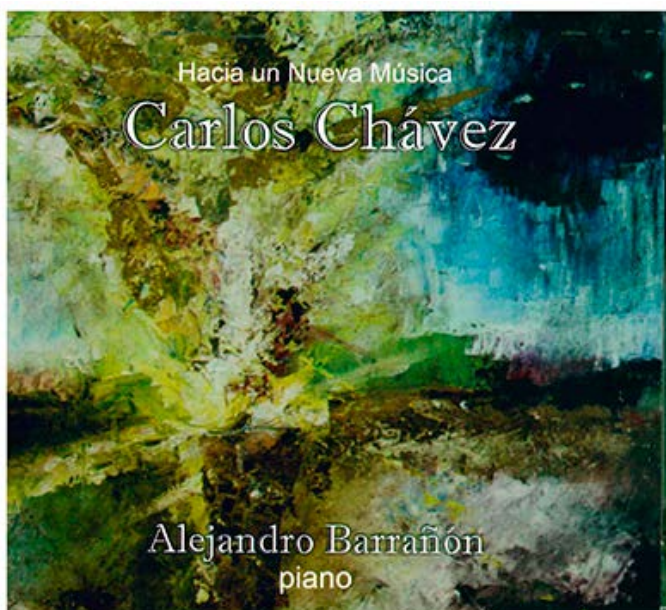


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

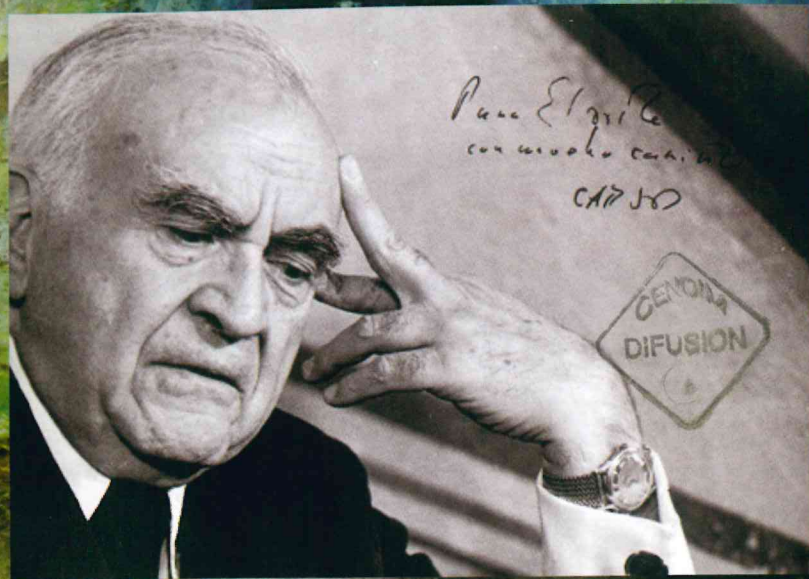
Carlos Chávez. Hacia una nueva música. Alejandro Barrañón, piano, 2012, México:
Conaculta/INBA/Cenidim/UNAM/UAZ [CD]

An abstract painting with a complex, layered texture. The color palette is dominated by earthy greens, yellows, and browns on the left side, transitioning into deep blues and dark purples on the right. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall composition is non-representational and evocative.

Hacia un Nueva Música

Carlos Chávez

Alejandro Barrañón
piano



Carlos Chvez
(1899-1978)

1	Meditación (1918)	4:25
	Cuatro Estudios (1919-1921):	
2	Estudio I	2:29
3	Estudio II	4:42
4	Estudio III	4:44
5	Estudio IV	4:05
	Trois Études a Chopin (1949)	
6	Estudio I	1:48
7	Estudio II	4:17
8	Estudio III	1:41
9	Estudio IV: Homenaje a Chopin	1:52
	Four New Etudes (1952):	
10	Estudio I	2:02
11	Estudio II: "For both hands"	1:56
12	Estudio III: "For major seconds"	2:27
13	Estudio IV: "For the left hand"	2:21
14	Estudio Homenaje a Artur Rubinstein (1973)	2:24
	Cinco Caprichos (1975)	
15	<i>Animato</i>	1:28
16	<i>Lentissimo</i>	3:18
17	<i>Vivo</i>	3:37
18	<i>Adagio</i>	4:44
19	<i>Mosso</i>	4:14

PRESENTACIÓN

Eugenio Delgado

Es para mí motivo de gran satisfacción anunciar al público de México y del mundo esta producción discográfica del admirable pianista, el maestro Alejandro Barrañón, quien, con la publicación del disco compacto *Hacia una Nueva Música/Carlos Chávez*, da a la luz una de sus primeras, más no por ello menos contundentes, contribuciones a la discografía mexicana. Fruto de su esmerada y secular entrega a la interpretación de la música mexicana para piano, y auspiciado por tres instituciones culturales señeras en la promoción de la música en México: la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y la Dirección General de Música de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, este proyecto del doctor Alejandro Barrañón dedicado a la figura de Carlos Chávez está destinado, sin lugar a dudas, a ocupar un puesto de privilegio en la transmisión de la obra de este colosal compositor mexicano en una de sus parcelas más generosas y fecundas.

La sola selección de las obras es ya un acierto. El disco comienza con una pieza del año 1918, época en que el joven Chávez debutaba, con sorprendente seguridad no exenta de grandeza, en el dominio de la composición musical: *Meditación* es una pieza lírica entrañable, de magnífica factura, que sirve estupendamente de preámbulo a la serie de estudios subsecuentes, que constituyen el contenido básico de la publicación y que, comprendidos entre 1919 y 1973, ilustran periodos sucesivos en el devenir del pensamiento creativo de Carlos Chávez, constituyendo una especie de estampa quintaesenciada de los recursos compositivos utilizados por el autor en los distintos momentos de su vasta producción. En efecto, los estudios para piano nos revelan a un autor, desde luego deudor de la gran tradición de la música occidental, pero al mismo tiempo descubridor e inventor de un mundo sonoro propio, con hondas raíces en nuestro pasado precolombino y popular. El disco se cierra con los *Cinco caprichos*, obra de 1975, ya en plena madurez, que hace efectivo ese secreto anhelo de todo genuino hacedor de imágenes audibles, y que alguna vez el propio Chávez expresó en palabras definitivas: "¿Qué esperamos de la música? Esperamos -decía- que venga de un impulso permanentemente musical; de una sensibilidad nutrida de contenido humano; de

una imaginación específicamente sonora." Esta obra postrera derrocha frescura y gozo, a la vez necesidad y capricho, calamidad y contento, albor y ocaso. Su lenguaje se agita libremente en el total cromático, sin preocuparse de ser o no ser atonal, ni de saber realmente si lo es. Abarca una inverosímil gama de tonalidades y matices, tan amplia como jamás instrumento músico alguno pudo nunca imaginar. Pocas veces en la historia de la música del siglo XX se ha rendido un tributo semejante al poder de la música absoluta, y al fascinante instrumento que paradójicamente le sirve de escalada.

Las piezas reunidas en este disco constituyen pues, de alguna manera, una suerte de imagen en retrospectiva de ese prodigioso *magister ludi* que fue ciertamente el maestro Carlos Chávez. Sin embargo, acaso la mayor revelación que nos depara el disco del doctor Alejandro Barrañón radica en un hecho llanamente objetivo: su propósito de confrontarnos, sin mayor preámbulo, con un sector de la producción chavista muy poco transitado por sus intérpretes, y en consecuencia, también por sus escuchas. En efecto, en el breve caudal de grabaciones de la producción pianística de nuestro compositor, en el que confluyen artistas como Hsuan-Ya Chen o Mauricio Náder, entre otros ejecutantes menos asiduos a su obra, los estudios para piano han sido casi siempre dejados de lado, prescindiendo de la maestra María Teresa Rodríguez, quien por supuesto los incluye en su sorprendente grabación de la integral para piano realizada en 1982-1983, y reeditada dieciséis años después como *Carlos Chávez/ Obra completa para piano/ Edición del centenario 1899-1999*. Y si nos referimos a ejecuciones en vivo, hasta ahora el único pianista que se ha complacido, repetidamente, en presentar al público la serie completa de los trece estudios para piano, en memorables conciertos, es precisamente el doctor Alejandro Barrañón.

No nos engañemos, en el fondo, la principal causa de esta omisión radica en las asombrosas dificultades que los estudios presentan para su interpretación, las cuales no radican meramente en una demanda exorbitante de técnica pianística, sino sobre todo en su originalidad y riqueza de contenido. No abundaré en este doble aspecto de los estudios para piano, pues ya las notas del disco incluidas en este cuadernillo -debidas a la pluma de la maestra Gloria Carmona y el doctor Robert Parker, eminentes expertos en la música de Chávez- a las cuales remito, lo hacen amplia y lúcidamente. Consiento, no obstante, en hacer un par de comentarios. Primero, que acaso no exista un solo recurso técnico en el vasto dominio de la escritura pianística que no haya sido explorado por Carlos Chávez en algún

momento a lo largo de sus estudios para piano: el ejecutante derrochará virtuosismo a raudales. Segundo, que siendo su autor uno de los compositores latinoamericanos más comprometidos con el arte de su tiempo, se respira en ellos, como en muchas otras de sus obras, ese aire enrarecido de las alturas, ese secreto afán por llegar a ser, elevándose a lo general desde la particularidad de la propia circunstancia. En un célebre ensayo de Octavio Paz, escrito a la memoria del compositor, recién fallecido, se lee: "la obra de Chávez disipa, con brillo y para siempre, ese falso dilema entre nacionalismo y cosmopolitismo que ha provocado tantas polémicas ociosas. Para descubrir a México tuvo primero que descubrir un lenguaje universal: el lenguaje del arte moderno." Evidentemente, este propósito de Chávez fue cumplido a cabalidad y de manera magistral en sus estudios para piano. Además de encarnar una síntesis de estilos, tiempos y lugares, enfrentándonos al dilema de decidir si el autor de la *Sinfonía india* ha de ser considerado un compositor nacionalista o simplemente nacional, sus estudios para piano trascienden paulatina o drásticamente los confines de la tonalidad y comportan texturas de gran complejidad y riqueza, soportando majestuosas polifonías y desgajándose en planos sonoros divergentes y contrastantes, elementos todos que ponen a prueba la capacidad de comprensión y memorización por parte del intérprete. Los logros de Chávez en sus estudios para piano son pues enormes, pero representan para sus ejecutantes potenciales un formidable desafío, tanto más grande, cuanto mayor verdad entraña la tesis de que a la genialidad del artista creador ha de corresponder la congenialidad del intérprete.

