *Huapango*, y reconocido como uno de los más importantes compositores nacionalistas del país. En 1948, escribió la obra *Tres piezas para piano*, y en este trabajo, se analizan sus elementos musicales como forma, armonía, melodía y ritmo, con énfasis en la Pieza III. Así mismo, se determina la relación estética que dicha obra tiene con el nacionalismo musical mexicano.

Abstract

José Pablo Moncayo (1912-1958) was a Mexican composer and pianist, generally identified by his *Huapango*, and acknowledged as one of the most important nationalist composers of the country. In 1948, Moncayo composed *Tres piezas para piano* (Three pieces for piano), and in the present work, musical elements of these pieces are analysed, such as form, harmony, melody and rhythm, with emphasis on Piece No. 3. Likewise, the aesthetical relationship between the pieces and Mexican musical nationalism is determined.

Palabras Clave

Análisis musical; Nacionalismo mexicano; Moncayo; Piano

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo conocer el sistema compositivo empleado por Moncayo en “*Tres piezas para piano*”, así como probar la hipótesis de que la obra es parte del nacionalismo musical mexicano, y que la realidad expresiva y compositiva de Moncayo es resultado de su propia asimilación de la música indígena de México y de un tratamiento técnico y estilístico derivado de sus influencias formativas.

No ha sido encontrado ningún trabajo que aborde la obra “*Tres piezas para piano*”, ni que plantee algún análisis de la misma. Al existir acceso a la partitura y a la información suficiente sobre el tema, es viable una investigación que resultará de destacable importancia para las generaciones posteriores de compositores y pianistas, quienes podrán tener una referencia de estudio analítico especializado en esta obra, significativa para el rescate de la música nacional mexicana.

Son varios los autores que han escrito sobre Moncayo y sus obras. Aurelio Tello hace abundante referencia al compositor y a varias de sus composiciones [1] [2], mientras Gabriel Pareyón [3], Emilio Casares [4] y Eduardo Soto [5] presentan biografías del compositor, así como síntesis de su estilo musical y su catálogo de obras. La revista musical Heterofonía alberga artículos donde se reconoce a Moncayo como discípulo de Carlos Chávez y componente del nacionalismo musical mexicano [6] [7]. Sin embargo, sobre la obra específica “*Tres piezas para piano*” se ha escrito muy poco. Aparece en todos los catálogos de obras antes mencionados, la partitura está publicada [8], y ha sido grabada. El crítico musical José Antonio Alcaraz ha abordado someramente el 2do movimiento de la obra [9].

El nacionalismo

Un *arte nacional* se define como un arte propio de un país, que responde a sus tendencias, y que está ligado a él con una fuerte consciencia de sí mismo. Se basa en tradiciones precedentes, si existen, y se inspira particularmente en el folklore [10]. El nacionalismo, como corriente musical, no aportó estructuras ni sistemas tonales nuevos,

sino que creó un medio para que las raíces de “lo nacional” (que se suelen hallar en la música prehispánica, la canción popular, y/o en reinterpretaciones de lo anterior) se hicieran oír y se dotaran de una nueva vida [11] [12] [13].

Luego del siglo XIX, que poco aportó a la construcción de un lenguaje propio mexicano [14], fue Manuel M. Ponce quien contribuyó a la música mexicana, usando un lenguaje cada vez más maduro y refinado en creaciones que se inspiraban en la esencia de la música popular, el folklore y las canciones tradicionales. Él y Carlos Chávez serían los primeros en fundar el estilo posteriormente llamado *nacionalismo mexicano*, que también contó con el apoyo político de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), quien promovió a Chávez [15].

La música indígena de México

La mayor parte de la tradición musical de un país está en sus canciones y danzas populares, sean o no de origen indígena. Las melodías de éstas se moldean según los sistemas preponderantes de cada época y lugar, y sobreviven principalmente en civilizaciones rurales, transmitidas por vía oral. Muchas de estas melodías conservan características previas a la instauración del sistema occidental tonal.