Hasta ahora, sólo dos soberbios artífices han aceptado el reto de elevarse a la cima de esta creación monumental: la insigne intérprete mexicana, adepta fidelísima al autor de *El fuego nuevo*, maestra María Teresa Rodríguez -cuya grabación de la integral para piano ya se mencionó anteriormente- y el doctor Alejandro Barrañón, que en este disco nos ofrece una nueva, genuina e informada versión de los estudios para piano, misma que tiene además el mérito de llamar la atención sobre este repertorio, destacándolo del conjunto de la producción chavista y permitiéndonos entrever la posibilidad de considerarlo desde el punto de vista de su supuesta unidad.

Conocedor de los más diversos estilos compositivos de la música para piano, de Bach a Schönberg, de Scarlatti a Kurtág, pasando por Mozart y Beethoven, Chopin y Liszt, e incluyendo a los grandes autores del pianismo mexicano e iberoamericano; pianista de fantasía desbordante y explorador insaciable de nuevos colores y nuevas texturas pianísticas;

poseedor, en fin, de un formidable arsenal de recursos técnico-expresivos, el maestro Alejandro Barrañón ha sido capaz de ofrecernos en este disco una contribución que está llamada a establecerse como uno de los momentos culminantes en la fonografía de la música mexicana para piano. Aportaciones como ésta nos confirman en la idea, cada vez más aceptada, de que la obra de Carlos Chávez, considerada en su conjunto, constituye un auténtico monumento del arte musical del siglo XX.



CARLOS CHÁVEZ

ESTUDIOS Y CINCO CAPRICHOS PARA PIANO

Gloria Carmona

Como forma, el *estudio* sigue una trayectoria de abolengo en la literatura para piano desde que Chopin, Schumann y Liszt en el XIX, Debussy, Scriabin, Busoni, Bartók y Stravinsky en el XX, combinaron su finalidad original: el desarrollo de la habilidad técnica y manual del pianista en ciería, con el de su extraordinario valor musical.

Los de Carlos Chávez no quedan a la zaga y han sido, muchos de ellos, obra obligatoria en concursos internacionales, como el "Robert Casadesus" del Instituto Cleveland en 1977. De estirpe chopiniana el primero en Sol mayor, se destina a ejercitar la precisión certera y rápida en el ataque, para lo cual mezcla segundas y octavas en un juego de discordancias en las acentuaciones internas —procedimiento típicamente chopiniano— y cambios métricos constantes. La sucesión anhelante y jubilosa produce a instancias del proceso kinético un rico y brillante espectro sonoro.

Dos ideas mueven la estructura del segundo para el ejercicio de la muñeca y la preparación del trino: la primera en tres tiempos encomendada a la mano izquierda, la segunda a cuatro expuesta por ambas manos indistintamente. Es el estudio más largo y reiterativo en virtud de que el compositor incursiona en cambios tonales cromáticos (Fa, Sol bemol, Sol natural, La, etc.) que subrayan el carácter siempre móvil —como el zumbido de un insecto— del diseño melódico.

Algunos recursos ya empleados utiliza Chávez en el Estudio Núm. 3 para las octavas y en el Núm. 4 para la repetición de las notas, siendo éste el más interesante desde el punto de vista musical, no sólo por una más sutil manipulación de las transiciones tonales, como por el hallazgo de refinados efectos en el color y la textura, que responden sin duda a la influencia del impresionismo.

Por lo que se refiere a los Estudios de 1949 dedicados a Chopin, fueron escritos por encargo de la UNESCO para conmemorar el primer centenario de la muerte del compositor polaco y estrenados los tres primeros en 1967 por la pianista María Teresa Rodríguez en El Colegio Nacional, y en 1949 el intitulado *Homenaje a Chopin* en la Salle Gaveau de París por Hélène Pignari. Cada uno plantea problemas específicos para una técnica que sobrepasa los rigores de

la literatura pianística tradicional.

Para los acordes, el inicial, está regido por el recurso del *espejo* —suerte de palíndroma musical aplicado a la música tanto horizontal como verticalmente— que de manera espléndida utilizara Chávez en el Concierto para violín, compuesto el año anterior. Pero aquí establece retos insuperables en virtud de que los esquemas se invierten confiriendo a la mano izquierda, de suyo más torpe y débil, las mismas dificultades que presenta en la mano derecha. El Estudio concluye con acordes en ambas manos en un estruendo final.

Podría llamarse ejercicio para el *cantabile* el estudio siguiente, por su carácter lírico, muy libre, reforzado por los cambios continuos de compás, tiempo e indicaciones, que curiosamente sugieren un *rubato* medido. Es en realidad una fantasía con un tema que reaparece en el trayecto a manera de hilo de Ariadna.

De los anteriores, el tercero lleva la tonalidad de Re mayor. Ejercicio para los saltos pero también para las notas dobles, el fraseo y el ritmo, que se entretajan en una sucesión de dificultades múltiples mediante las que acumula una carga de brillante y espectacular pianismo.

De manera similar son diversos los problemas técnicos que aborda el *Estudio IV: Homenaje a Chopin* para el que el autor propone una abstracción mayor en el juego lineal, armónico y rítmico, el gusto por descoyuntar las superficies a través de quiebres permanentes y, por qué no, irritantes.

Sería pertinente preguntarse cuánto de Chopin hay reconocible en estos Estudios. Mucho, sin duda, para quien está familiarizado a fondo con los recursos, ideas, hallazgos y estilo en la música del compositor polaco, pero los de Chávez no llevan al afán de homenaje en el sentido de influencia o imitación, sino de interpretación personal a los procedimientos chopinianos, visto bajo un concepto sonoro nuevo, indiscutiblemente propio.

Los *Cuatro nuevos estudios* de 1952 presentan un mayor rigor, evolución y progreso en el lenguaje de Chávez. En ellos se vuelve estimulante la búsqueda de elementos y valores compositivos que el autor incorpora con inigualable destreza y seguridad, aunque desde el punto de vista formal aún conserven un patrón convencional. La evolución ocurre en el concepto musical mismo. De esta suerte, no hay cambios de compás para establecer las peculiaridades del ritmo, sino que éste adquiere el poder de manifestarse libre y variable en el marco de una métrica fija. Es el caso del primer Estudio, para los saltos, cuya regularidad

métrica se ve alterada por un episodio que pone en evidencia la fuerza singular de los silencios al producirse, en forma sorpresiva, efectos puntillistas. Como juego melódico para las dos manos es ejemplar el Estudio Núm. 2: tiene una doble exposición, pues con algunas variantes, las manos se mueven en sentido contrario sobre el mismo dibujo melódico. La discrepancia angulosa y armónica se diluye a instancias del kinetismo que crea la tersura y sinuosidad exuberantes. Este juego adquiere en el Estudio Núm. 3, para las segundas mayores, una potencialidad y color deslumbrantes a causa de su movimiento conjunto o cromático, anticipo al *Estudio Homenaje a Rubinstein* de fecha posterior. El efecto sonoro es el de una abigarrada y destellante rocalla.

En relación con el Estudio Núm. 4 para la mano izquierda, se recordará que en el llamado “Revolucionario” de Chopin, cuya función es precisamente ejercitar este miembro, la izquierda funge como acompañamiento a la melodía encomendada a la derecha. El de Chávez, por lo contrario, enfoca la atención melódica en la mano izquierda, pese a que sus dominios se mantienen en el registro sombrío y poco brillante del instrumento, resultando así que la derecha toma en relevo los apoyos de un virtual acompañamiento. Los problemas técnicos a vencer parecerían estar en la mano derecha, y sin embargo, ¡qué imposible resulta conseguir que la izquierda desempeñe el peso cantable requerido...!

Se vuelve evidente que la búsqueda de nuevos modos de expresión musical, la experimentación con diferentes valores y recursos compositivos, fue una constante a lo largo de la producción de Chávez. Se insiste en ello en virtud del viraje que el compositor pareció dar hacia las formas clásicas. Sin embargo, se trata de un viraje extraordinariamente lúcido y original, porque es obvio que Chávez no hará feudo del academismo, sino creará e imaginará a partir de la tradición. Como en el caso de los *Estudios Homenaje a Chopin*, emplea formas y recursos característicos esta vez del clasicismo, pero desde su propia perspectiva.

Colocado en la cúspide de los estudios, el *Homenaje a Rubinstein* (1973) cierra el ciclo. Escrito para las segundas menores, difiere del de 1952 no tanto en organización cuanto en objetivos, pues es obvio que la obtención de sonoridades destempladas —como si el piano fuera pulsado no en el teclado sino dentro de la caja— fue elegida por Chávez para establecer fulguraciones microtonales de una gran originalidad, y por si estuviera en duda el propósito, el estudio concluye con una serie continuada de segundas cuyo resultado es el de levantar un resplandeciente halo o espectro sonoro. Comisionado por el Festival de Israel con ocasión de

establecer el Concurso pianístico Artur Rubinstein en honor del artista, fue estrenado por la pianista María Teresa Rodríguez el 27 de septiembre de 1973 en El Colegio Nacional.

De los *Cuatro nuevos estudios* al *Homenaje a Rubinstein* y los *Cinco Caprichos* (1975) median 20 años en los que Chávez escribió más de veinte obras —siete mayores y entre ellas algunas maestras, por desgracia todas desconocidas en México—, lapso considerable si se advierte la audacia y la soltura con que el compositor domina la materia sonora, la maestría con que las combinaciones, las intensidades, efectos, silencios, duraciones, ritmo y tiempo, se convierten en zumo expresivo. Porque los *Caprichos* encarnan un mundo auditivo diferente, la concepción amplia e ilimitada del espacio sonoro y sus virtuales e insospechadas resonancias. No como los de Paganini sino como las últimas obras de Rodin, el trazo de sus líneas se insinúa, se inmaterializa en acrecentamiento de la carga expresiva, desolada y lúcida, austera y conmovedora en cada nota.

En contraste al juego de imágenes y dibujos del primero, tercero y quinto, los efectos insólitos de timbre y color suspendidos en el tiempo, avanzan en el espacio mediante una sencilla sucesión interválica, en el segundo, apoyada por la prolongación de armónicos que se obtiene al dejar el pedal abierto, y, en el cuarto, a través del manejo de los trinos que suben paulatinamente en un *crescendo* impresionante desde la parte más grave del teclado hasta alcanzar la totalidad de la gama sonora, pulverizada por la indeterminación microtonal. Ni un solo *cluster*, secciones aleatorias o codificaciones típicas de la música vanguardista, y sin embargo no es menos contemporáneo el lenguaje de los *Caprichos* en su escritura convencional. El preciosismo en la complejidad de los diseños melódicos y rítmicos, el esplendor en las construcciones sonoras y transfiguraciones colorísticas, son galas aquí de la plenitud de Chávez en el arte de imaginar, de crear música.

Un largo camino habría de recorrer el compositor desde las breves y románticas piezas de salón hasta los *Caprichos*, esas cinco pequeñas pero fundamentales obras maestras que, junto con el *Concierto para trombón* (1976), constituyen sus últimas obras. Lo que es admirable en el trayecto es que Chávez haya surgido tan grande e insuperable del ejercicio humilde y tenaz de la tradición.



COMENTARIOS

Robert L. Parker

Con esta grabación, Alejandro Barrañón Cedillo presenta una selección de música de Carlos Chávez (1899–1978) que rara vez se escucha: sus estudios para piano. Éstos se distribuyen de la siguiente manera: *Cuatro estudios* (1919–1921), *Trois Etudes à Chopin*, *Estudio IV Homenaje a Chopin* (1949), *Four New Etudes for Piano Solo* (1952) y el *Estudio a Rubinstein*, compuesto en 1973. Para enmarcar cronológicamente la parte central de esta singular compilación, Barrañón eligió dos obras más: *Meditación* (1918) y sus *Cinco caprichos* (1975).

Chávez comenzó a componer a una edad temprana, tomando como modelos obras de compositores europeos; así, su Primera Sinfonía la escribió a los quince años de edad. Su aprendizaje como alumno de Manuel M. Ponce, durante el período de 1910–1914, parece haber influido en sus primeras piezas, basadas en canciones tradicionales mexicanas y en canciones de la Revolución. Sin duda, sus estudios posteriores con Pedro Luis Ogazón (1915–1920), quien a su vez había sido discípulo del legendario Josef Hofmann, despertaron en el joven Chávez un fuerte interés por la música de Frederic Chopin y Claude Debussy. No es sorprendente, pues, que Chávez haya incursionado muy pronto en los géneros musicales y estilos de estos compositores.

Meditación

Compuesta en 1918, *Meditación* es una de las obras para piano del período de aprendizaje de Chávez. Si bien el compositor las incluyó en su catálogo oficial, estas obras no estuvieron disponibles para el público hasta que su hija Anita Chávez las publicó en 1988, en un volumen de música para piano, editado por Max Lifchitz, dedicado a las obras de juventud. Estos ejemplos de música de salón muestran la influencia de Robert Schumann y de Chopin, así como del primer maestro de Chávez, Manuel M. Ponce, y revelan una vehemente expresión individual y una gran diversidad de recursos compositivos, lo que presagia ya la extraordinaria carrera internacional de Chávez, que durará más de medio siglo.

Los estudios

Chávez nunca terminó el *Segundo estudio de concierto* (1916) ni lo incluyó en su catálogo oficial; sin embargo, compuso dos estudios para piano en 1919, otro en 1920 y uno más en 1921, los cuales conforman el primer ciclo de esta grabación: *Cuatro estudios*.

Los estudios de Chávez siguen una línea de desarrollo que se originó, a principios del siglo XIX, en obras de este género creadas por compositores como Muzio Clementi, Carl Czerny e Ignaz Moscheles; posteriormente, las composiciones de este tipo fueron romantizadas y refinadas por Chopin y Debussy. Chávez conservó y cultivó la “razón de ser” didáctica de explorar uno o más aspectos de la técnica pianística en cada estudio, y les imprimió su propio sello, de audacia y experimentación.

Barrañón ha examinado las diversas fuentes de los estudios de Chávez, que incluyen las ediciones publicadas, los manuscritos originales, algunas fotocopias de originales, así como manuscritos de los copistas. El objeto de este estudio comparativo de las fuentes fue conocer las intenciones del compositor tan fidedignamente como fuera posible. Los manuscritos consultados incluyen los existentes en la New York Library for the Performing Arts, así como copias de la biblioteca personal de la pianista María Teresa Rodríguez, quien al inicio de la década de 1980 grabó la obra integral para piano solo de Carlos Chávez. Cabe mencionar que esta edición, presentada originalmente en discos LP, fue reeditada en 1999 y publicada en formato de discos compactos, con motivo de la celebración en la ciudad de México del centenario del nacimiento de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Además, María Teresa Rodríguez compartió con Barrañón indicaciones que ella recibió directamente de Chávez para interpretar los estudios en las conferencias impartidas por el compositor en El Colegio Nacional. Lo que Rodríguez principalmente resaltó fue la posición inamovible del compositor con respecto a la vital importancia de hacer una lectura fiel de la partitura.

Cuatro estudios

Aun cuando Chávez no especificó el propósito técnico de ninguno de los estudios de este ciclo, por lo general resulta evidente. En el Estudio I se pone el énfasis en el estiramiento muscular de las manos, en el fortalecimiento de la mano izquierda, así como en el desarrollo de un ataque ligero con los pulgares. El flujo dominante de tresillos a través de todo el estudio se caracteriza porque la primera nota se presenta en los tiempos débiles del compás y, por lo tanto, la segunda nota de cada tresillo es la que se acentúa al principio del compás. Dos líneas melódicas sugieren un tipo de invención moderna a dos voces en la que a menudo las manos se desplazan en movimiento vertical contrario. Fugaces alusiones tonales colaboran con el incesante flujo de ideas que se combinan en una textura de filigrana caleidoscópica.

El Estudio II (1919) es el de mayor extensión de este ciclo, pues dura más de cuatro minutos en

un tempo presto. Para esta grabación se empleó un manuscrito diferente y más acabado que el utilizado para la edición publicada. La diferencia más importante entre estas fuentes estriba en que la versión que Barrañón utilizó ofrece una cantidad mayor de información interpretativa. El interés melódico principal del estudio se escucha en los motivos conformados por sucesiones de breves corcheas y negras presentados con la mano izquierda, en oposición a los ondulantes dieciseisavos en cascada de la mano derecha que requieren una acción constante de la muñeca para el acompañamiento en la voz superior. Los rápidos cambios de tonalidad que conforman el tejido musical desafían la apenas tenue estabilidad tonal. El resultado es Chopin visto a través de la óptica de Chávez, o bien, de acuerdo a la descripción de Max Lifchitz, se trata de un “romanticismo sin voluptuosidad... con una escritura pianística compleja y diferente”.

La publicación en 1920 de varias obras de Chávez es signo del reconocimiento que había alcanzado como compositor; sin embargo, el Estudio III, compuesto en ese año, no fue una de ellas. Esta pieza exhibe un alto nivel de complejidad rítmica y armónica. Su tema en la voz superior se presenta en incasantes tresillos, en oposición a divisiones de la negra en corcheas y en dieciseisavos en la mano izquierda. El tema se desarrolla variándose a sí mismo, apareciendo recurrentemente para definir la estructura formal de la pieza. Un motivo angular se convierte en predominante, dando sostén a la acción en la región aguda a medida que la pieza continúa. Figuras simultáneas de teclas blancas y negras, así como otras de estructura similar por su contenido tanto diatónico como cromático, intensifican la elaboración de la disonante trama. Las progresiones de triadas no tradicionales, así como de acordes de séptima, nos remiten al impresionismo y anticipan aspectos del *Concerto for Piano with Orchestra* escrito en 1938.

El año 1921 fue muy significativo en la carrera musical del joven y ambicioso compositor, ya que por primera vez presentó un recital en el que se ejecutaron exclusivamente sus propias obras. El programa estuvo conformado por diversas piezas de géneros diferentes: música de cámara, canciones, piezas para piano solo y un sexteto para piano y cuerdas. Manuel Ponce escuchó en estas obras la influencia del romanticismo de Schumann y de Chopin, con una nueva aura de modernismo. La percepción de Ponce con relación a este modernismo se confirma con el Estudio IV, escrito ese mismo año, al cual Barrañón lo considera “altamente influido por Ravel y Debussy”. Esta obra es un ejercicio de notas repetidas en el cual, en

algunos momentos, ambas manos atacan la misma tecla de manera simultánea. La estructura formal de la pieza consiste en una serie de episodios, cada uno de los cuales se basa, a su vez, en uno de los cuatro motivos musicales. El tempo y las dinámicas, así como sutiles cambios de tonalidad, conforman estas secciones que presentan un desarrollo del motivo y se combinan con flexibilidad rítmica y armonía ajena a las estructuras triádicas, en conjunción con otras características del impresionismo. En síntesis, Barrañón considera los *Cuatro estudios* como “piezas poéticas que exploran los límites de la armonía tradicional y de la tonalidad”.