Existen más de 60 pueblos indígenas en el territorio nacional, y prácticamente cada uno tiene su propio concepto de música y de sus elementos compositivos.

Generalmente, las melodías se acompañan de un ritmo que puede ser binario, ternario, o con permutaciones (generalmente 6/8–3/4). Entre los otomíes, se acostumbra presentar dos versos con el mismo ritmo, seguidos de otros con ritmo contrastante.

En cuanto a estructura, en la música de las danzas es común encontrar piezas flanqueadas por motivos breves de ritmo flexible. Muchas veces, la danza requiere que las piezas sean tocadas sin interrupciones, uniéndose a manera de puente por estos motivos (los cuales llegan a ser de carácter opuesto).

Por otra parte, en lo que respecta a la textura, son frecuentes las piezas a dos voces paralelas (a *capella* o acompañadas). Los tzotziles poseen un tipo de polifonía en que voz y arpa producen melodías diferentes, y otros instrumentos las acompañan [16].

Armonía modal, escalas pentatónicas y hexatónicas

Moncayo utiliza estos tres elementos en la obra estudiada, y se explican a continuación.

Una escala permite ordenar una serie de notas, estableciendo una tónica y relaciones jerárquicas entre ellas, con base en las cuales se generan armonía y melodía. Los antiguos *modos griegos* son básicamente escalas diatónicas de 7 notas. Hubo varios modos diferentes, que luego de varios procesos en que se transformaron, renombraron, y reordenaron, unos cobraron más importancia y otros cayeron en desuso. En la actualidad, se reconocen siete modos griegos: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio [17].

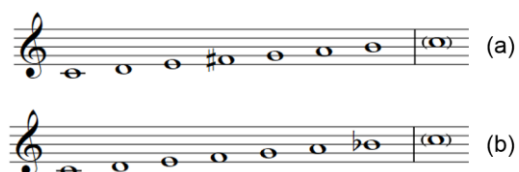


FIGURA 1: Modo lidio (a) y modo mixolidio (b) a partir de *do*.

Por otra parte, la *escala pentatónica* quizá se haya utilizado en la música de culturas orientales durante mucho más tiempo que la escala diatónica en Occidente. Con dicha escala sólo pueden formarse una triada mayor y otra menor. No obstante, es posible construir acordes cuartales muy efectivos, como puede apreciarse en la Fig. 2. Debido a la ausencia de semitonos y de una sensible, no se perciben funciones tonales claras.

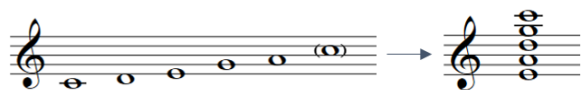


FIGURA 2: Escala pentatónica y el acorde cuartal que genera.

Puede obtenerse una *escala hexatónica* si se añade a este acorde una cuarta inferior adicional:



FIGURA 3: Escala hexatónica a partir de un acorde cuartal.

MATERIALES Y MÉTODOS

En primer lugar, se realizó una digitalización de la partitura original, para lo cual se utilizó un software especializado. Luego, se llevaron a cabo diferentes análisis musicales enfocados a los aspectos temáticos, motivicos, rítmicos, armónicos y contrapuntísticos de la obra.

Lo anterior se complementó con una investigación documental bibliográfica que permite conocer el contexto histórico y artístico – cultural en que fue escrita la composición.