Estudios Homenaje a Chopin

Pasó más de un cuarto de siglo antes de que Chávez emprendiera la composición de un nuevo ciclo de estudios. Durante ese nuevo período, Chávez tuvo mucha presencia en el medio musical y fue muy productivo como compositor, escritor, profesor, director de orquesta y funcionario en el campo de las artes. En 1949, durante su mandato como director fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), compuso sus *Cuatro Estudios Homenaje a Chopin*, por invitación de la UNESCO y con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento del compositor polaco. Chávez terminó la partitura del Estudio IV a tiempo para su estreno, que tuvo lugar el día 3 de octubre de 1949 en París, interpretado por la pianista Hélène Pignari. Los otros tres estudios de este ciclo los concluyó más tarde ese mismo año, pero no fue sino hasta 1969 cuando María Teresa Rodríguez los tocó para los conciertos-conferencia que ofreció Chávez en El Colegio Nacional, en la ciudad de México.

En estos estudios, Chávez intentó capturar la esencia de la música de Chopin, pero sin imitarla. En cada uno de ellos encontramos aspectos específicos de la técnica pianística. El primer estudio presenta sucesiones rápidas de triada —sin una relación aparente— tanto con manos separadas, como con manos simultáneas. Cuando las triadas y los policordes se combinan verticalmente resultan en un abundante cromaticismo y secciones de tipo policordal. Algunos pasajes contienen dos diferentes escalas diatónicas simultáneas en registros extremos, formando planos duales de tonalidad.

El Estudio II es un ejercicio de melodía lírica en un tempo lento, reminiscencia del lirismo romántico del Estudio Op. 10 No. 3 de Chopin. La complejidad se incrementa e intensifica a medida que se introducen síncopas y notas más rápidas. La actividad rítmica alcanza su cúspide cuando ambas manos presentan acordes de dos notas en cada mano, con valores de

dieciseisavos. El estudio concluye con un retorno al material melódico inicial *tranquilo*.

En el Estudio III, amplios saltos de intervalos de hasta la duodécima interactúan en grupos de dos notas contra tres, en un compás de 6/8, produciendo una sorprendente muestra de ritmo de *jarabe* mexicano. El incesante efecto rítmico de jarabe que prevalece a lo largo de casi todo el estudio desemboca en una progresión fugaz de sonoridades de dos notas en cada mano, en movimiento contrario, que viene anunciando la aproximación del acorde final en re mayor.

Con respecto al Estudio IV, Chávez aborda en él problemas técnicos específicos: alternancia de unísonos y octavas en saltos de amplios intervalos en la mano izquierda, ágiles acordes de dos y tres notas en la mano derecha, y, de manera similar al Estudio III, hemiolas inherentes al compás de 6/8. El constante flujo de notas en valores de octavos en un tempo vivo es, para el pianista, un formidable desafío, y una experiencia osada para quien escucha.

Cuatro nuevos estudios

Tomado como conjunto, el ciclo *Four New Etudes* (1952) revela tener una organización basada en pequeñas células melódicas (*pitch-class sets*) que fungen como elementos que aseguran tanto la coherencia como el contraste. Estos elementos pueden, a veces, sugerir breves referencias tonales dentro de un contexto atonal.

Ningún propósito didáctico se indica en el Estudio I, pieza abundante en saltos amplios y de gran diversidad rítmica en ambas manos. La alternación de sonido y silencio produce un efecto de escalonamiento en las incursiones entre las líneas melódicas de los registros bajo y agudo, reminiscencia del *hocket* — procedimiento compositivo de efecto de “hipo” — del contrapunto medieval. Las continuas variaciones rítmicas a menudo oscurecen el compás de 3/8; pero el *ritardando* reafirma la percepción del compás de 3/8 a medida que se aproxima al acorde final: la-do sostenido-re.

La indicación del compositor “Para ambas manos” en el Estudio II es escueta. Casi en su totalidad, el estudio presenta dieciseisavos en un compás de 4/4, ejecutados por ambas manos de manera continua. Éste es un ejemplo del concepto que Chávez denominó “simetría radial” y que ya había empleado en las *Left-hand Inversions of Chopin Etudes*, escritas en 1949. Chávez observó que el desplazamiento de dos líneas melódicas en movimiento cromático contrario a partir de cualquier tecla re conservará el mismo patrón de alternancia de teclas blancas y negras. El incesante movimiento contrario de ambas manos se basa principalmente en esa idea. El ímpetu constante de dieciseisavos en ambas manos se ve parcialmente contenido por elementos melódicos de valores largos que se presentan tanto en la mano

derecha como en la izquierda. El flujo persistente de dieciseisavos se relaja gradualmente hasta detenerse en una diada conformada por las notas re bemol y re sostenido.

“Para las segundas mayores” es el propósito indicado en el Estudio III y a ese propósito se ajusta rigurosamente el compositor con implacables diadas de segundas mayores en dieciseisavos ejecutadas por la mano derecha. Este procedimiento básico, señala Barrañón, ya lo había utilizado anteriormente en México José Rolón, en su *Estudio para las segundas mayores* (1935), el cual precede en décadas al *Estudio a Rubinstein* (1973) en segundas menores, de Chávez, que se incluye en esta grabación. Si bien hay ocasionales referencias tonales, también hay compases en los que se presenta la totalidad de la escala cromática, con lo que se evita por completo la percepción de alguna identidad tonal. Para Gloria Carmona, el flujo de dieciseisavos de segundas mayores evoca imágenes de una “abigarrada y destellante rocalla... o el zumbido de un insecto”. Esta actividad enérgica se disuelve, a través de una larga línea descendente, en el acorde disonante final: la-si-do sostenido.

El estudio final, como los demás de este ciclo, se presenta sin armaduras, congruente con la ausencia de cualquier alusión tonal. El constante cambio de series (*pitch sets*) resulta en una obra de carácter completamente atonal y no repetitivo. El propósito del estudio — “Para la mano izquierda” — se cumple de manera cabal a través de notas en valores de treintadosavos, así como de amplios saltos en un tempo altamente demandante. La mano derecha acompaña el material predominante de la mano izquierda, y ocasionalmente participa en las relampagueantes figuras, algunas veces reforzando dicho material, y otras relevando a la mano izquierda en su intensa actividad. Para el intérprete, lograr una proyección adecuada del material melódico más importante, que se encuentra en el registro más grave del piano, es un objetivo total.

Chávez envió los *Cuatro nuevos estudios* a María Teresa Rodríguez en los años setenta, por lo que ella considera que pudo no haber concluido este ciclo antes de esa fecha. Sin embargo, el compositor lo incluyó en su catálogo indicando que fue compuesto en 1952. Como este ciclo no fue publicado sino hasta 1985, es probable que el material que el compositor envió a Rodríguez fuera el de las copias revisadas para su publicación.

Estudio a Rubinstein

En septiembre de 1974, el Festival Musical de Israel rindió un homenaje a Arthur Rubinstein organizando un concurso de piano a su nombre. Se le solicitó a Chávez que, para la ocasión, contribuyera con una obra conmemorativa, y respondió con un centelleante estudio en

segundas menores intitulado *Estudio a Rubinstein*. El pianista Alan Marks estrenó esta pieza durante las ceremonias del concurso mencionado. Su estreno en escenarios de Estados Unidos de América ocurrió el día 16 de noviembre de 1976 en la YMYWHA de la calle 92, en Nueva York.

Este estudio se desarrolla como un movimiento perpetuo en el que los intervalos armónicos de segunda menor de ambas manos se alternan en una amplia gama de presentaciones, en el contexto de un flujo continuo de seisillos en dieciseisavos en un tempo rápido y acelerado. Un aparente centro tonal en sol se presenta en los primeros compases, a través de la predominancia del intervalo fa sostenido-sol que reaparece periódicamente. La pieza, que dura apenas poco menos de tres minutos, concluye con una cascada sonora de segundas menores en movimiento contrario que se extiende hasta los registros extremos del teclado. Marks la describió como “una pieza maravillosa pero tremendamente difícil”, que le tomó todo un año asimilarla técnicamente. En una carta a Chávez, Rubinstein escribió: “Siempre he abrigado una gran admiración por su obra, tan poderosa e innovadora; la composición que usted me ha dedicado prueba esto una vez más.” Marks opina, al igual que Carmona, que en este estudio Chávez pudo haber intentado producir sonidos electrónicos mediante un instrumento acústico.

Cinco caprichos

Cinco caprichos (1975) es un adecuado postludio a esta singular antología de música para piano interpretada por Barrañón. Fue ésta la última obra que Chávez compuso para piano, y lo hizo en el período de agitación emocional en el que tomó conciencia de su enfermedad terminal. Alan Marks estrenó esta obra en 1976, en el mismo programa de Nueva York en el que estrenó en Estados Unidos el *Estudio a Rubinstein*. Sus cinco movimientos son muestra del principio de la no repetición como técnica compositiva que Chávez empleó en la mayor parte de su música después de 1958.

Hay simetría en el diseño general de la obra: los caprichos I, III y V son movimientos rápidos dinamizados por comienzos abruptos, detenciones, titubeos y cambios de intención, mientras que los movimientos II y IV tienen un carácter más sereno y sonoridades prolongadas. Los cambios súbitos de ideas sugieren inquietud y una severa introspección. Chávez pidió a Marks que tocara esta música de manera “seca y con bruscos fortísimos”.

Bibliografía

BARRAÑÓN CEDILLO, Alejandro. “Carlos Chávez's Etudes for Piano”, DMA diss. Houston: University of Houston, 2005.

CARMONA, Gloria. “Notas”, *Obra completa para piano de Carlos Chávez*. México: CONACULTA-INBA, 1999.

LIFCHITZ, Max. *Carlos Chávez: Early Piano Pieces*, vol. I. Nueva York: Carlanita Music Co., 1983.

———. *Cuatro estudios (1919–21)*. Nueva York: Carlanita Music Co., 1992.

PARKER, Robert. *Carlos Chávez: el Orfeo contemporáneo en México*. México: CONACULTA, 2002.

RODRÍGUEZ, María Teresa. Entrevista, en Barrañón, “Carlos Chávez's Etudes for Piano”, pp. 127–147.



Alejandro Barrañón Cedillo

Se graduó como pianista concertista en 1991 en el Conservatorio Nacional de Música en donde fue alumno de Aurora Serratos. Estudió dos años el programa de pianista-concertista en la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Viena con Michael Krist. Obtuvo el grado *Master of Music* en *Longy School of Music* en Cambridge, Massachusetts estudiando con Wayman Chin (piano), Robert Merfeld (música de cámara), y el de *Doctor of Musical Arts* en la Universidad de Houston con Timothy Hester. Defendió su tesis doctoral sobre los Estudios para piano de Carlos Chávez en 2006. Fue becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del Gobierno Austriaco, del programa Fulbright-García Robles, así como del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP).

En las etapas iniciales de su trayectoria pianística logró el primer lugar en los siguientes certámenes: "Premio Hermilo Novelo" en 1984; "Primer Concurso de Jóvenes Solistas" de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes en 1984; "Pianista Sala Chopin" en 1985; "Michel Block" de la UNAM en 1987; y "IV Concurso Nacional de Jóvenes Solistas de la Orquesta Sinfónica del Estado de México" en 1987. Le fue otorgado el Premio Nacional de la Juventud en 1987. En los Estados Unidos de Norteamérica consiguió importantes reconocimientos: fue ganador del "Honors Competition 2001" de Longy School of Music, así como dos ediciones del premio "Ruth Tomfohrde" en 2003 y 2005, concedido por la Universidad de Houston por la excelencia de su actividad camerística.

Se ha presentado en el Festival Internacional Cervantino; diversas temporadas de la Foundation for Modern Music de Houston; Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez; Festival Nueva Danza-Nueva Música; Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Cuba; Florida International University; New Mexico State University; Konservatorium de Viena.

Uno de sus principales intereses es el estudio y la difusión de música nueva, estrenando obras de destacados compositores, como Mario Lavista, Robert Avalon, Juan Fernando Durán, Luis Jaime Cortés, Juan Luis Enríquez. Además, ha participado como ponente en congresos de investigación musical con ensayos sobre la obra pianística de Carlos Chávez y de música mexicana del siglo XX.

Ha sido solista de diferentes orquestas del país: Orquesta Sinfónica del Estado de México,

Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Chihuahua, Orquesta Filarmónica de Zacatecas.

Además de la presente antología de obras para piano solo de Carlos Chávez, su producción discográfica incluye dos discos compactos con obras de cámara para cello y piano con César Martínez Bourguet.

Actualmente es director y docente de piano de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, y miembro del Cuerpo Académico UAZ-193.



Presentation

Eugenio Delgado

It gives me great pleasure to announce to the Mexican and international public this production by the outstanding pianist Alejandro Barrañón who, with the compact disc *Hacia una Nueva Música/Carlos Chávez*, offers the public one of his first, though no less compelling, contributions to the discography of Mexican classical music.

Fruit of his painstaking and constant devotion to the interpretation of Mexican piano music, and sponsored by three cultural institutions with a leading role in the promotion of music in Mexico—the Unidad Académica de Artes at the Universidad Autónoma de Zacatecas, the Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” of the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, and the Dirección General de Música de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México—this project by Dr. Alejandro Barrañón devoted to the figure of Carlos Chávez is clearly destined to take its place as a landmark in the transmission of one of the most generous and fertile facets of this colossal Mexican composer's output.

The selection of works is in itself a masterpiece. The disc begins with a piece composed in 1918, when the young Chávez was making his debut—with a surprising self-assurance that already bore the mark of greatness—in the domain of musical composition: *Meditación* is an attractive piece, of magnificent construction, which serves as a splendid preamble to the following series of etudes which make up the basic contents of the recording. Spanning the whole period from 1919 to 1973, these illustrate successive periods in the evolution of the creative thought of Carlos Chávez, forming a quintessential illustration of the compositional resources employed by their author at the different moments of his vast production. In effect, the etudes for piano reveal a composer, in debt of course to the great tradition of Western music, but at the same time a discoverer and inventor of a sonorous world of his own, with deep roots in Mexico's pre-Columbian and popular past. The disc closes with the *Cinco caprichos*, a work of the composer's full maturity, written in 1975, which realizes that secret longing of every genuine maker of audible images, and which Chávez himself once expressed in definitive words: “What do we expect from music? We expect it to arise from a permanently musical impulse; from a sensibility nourished by human content; from a specifically sonorous

imagination”. This late work brims with freshness and delight, expresses simultaneously necessity and caprice, calamity and contentedness, dawn and setting. Its language agitates freely in the chromatic whole, unconcerned with being atonal or not, nor with knowing precisely what it is. It takes in an inconceivable spectrum of tonalities and shades, as wide-ranging as any musical instrument could ever imagine. Rarely in the history of twentieth-century music has such a tribute been rendered to the power of absolute music, and to the fascinating instrument that paradoxically serves it as its means of ascent.

The pieces collected in this disc constitute then, in some way, a kind of retrospective image of that prodigious *magister ludi* who was, incontestably, the *maestro* Carlos Chávez. Perhaps the greatest revelation provided by Alejandro Barrañón's recording lies, however, in a plainly objective fact: its aim to confront us, without any major preamble, with a sector of Chávez's production very little explored by his interpreters, and hence by his listeners. Indeed, in the brief series of recordings of this composer's music for piano—in which have figured artists such as Hsuan-Ya Chen or Mauricio Náder, among other performers less dedicated to his works—the Etudes have almost always been ignored. The exception, of course, is María Teresa Rodríguez, who naturally included them all in her astonishing recordings of the complete works for piano executed in 1982-1983, and re-released sixteen years later as *Carlos Chávez / Obra completa para piano / Edición del centenario 1899-1999*. As regards live performances, however, the only pianist who has been pleased so far to regale the public with the complete series of the Thirteen Etudes for Piano, in a number of memorable concerts, is Alejandro Barrañón.

Let us not deceive ourselves: the principal reason for this omission lies in the astounding difficulties faced by any musician who attempts to interpret the Etudes—difficulties which go beyond their exorbitant demand on the pianist's technique and have to do, above all, with their originality and richness of content. I shall not dwell at greater length on this double aspect of the Etudes for Piano, since the notes included in this booklet—written by Gloria Carmona and Robert Parker, both eminent authorities in the music of Chávez—do so amply and lucidly. I should like, however, to make a couple of observations. Firstly, there is hardly a single technical device in the vast domain of writing for piano that has not been explored by Carlos Chávez at some point in his Etudes: the performer is called on to pour out virtuosity by the handful. Secondly, its author having been one of the Latin American composers most

committed to the art of his time, one breathes in the Etudes—as in many of his other works—that rarified air of the heights, that secret longing to become, rising up to the general from the particularity of his own circumstances. In a celebrated essay by Octavio Paz, written in memory of the composer shortly after his death, we read: “the work of Chávez dissipates, with brilliance and for good, that false dilemma between nationalism and cosmopolitanism that has occasioned so many redundant polemics. To discover Mexico he had first to discover a universal language: the language of modern art.” Clearly, this purpose of Chávez was accomplished with consummate mastery in his etudes for piano. Besides embodying a synthesis of styles, periods and places, putting us in the dilemma of deciding whether the author of the *Sinfonia india* is to be regarded as a nationalist or simply a national composer, his etudes for piano transcend gradually, and at times drastically, the confines of tonality, offering rich and highly complex textures, supporting majestic polyphonies and separating into divergent and contrasting sonorous planes. All these are elements that test the performer’s capacity for comprehension and memorization. Chávez’s achievements in his etudes for piano are thus enormous, but they represent for their potential interpreters a formidable challenge, so much the greater if we accept the thesis that the genius of the artist needs to be matched by the congeniality of the interpreter.

So far only two outstanding performers have accepted the challenge of scaling the peak of this monumental creation: the celebrated Mexican pianist María Teresa Rodríguez—a faithful pupil of the author of *El fuego nuevo*, whose unabridged recording of the works for piano I have already mentioned—and Alejandro Barrañón, who offers us in this compact disc a new, genuine and informed version of the Etudes for Piano, which has also the merit of claiming attention for this repertoire, allowing it to stand out against the entirety of Chávez’s production and affording us a possible glimpse into its supposed unity.

Alejandro Barrañón is a connoisseur of the most diverse compositional styles of keyboard music, from Bach to Schönberg, from Scarlatti to Kurtág, not forgetting Mozart and Beethoven, Chopin and Liszt, or the great Mexican and Ibero-American masters of the piano. He is a pianist of overflowing fantasy and an insatiable explorer of new pianistic colors and textures and, in short, a possessor of a formidable arsenal of technical and expressive resources. He has succeeded in offering in this compact disc a contribution that undoubtedly will find its place as one of the culminating moments in the phonographic history of Mexican piano music.

Contributions such as this confirm the increasingly accepted idea that the work of Carlos Chávez, considered as a whole, represents an authentic monument of twentieth-century musical art.



CARLOS CHÁVEZ
ETUDES AND CINCO CAPRICHOS FOR PIANO
Gloria Carmona

As a form, the *etude* has a distinguished history in the literature for piano beginning in the nineteenth century with Chopin, Schumann and Liszt. In the twentieth century, Debussy, Scriabin, Busoni, Bartók and Stravinsky endowed with extraordinary musical qualities of their own a genre that was originally intended merely for developing the technical and manual skill of the student pianist.

The same can be said of the Etudes for piano of Carlos Chávez, many of which have long been obligatory items at international competitions, such as the "Robert Casadesus" at the Cleveland Institute in 1977. The first, in G major, betrays the influence of Chopin; it is aimed at developing sure and rapid precision in attack, and for this purpose mixes seconds and octaves in a play of discordances marking the internal beats (a typically Chopinesque procedure) and constant changes of time signature. The yearning and jubilant succession produces, at the urging of the kinetic process, a rich and brilliant sonorous spectrum.

The structure of the second Etude—designed to exercise the wrist and to provide practice in the execution of the trill—is generated by two motifs: the first in triplets is entrusted to the left hand, while the second in sixteenth-notes is stated in both hands. It is the longest and most reiterative etude and gives scope for chromatic tonal changes (F, G flat, G natural, A flat, etc.) that underline the always mobile character of the melodic design which suggests the buzzing of an insect.