Por otra parte, se estudiaron datos sobre la vida y obra del compositor, y se investigaron los recursos técnicos y expresivos empleados por Moncayo en *Tres piezas para piano*.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Pieza I: Allegro

Esta primera pieza, breve y de gran vivacidad, tiene 69 compases. Se estructura en una sola parte, más una coda. Una de sus principales características es el juego rítmico que se mantiene durante toda la pieza, alternando bastante entre compases de 2/4, 3/4, 5/8, 6/8, 7/8 y 8/8. En la parte armónica, la pieza se percibe en general como bitonal, pues se emplea el modo antiguo dórico intercalado con el modo menor. Es importante señalar que, a lo largo de la pieza, no se llega a concretar ninguna función tonal evidente. Consta de cuatro motivos, **a**, **b**, **c** y **d**, los cuales se entretajan y se van modificando en cuanto a ritmo y alturas a lo largo de la pieza, la cual está escrita polifónicamente a dos voces.

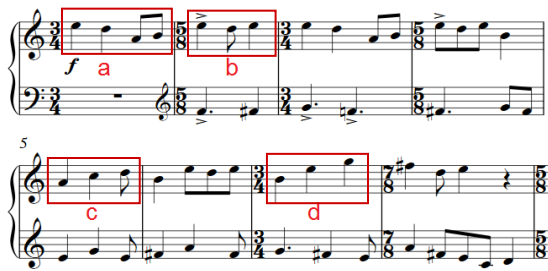


FIGURA 4: Primera frase de la Pieza I y sus motivos.

Pieza II: Lento

En esta pieza, se aprecia cierta influencia de corrientes europeas en la sonoridad, pues alude al estilo impresionista francés de Debussy y Ravel, e incluye el uso prominente de armonía quintal y de una atmósfera sonora cristalina y etérea. Su estructura es tripartita con secciones ABA', y posee dos temas principales.



FIGURA 5: Temas A y B de la Pieza II.

Pieza III: Allegro molto

En sus 152 compases, de 2/4, esta pieza presenta también forma tripartita ABA'.

Sección A (compases 1 – 59)

Se basa únicamente en un tema, el **Tema A**, que consta de dos motivos: **a** y **b**. Al comienzo se presenta el tema (de 9 compases), seguido de un desarrollo del mismo en el que sus motivos se van entremezclando, expandiendo, e incluso fragmentando, sobre un bajo de Alberti ostinato. Este proceso culmina cuando suena de nuevo el

Tema A, pero sólo su motivo **b**, que antecede a una breve transición que dará paso a la sección posterior. Así, el desarrollo de la **Sección A** queda flanqueado por la presentación completa del tema, al inicio y al término. En el ejemplo siguiente se muestra el tema A.



FIGURA 6: Tema A y sus motivos generadores.

El **Tema A** está construido en la escala pentatónica basada en “mi”. Con la adición de un “re#”, casi al final del tema, la misma se vuelve hexatónica.

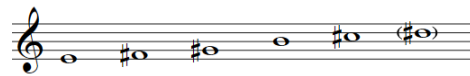


FIGURA 7: Escala pentatónica – hexatónica del Tema A.

Lo anterior fundamenta el recurrente empleo de armonía por cuartas, acordes de séptima mayor, y sextas añadidas, durante el desarrollo temático de **A**. A partir del compás 34, Moncayo incorpora los modos antiguos griegos y sus armonías características, valiéndose del modo “mi” lidio.

Sección B (compases 60 – 114)

La sección B, de naturaleza más contrapuntística, es enteramente modal. Consta de tres temas: **B**, **C** y **D**, cada uno en un modo distinto. El **Tema B**, más cantabile y delicado, está estructurado a 3 voces, y construido sobre el modo de “si” mixolidio. Presenta 2 melodías independientes en las voces exteriores, que contornean un ostinato sobre la nota “si” en la voz intermedia. En la Fig. 8 se muestra la primera frase del **Tema B**.



FIGURA 8: Primera frase del Tema B.

En seguida, aparece el **Tema C**, con un ritmo muy característico, acompañado por la mano derecha con figuraciones en corcheas y escalas descendientes. En esta parte existe un proceso de crecimiento logrado por varios elementos, que se muestran en la Fig. 9: un crecimiento interválico en el acompañamiento (a.), la incorporación gradual de octavas graves en el tema (b.), y un crescendo desde *piano* hasta *fortissimo* (ver dinámicas).