Some of the resources already employed by Chávez reappear in Etude No. 3 (the octaves) and in No. 4 (the repeated notes). The latter is the most interesting from the musical point of view, not only for its greater subtlety in the handling of key changes, but also for its discovery of refined effects in color and texture, no doubt attributable to the influence of impressionism.

The 1949 Etudes dedicated to Chopin were written to a commission by the UNESCO in commemoration of the first centenary of the Polish composer's death. Nos. 1-3 were performed for the first time in 1967 by the pianist María Teresa Rodríguez in Mexico's Colegio Nacional, while the one titled *Homenaje a Chopin* had already received its first performance by

Hélène Pignari in the Salle Gaveau in Paris. Each one offers specific problems making technical demands far in excess of the traditional piano repertoire. The chordal structure of the first Etude is governed by the *mirror* device—a musical palindrome applied to the music both horizontally and vertically—which Chávez had used to splendid effect in the Violin Concerto composed the year before. But here he offers an extraordinary challenge by inverting the normal schemas, imposing on the left hand—by nature clumsier and weaker—the same difficulties faced by the right. The Etude concludes with chords in both hands in a final thunderous crescendo.

The following etude could be described as an exercise in *cantabile* playing, with its extremely free lyrical character, intensified by the continual changes of meter, tempo and indications, which suggest, curiously, a controlled *rubato*. It is in fact a fantasy on a theme that emerges repeatedly, like an Ariadne's thread, along the ongoing path of the music.

Of the previous cycle the third is in the key of D major. An exercise for leaps, but also for double notes, phrasing and rhythm, which interknit in a succession of multiple difficulties which represent an accumulating burden of brilliant and spectacular piano playing. Similarly, *Estudio IV: Homenaje a Chopin* explores a diversity of technical problems; here the composer shows greater abstraction in the interplay of melodic line, harmony and rhythm, a delight in dislocating surfaces through perpetual and—why not admit it?—*irritating* ruptures.

Just how much of Chopin is recognizable in these Etudes is a moot point. Much, no doubt, for someone who is deeply familiar with the recourses, ideas, inventions, and style of the music of the Polish composer, but the label of "homage" upon these works of Chávez should not be taken to imply influence or imitation so much as a personal interpretation of Chopin's procedures, seen under a new sonorous concept that is unmistakably his own.

The *Four New Etudes (Cuatro Nuevos Estudios)* of 1952 present an evolution and progress in the language of Chávez accompanied by greater rigor. Here, the seeking out of compositional elements and values that the composer incorporates with unequalled dexterity and assurance becomes stimulating, although from the formal point of view the pattern is still conventional. The evolution takes place in the musical concept itself; thus no changes of bar length mark out the peculiarities of the rhythm, yet this displays considerable freedom and variation within the framework of a fixed time signature. Such is the case of the first Etude—for leaps—whose metrical regularity is altered by an episode that makes patent the singular force of the silences that produce, surprisingly, pointillist effects. As a melodic diversion for both hands, Etude No. 2

is exemplary: the exposition is double, for—allowing for a certain degree of variation—the hands move in contrary direction upon the same melodic pattern. The angularity and harmonic discrepancy is diluted by the urging of the uninterrupted succession of sixteenth notes that creates the exuberant sinuosity and smoothness of flow. In Etude No. 3, this play takes on, for the minor seconds, a dazzling potentiality and color because of its dual or chromatic movement, a foretaste of the later *Estudio Homenaje a Rubinstein*. The sonorous effect is that of a multi-colored and glittering *rocaille*.

As regards Etude No. 4, for the left hand, we may recall that in the so-called “Revolutionary Étude” of Chopin—whose function is precisely to exercise that member—the left hand works as accompaniment to the melody entrusted to the right hand. The Chávez etude, on the other hand, focuses the melodic attention on the left hand, even though its domain is restricted to the dark and least brilliant register of the instrument, with the result that the right hand is relegated to the supporting role of a virtual accompaniment. The technical problems to be overcome would seem to be in the right hand, and yet how extraordinarily difficult it is to get the left hand to deliver the necessary cantabile weight!

It becomes clear that the search for new modes of musical expression, the experimentation with different compositional values and devices, was a constant throughout the production of Chávez. One insists on this in consideration of the composer's apparent turn towards classical forms. Nevertheless, this was an extraordinarily lucid and original development, for it is obvious that Chávez was not merely rendering allegiance to academicism, but rather using tradition as a basis for creating and imagining. As in the case of the *Homenaje a Chopin etudes*, he employs forms and means characteristic this time of classicism, but from a perspective of his own.

The *Homenaje a Rubinstein* (1973), which closes the cycle, culminates the whole series of Etudes. Written to highlight the use of minor seconds, it differs from the 1952 set not so much in organization as in objectives, for it is clear that the obtaining of distempered sonorities—as if the piano was made to sound not by means of the keyboard, but from within the case—was intended by the composer to achieve a microtonal sparkling effect of great originality, and—should one remain in any doubt about the intention—the etude concludes with an unbroken series of seconds whose effect is to raise a resplendent halo or sonorous spectrum. It was commissioned by the Festival of Israel on establishing the Arthur Rubinstein

Piano Competition in honor of the famous pianist, and was given its first performance by María Teresa Rodríguez on September 27, 1973, in the Colegio Nacional in Mexico City.

Twenty years separated the *Four New Etudes* (*Cuatro nuevos Estudios*) from the *Homenaje a Rubinstein* and the *Five Caprices* (*Cinco Caprichos*) (1975), in which period Chávez wrote over twenty works—seven of them major ones and some of them masterpieces, unfortunately all unknown in Mexico. This was a considerable lapse of time when one considers the audacity and fluency with which the composer had mastered his sonorous material, the consummate skill with which the combinations, the intensities, effects, silences, durations, control of rhythm and tempo are transformed into the sap of expression. For the *Caprichos* embody a different auditory world, a broad and unlimited conception of sonorous space and its virtual and unsuspected resonances. Not like those of Paganini but, rather, to be compared with the final works of Rodin; the drawing of the lines insinuates itself, becoming immaterial as the expressive burden increases, becoming desolate and lucid, austere and moving at every note. In contrast with the play of images and line drawing of the first, third and fifth caprices, the second and fourth display unusual effects of timbre and color, which, as if suspended in time, advance in space by means of a simple intervallic succession: in the second, supported by the prolongation of harmonics obtained with the sustaining pedal, and in the fourth, through the handling of trills that rise gradually in an impressive crescendo from the lowest registers of the instrument until finally embracing the whole range of sound, pulverized into microtonal indeterminations. Not a single cluster, none of the aleatory sections or codifications typical of avant-garde music, and yet *despite their more conventional writing* the language of the *Caprichos* is no less contemporary. The refinement in the complexity of melodic and rhythmic patterns, the splendor in the sonorous constructions and colorist transfigurations, here testify to Chávez's plenitude in the art of imagining, of creating music.

A long road was to be traveled by the composer from the brief and romantic *pièces de salon* to the *Caprichos*, those five brief but fundamental masterpieces that, together with the *Concerto for Trombone* (1976), make up his final works. What is most remarkable in this trajectory is that Chávez should have emerged with such insuperable grandeur out of the humble and tenacious exercise of tradition.

CARLOS CHÁVEZ

ETUDES - NOTES

Robert L. Parker

With this recording, Alejandro Barrañón Cedillo features a rarely-heard segment of music by Carlos Chávez (1899-1978)—his piano etudes: *Cuatro estudios* (1919-21); *Three Etudes for Piano á Chopin* and *Estudio IV: Homenaje a Chopin* (1949); and *Four New Etudes for Piano Solo* (1952). Also included is *Estudio a Rubinstein*, composed in 1973. Barrañón has selected two additional piano compositions—*Meditación* (1918) and *Cinco caprichos* (1973)—to frame chronologically the center-piece of this rare collection.

Chávez began to compose at an early age, using scores of European composers as models. He wrote his first symphony at age fifteen. Piano study with Manuel Ponce from 1910 to 1914 apparently influenced some of his early pieces based on Mexican traditional songs and songs of the Revolution. Ensuing piano studies with Pedro Luis Ogazón (1915-1920), a student of the legendary Josef Hofman no doubt ignited a strong interest in the music of Chopin and Debussy. Not surprisingly, Chávez was soon drawing on the musical genres and styles of these composers.

Meditación

Composed in 1918, was one of several piano pieces from this apprentice period. Chávez included them in his official catalog, but they were not available until the composer's daughter Anita published them in a volume of his early piano music, edited by Max Lifchitz in 1988. These examples of salon music show influences of Schumann and Chopin and Chávez's early piano teacher, Manuel Ponce. They also reveal a strong individual expression, and much variety, pointing toward an extraordinary international career lasting more than half a century.

The Etudes

Chávez's 1916 *Segundo estudio de concierto* was not completed and was not included in his official catalog. However, he did complete two piano etudes in 1919 and one each in 1920 and 1921, which comprise *Cuatro estudios*—the first set of his etudes in this recording.

Chávez's etudes follow a line of development from early nineteenth-century works of this genre by Clementi, Czerny, and Moscheles that were romanticized and refined by Frederic Chopin and Claude Debussy. He retained and cultivated the didactic *raison d'être* of exploring

one or more specific facets of piano technique in each etude, and infused each with his own individual stamp of boldness and experimentation.

Barrañón has examined the existing sources of Chávez's etudes; these include the published editions, autographs, photo copies of autographs, and those produced by copyists. The object was to reach, as accurately as possible, the composer's intentions. The manuscripts include those in the New York Library for the Performing Arts, and copies in the personal library of pianist María Teresa Rodríguez. Rodríguez recorded all of Chávez's solo piano music in the mid-1980s, and the original vinyl disks were converted to a five-CD set for the 1999 Chávez-Silvestre Revueltas Centennial in Mexico City. Rodríguez also shared with pianist Barrañón insights she had received from Chávez for her etude performances in conjunction with his Colegio Nacional lectures. Foremost, she noted he was unwavering in his position that fidelity to what the composer had written was of paramount importance.

Cuatro Estudios

Chávez did not specify the technical purpose any of the etudes in the *Cuatro estudios* set. However, that purpose is generally evident. In Etude I, the emphasis is stretching of the hands, strengthening the left hand, and lightness of the thumbs. The prevailing stream of triplets courses through the entire etude in continuous motion with each triplet off-set one eighth note before the beat, thus accentuating the second note of the triplet at the beginning of the beat. Two strands of melody suggest a modern two-part invention, with right and left hands often in contrary vertical motion. Fleeting suggestions of tonality abet the ongoing flow of ideas that combine in a kaleidoscopic filigree texture.

Etude II (1919) is the longest of four in this set, at a *presto* tempo lasting well over four minutes. A different, and more definitive manuscript source than that used for the published edition was employed for this recording. The principle difference is the greater amount of interpretive information found in the version Barrañón used. The chief melodic interest of the etude is heard in the short eighth- and quarter-note motives in the left hand against rocking and cascading sixteenth notes that engage constant wrist action for the treble accompaniment in the right. The transient key changes that weave through the musical fabric defy more than a tenuous tonal stability. The result is Chopin seen through a Chávez prism, or as Max Lifchitz has written, "romanticism without voluptuousness . . . with complex and diverse pianistic writing." Several publications of music by Chávez in 1920 were a mark of his recognition as a composer.

Etude III, of that year, however, was not among those published works. This etude exhibits a high level of rhythmic and harmonic complexity. Its treble theme is in continuous triplets against double and quadruple divisions of the beat in the left hand. The theme spins out in varieties of itself and recurs in defining the formal shape of the piece. A bold angular motive becomes prominent underpinning to the treble action as the piece ensues. Simultaneous white-key and black-key runs, as well as similarly-formed diatonic and chromatic runs, intensify the dissonant laced warp and woof. Non-traditional triad and seventh-chord progressions point toward impressionism foreshadowing the composer's 1938 *Concerto for Piano with Orchestra*.

1921 was an eventful year in the career of the young and ambitious composer. He presented the first public performance of his own music. The program consisted of a variety of chamber music, including songs, solo piano pieces, and a sextet for piano and strings. Manuel Ponce heard in it the romanticism of Schumann and Chopin with a novel aura of modernism. Ponce's perception of modernism is borne out in Etude IV of that same year, which Barrañón sees as "highly influenced by Ravel and Debussy." This etude is an exercise in repeated notes, with instances when both hands simultaneously play the same key. The formal structure of the piece displays a series of episodes, each based on one of four short motives. Tempo, dynamics, and subtle key changes delineate these sections of motivic development. They combine with rhythmic flexibility and non-tertian harmony in their alliance to the properties of impressionism. In summary, Barrañón views *Cuatro estudios* as "poetic pieces that explore the limits of traditional harmony and tonality."

Etudes in Homage to Chopin

It was more than a quarter of a century after *Cuatro estudios* before Chávez composed his next etudes. During that period he was highly visible and productive as a composer, writer, teacher, conductor, and arts administrator. That was in 1949, during his tenure as founding director of Mexico's National Institute of Fine Arts (INBA) when, at the invitation of UNESCO, he composed Four Etudes in Homage to Chopin for the centennial commemoration of the Polish composer's death. He completed Etude IV in time for a Paris premiere on October 3, 1949 by pianist Hélène Pignari. The other three etudes of this set were finished later that year, but were not premiered until 1969 by María Teresa Rodríguez in Colegio Nacional lecture concerts by the composer in Mexico City.

With these etudes Chávez attempted to capture the essence of Chopin's music without emulating him. Specific aspects of technique are encountered in each of the four. In the first etude there are rapid successions of unrelated triads in each hand separately and the two hands together. Chromaticism abounds as do sections in polychords when these triads and polychords vertically combine. There are also passages in which two different diatonic scales come together in the upper and lower registers forming dual planes of tonality.

Etude II is an exercise in lyric melody at a slow tempo, reminiscent of the romantic lyricism in Chopin's Op. 10, No. 3. Complexity grows as smaller note values and syncopation are introduced and intensified. Rhythmic activity reaches its apex with both hands engaging in two-note chords in sixteenth notes. A return to the *Tranquilo* opening melodic material rounds off the etude.

In Etude III, expanding leaps of up to a twelfth, vaulting through a two-against-three interplay in 6/8 meter, produce a striking display of Mexican *jarabe* rhythm. The ubiquitous *jarabe* rhythmic effect prevails through most of the etude but is overtaken by a fleet progression of two-note sonorities in both hands in contrary motion, signaling the approach of the final D major chord.

For Etude IV, Chávez focuses on specific technical problems: alternation of unisons and octaves and wide interval leaps in the left hand; swift double-note and triple-note chords in the right hand; and, as in Etude III, the hemiola effects inherent in 6/8 meter. The constant stream of eighth notes at this brisk tempo offers an imposing challenge to the performer and an adventurous experience for the listener.

Four New Etudes

Taken as a group, the *Four New Etudes* of 1952 reveal organization realized through the presence of small melodic cells (pitch-class sets) that function as agents of coherence and contrast. These agents can also suggest brief instances of tonality in an essential atonal setting. No didactic purpose is indicated for Etude I, which is replete with wide leaps and variable rhythm in both hands. The alternation of sound and silence produces a staggered effect in the foray between the upper and lower lines reminiscent of *hocket*—the musical "hiccup" technique—of medieval counterpoint. The constant rhythmic variation often obscures the etude's 3/8 meter signature. But the *ritardando* affirms the 3/8 metric feeling in the approach to the final a-c sharp-d chord.

The composer's rubric for Etude II—"For both hands" is understated. For most of its entirety, right and left hands play continuous sixteenth-notes in 4/4 meter. This is a prime example of Chávez's concept of "radial symmetry," which he had employed in his *Left-hand Inversions of Chopin Etudes* of 1949. He noted that, moving upward and downward in half-steps from the note D, the white key and black key alternation pattern remains the same.

The ubiquitous contrary motion of the two hands is largely based on that idea. The steady onrush of sixteenth notes in both hands is partially abated by slow melodic accompanying sections by the right and left hands. The persistent sixteenth-note stream gradually comes to rest on a dyad on the notes d-flat and d-sharp.

"For major seconds" is the stated purpose of Etude III, in which the composer adheres to this direction with unrelenting sixteenth-note dyads a major second apart in the right hand. This basic idea, Barrañón points out, was anticipated in Mexico by José Rolón's 1935 *Estudio para las segundas mayores*, and it precedes by two decades Chávez's own *Estudio a Rubinstein*, in minor second intervals, included in this recording. There are some implications of tonality, but also measures containing all twelve notes of the chromatic scale, completely eluding tonal identity. To Carmona, the sixteenth-note stream of major second intervals evokes images of glass beads and the buzzing of an insect. This energized activity plunges in a long descending line to a final dissonant chord spelled a, b, c-sharp.

The final etude, like the others of this set, is written without key signatures, in keeping with its virtual freedom from feelings of tonality. The constantly changing pitch sets result in an overall atonality and a non-repetitive character. The etude's purpose—"For the left hand"—is fulfilled generously with thirty-second notes and challenging wide leaps at a demanding tempo. The right hand supplies accompaniment to the primary interest in the left, and occasionally engages in the rapid note flurries to supply left-hand respite or reinforcement. Giving sufficient weight to the chief melodic interest in the piano's low register must become a major objective of the performer.

Chávez sent the *Four New Etudes* to María Teresa Rodríguez from New York in the 1970s, and she believes he may not have completed them before that time. However, since he entered them into his official 1971 catalog as completed in 1952, the earlier date seems more plausible. By the fact that these etudes were not published until 1985, what he sent her may have been revised copies intended for publication.

Estudio a Rubinstein

In September, 1974 Artur Rubinstein was paid homage by the Israel Music Festival with a piano competition in his name. Chávez was asked to contribute a composition in commemoration of the occasion and responded with a rapid-fire study in minor second intervals entitled *Estudio a Rubinstein*. Pianist Alan Marks introduced the work at the competition ceremonies and played its American premiere on March 16, 1976 at the 92nd Street YMYWHA in New York. The etude-like piece is a *perpetuum mobile* in which left- and right-hand harmonic intervals of a minor second alternate in a varying array of patterns. This scenario takes place within a continuous flow of sixteenth-note sextuplets at a racingly fast tempo. A semblance of a G tonal center is introduced in the first few measures by means of a prominent f#-g interval that returns periodically. The piece, lasting just under three minutes, ends in a cascade of minor seconds in contrary motion, stretching to the outer reaches of the keyboard. Marks described it as "a wonderful piece, but miserably difficult," that took him a year to get into his fingers. In a letter to Chávez, Rubinstein wrote, "I have always had great admiration for your strong and innovative work, and the composition you have dedicated to me proves it one more time." He thought, according to Carmona, that Chávez might be attempting to emulate electronic sounds on an acoustic instrument.

Cinco Caprichos (Five Capriccios)

Cinco caprichos (1975) is a fitting postlude to Alejandro Barrañón's recording of this rare solo piano music collection. It was the composer's final work for piano, written during a period of personal turmoil—when he became aware of his final illness. Alan Marks introduced the work on the same New York program where he performed the American premiere of *Estudio a Rubinstein* in 1976. Its five movements demonstrate the non-repetitive composition procedure Chávez employed in most of his music since 1958.

There is symmetry in the overall design of the work: Caprichos I, III, and V, the fast movements, bristle with abrupt starts, stops, hesitations, and changes of intention, while the second and fourth movements are slower and more sustained. The sudden shifts of ideas suggest restlessness and harsh introspection. Chávez gave Marks specific direction to play this music "dry, and with brusque fortissimos."

References:

- Barrañón Cedillo, Alejandro. "Carlos Chávez's Etudes for Piano," DMA diss., University of Houston, 2005.
- Carmona, Gloria. "Notas," *Obra completa para piano de Carlos Chávez*. Mexico City: CONACULTA-INBA, 1999.
- Lifchitz, Max. *Carlos Chávez: Early Piano Pieces, Vol. I*. New York: Carlanita Music Co., 1983.
- _____. *Cuatro Cuatro estudios (1919-21)*. New York: Carlanita Music Co., 1992.
- Parker, Robert. *Carlos Chávez: el Orfeo contemporáneo en México*. Mexico City: CONACULTA, 2002.
- Rodríguez, María Teresa. Interview in Barrañón, *Op.cit.*, pp. 127-147.