FIGURA 9: Tema C, frase principal, y proceso de crecimiento.

Después aparece el **Tema D**, muy breve. Interrumpe el proceso de crecimiento de los compases anteriores al presentar una dinámica de *piano* súbito, y también sirve a manera de conclusión de la sección B. En este tema, vuelve a aparecer el ostinato, propio del **Tema A**, en una especie de “anunciamento” que permite otra vez la presentación de dicho tema.



FIGURA 10: Tema D.

Sección A' (compases 115 – 152)

De manera abrupta, comienza una reexposición del **Tema A** y de su desarrollo temático, con algunas diferencias con respecto a la Sección A inicial que no tienen gran relevancia en el objetivo de este trabajo.

CONCLUSIONES

Una vez llevada a cabo la metodología propuesta, se logró comprobar que la obra “*Tres piezas para piano*” de José Pablo Moncayo puede ser, en efecto, considerada una obra nacionalista mexicana. Sus elementos formales, melódicos, armónicos y rítmicos, sobre todo en las Piezas I y III, se pueden acreditar *a posteriori* como resultado de una valorización y asimilación, por parte del compositor, de los elementos musicales indígenas mexicanos. Sin embargo, no se puede hablar de indigenismo pues la composición también presenta influencias de la música “occidental”, particularmente del llamado impresionismo francés.

Este trabajo confirma lo mucho que aún falta por realizar con el patrimonio musical de México, pues son pocas las obras de compositores mexicanos que se analizan a profundidad con el fin, primero, de contextualizarlas, y segundo, de comprenderlas cabalmente para una interpretación musical más íntegra e informada.

REFERENCIAS

[1] Tello, A. (2010). La creación musical en México durante el siglo XX. En A. Tello (Ed.), *La Música en México, panorama del siglo XX* (pp. 486-508). México: FCE, Conaculta.

- [2] Miranda, R. & Tello, A. (2013). *La Música en los Siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Conaculta.
- [3] Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. México: Universidad Panamericana.
- [4] Casares Rodicio, E. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.
- [5] Soto Millán, E. (1998). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto (Tomo II)*. Ciudad de México: FCE.
- [6] Contreras Soto, E. (1988). *Alrededor del Huapango. Notas sueltas sobre una obra conocida*. *Heterofonía*, Nos. 98-99, pp. 16-27.
- [7] Montiel Olvera, A. (1981). *El nacionalismo musical mexicano*. *Heterofonía*, No. 72, pp. 17-20.
- [8] Moncayo, J.P. (1948). *Tres piezas para piano*. Ciudad de México: Ediciones Mexicanas de Música.
- [9] Alcaraz, J.A. (1988). *Moncayo: 1958-1988 (II)*. *Revista Proceso*. Recuperado el 19 de junio de 2017, de: <http://www.proceso.com.mx/151641/moncayo-1958-1988-ii>
- [10] Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- [11] Souriau, É. (1998). *Op. cit.*
- [12] Tello, A. (2004). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. *Hueso Húmero* (44), pp. 212-239.
- [13] Zamacois, J. (1997). *Temas de estética y de historia de la música*. España: SpanPress Universitaria.
- [14] Manrique, J.A. (2000). *El proceso de las artes (1910-1970)*. En *Historia general de México* (pp. 950-956). Ciudad de México: Centro de Estudios Históricos, Colegio de México.
- [15] Tello, A. (2010). *Op. cit.*
- [16] Nava, E.F. (2010). *Las muchas músicas de los pueblos y las numerosas sociedades indígenas*. En A. Tello (Ed.), *La Música en México, panorama del siglo XX* (pp. 29-53). México: FCE, Conaculta.
- [17] Herrera, E. (1988). *Teoría musical y armonía moderna*, Vol. 2. España: Antoni Bosch, S.A.