Alejandro Barrañón Cedillo

Born in 1967 in Mexico City, Alejandro Barrañón entered the National Conservatory of Music at the age of eleven, where he completed his studies in 1991 as an outstanding pupil of Aurora Serratos. He was awarded scholarships from the *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, as well as from the Austrian government, to travel to Vienna, where he studied for two years with Michael Krist at the *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*.

Barrañón combines his impassioned interpretative excellence with a strong academic background: as a Fulbright-García Robles grantee, he obtained his Master of Music degree in chamber music and vocal accompaniment from the Longy School of Music in Cambridge, MA., and his Doctor of Musical Arts degree from the University of Houston. His doctoral dissertation, defended in 2006, represents a significant contribution to the knowledge about Carlos Chávez's music, particularly in regards to his Etudes for piano.

In the beginning stages of his pianistic career, Barrañón earned the *Hermilo Novelo Award* (1984), the First Competition of Young Soloists Award by the *Orquesta de Cámara de Bellas Artes* (1984), the *Sala Chopin* Pianist Award (1985); the Michel Block Award by the UNAM (1987), the Fourth Annual National Young Soloist Award by the *Orquesta Sinfónica del Estado de México* (1987). In 1987, he was the Winner of the National Youth Award. More recently, he won the Honors Competition of the Longy School of Music (2001) and two editions of the Ruth Tomfohrde Award (2003, 2005), given by the University of Houston.

He has performed in several important festivals and venues, such as the *Festival Internacional Cervantino* in México, seasons of the Foundation for Modern Music in Houston, the *Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez*, the *Festival Nueva Danza-Nueva-Música*, among others in Austria, the U.S, Cuba and México.

He has been a soloist with the *Orquesta Sinfónica del Estado de México*, the *Orquesta de Cámara de Bellas Artes*, the *Orquesta Sinfónica de Aguascalientes*, the *Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Chihuahua*, and the *Orquesta Filarmónica de Zacatecas*. He had the distinction of premiering many pieces of new music by composers such as Mario Lavista, Luis Jamie Cortés, Fernando Durán, Juan Luis Enriquez, and Robert Avalon.

Alejandro Barrañón is currently director of the *Unidad Académica de Artes* at the *Universidad Autónoma de Zacatecas*.



Agradecimientos *Alejandro Barrañón*

La presente producción discográfica es fruto de un intenso trabajo artístico y de investigación iniciado el año 2004, cuando me encontraba cursando el programa de estudios doctorales en música en la University of Houston. Todo comenzó cuando una escritura algo inusual en el Estudio IV para piano (1921) —dobles plicas en algunas notas repetidas de esta obra— me motivó a consultar todas las fuentes y los documentos pertinentes en los archivos de diversos repositorios: la New York Public Library, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca de El Colegio Nacional y la biblioteca personal de la maestra María Teresa Rodríguez. Mi curiosidad pronto se convirtió en admiración por una obra poco explorada de Carlos Chávez: sus trece estudios para piano, así como sus fascinantes *Cinco Caprichos*, última expresión pianística del compositor.

Quiero manifestar mi sincero agradecimiento a las personas e instituciones que me apoyaron en la realización de este proyecto. A Timothy Hester, maestro pianista, por sus consejos y asesorías precisas durante las diferentes fases del proceso de conocimiento y maduración de este programa. Al Dr. Howard Pollack por haber dirigido de manera paciente y cuidadosa mi disertación doctoral; de igual manera, agradezco a María Teresa Rodríguez su generosidad, por haber compartido conmigo sus experiencias como alumna del maestro Carlos Chávez y por permitirme consultar las partituras del maestro que conserva en su acervo personal. A Eugenio Delgado, director del CENIDIM, y a José Antonio Robles Cahero, investigador del mismo Centro, por su generoso respaldo institucional, por sus precisas observaciones respecto del material sonoro y por su entusiasta apoyo en llevar a término este trabajo.

A los maestros Robert Parker y Gloria Carmona, le agradezco que hayan honrado y apoyado con sus magníficos textos esta producción discográfica.

No puedo dejar de mencionar a la Universidad Autónoma de Zacatecas, que me brindó los apoyos necesarios, en mi calidad de docente y becario, para culminar de manera exitosa mis estudios de doctorado y, además, cristalizar este anhelado producto discográfico.

Agradezco, también, a Gustavo Rivero Weber, director general de Música de la UNAM, por habernos abierto las puertas de la Sala Nezahualcóyotl, recinto único y espléndido para el quehacer musical.

Asimismo, deseo expresar mi agradecimiento a Pepe Torres, por conjuntar de manera admirable la tecnología, el arte y la música en este sensible trabajo de grabación y masterización.

Por último, agradezco al maestro Carlos Chávez por la creación de este universo sonoro, cumbre única y poco explorada del pianismo mexicano del siglo XX.

Acknowledgments

This recording is the fruit of an intense artistic effort and a research project begun in 2004, when I was engaged in the program of studies for the doctorate at the University of Houston. Everything started when I noticed an unusual notation in Etude no. IV for piano (1921): double stems on some of the repeated notes of this work prompted me to consult all the sources and relevant documents in the archives of several collections: the New York Public Library, the Archivo General de la Nación in Mexico City, the library of El Colegio Nacional, and María Teresa Rodríguez's personal library. My curiosity was soon to become admiration for a little-known facet of Carlos Chávez's output: his thirteen etudes for piano, alongside his fascinating *Cinco Caprichos*, the composer's final keyboard composition.

I wish to express my sincere thanks to the individuals and institutions that gave me their support in the carrying out of this project. To Timothy Hester, master pianist, for his advice and precise tutoring during the different phases of the learning process involved in the maturing of this program; to Dr. Howard Pollack for his patient and painstaking direction of my doctoral dissertation. My thanks are due likewise to María Teresa Rodríguez for her generosity, for having passed on to me her experiences as pupil of Carlos Chávez and for allowing me to consult the documentary sources that she has in her personal archive. To Eugenio Delgado, director of the CENIDIM, and to José Antonio Robles Cahero, researcher at the same institution, for their generous institutional support, and for their precise observations regarding the recorded material and their enthusiastic support in bringing this work to completion.

I would like to thank both Robert Parker and Gloria Carmona for having honored and supported this discographic production with their magnificent texts.

I could hardly avoid mentioning the Universidad Autónoma de Zacatecas, which provided me with the necessary support—in my situation as both teacher and scholarship holder—for

successfully culminating my doctoral studies, and likewise crystallizing this longed-for recording production.

I also wish to thank Gustavo Rivero Weber, general director of Music at the Universidad Nacional Autónoma de México, for having made available to me the facilities of the Sala Nezahualcóyotl, a unique and splendid precinct for music-making.

Likewise, Pepe Torres has earned my gratitude for his admirable skill in bringing together technology, art and music in this sensitive work of recording and mastering.

Finally, I offer my grateful admiration to the composer Carlos Chávez for having created this universe of sound, a unique and little explored summit of twentieth-century Mexican piano music.



**PRODUCCIÓN GENERAL:**

Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM)

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS:

Robert L. Parker
Gloria Carmona

TEXTOS INSTITUCIONALES:

Mtro. Eugenio Delgado, director del CENIDIM
Dr. Alejandro Barrañón, director de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas

PRODUCCIÓN MUSICAL, GRABACIÓN Y MASTERIZACIÓN:

Pepe Torres

INGENIERO DE SONIDO:

Martín Audelo Chicharo

INGENIERO DEL MASTER:

Edgar Ordoñez

CUIDADO DE LA EDICIÓN MUSICAL:

José Antonio Robles Cahero

FOTOGRAFÍAS DE CARLOS CHÁVEZ :

Carmona, Gloria. *Carlos Chávez 1899-1978 Iconografía*. México: INBA, 1994.

FOTOGRAFÍAS:

Fátima Sánchez

PINTURA DE LA PORTADA:

Emerick Rodríguez Rentería

DISEÑO:

Vicente Rodríguez

TRADUCCIÓN AL INGLÉS:

Christopher Follet

ELABORACIÓN DEL CURRÍCULUM EN INGLÉS:

Leticia Soto Flores

COORDINACIÓN GENERAL:

Alejandro Barrañón Cedillo

Eugenio Delgado Parra

AFINADOR:

Roberto Martínez

Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario de la UNAM
Piano Steinway

POSTPRODUCCIÓN: Estudios VIRAJE virajestudio@gmail.com



<i>Meditación (1918)</i>	4:25
<i>Cuatro Estudios (1919-1921):</i>	
Estudio I	2:29
Estudio II	4:42
Estudio III	4:44
Estudio IV	4:05
<i>Trois Études a Chopin (1949)</i>	
Estudio I	1:48
Estudio II	4:17
Estudio III	1:41
Estudio IV: Homenaje a Chopin	1:52
<i>Four New Etudes (1952):</i>	
Estudio I	2:02
Estudio II: "For both hands"	1:56
Estudio III: "For major seconds"	2:27
Estudio IV: "For the left hand"	2:21
<i>Estudio Homenaje a Artur Rubinstein (1973)</i>	2:24
<i>Cinco Caprichos (1975)</i>	
<i>Animato</i>	1:28
<i>Lentissimo</i>	3:18
<i>Vivo</i>	3:37
<i>Adagio</i>	4:44
<i>Mosso</i>	4:14

PRODUCCIÓN GENERAL:
 Unidad Académica de Artes de la
 Universidad Autónoma de Zacatecas.
 Centro Nacional de Investigación,
 Documentación e Información Musical
 "Carlos Chávez" (CENIDIM)
 Sala Nezahualcóyotl,
 Centro Cultural Universitario de la UNAM



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

UNIDAD ACADÉMICA
DE ARTES

