

**INBA Digital** Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA**

**UN ANÁLISIS DE LA SINFONÍA INDIA DE CARLOS  
CHÁVEZ**

**TESINA  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIATURA EN  
COMPOSICIÓN MUSICAL**

**ELABORADA POR  
ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA**

**CON ASESORIA DEL MTRO.  
FRANCISCO NUÑEZ MONTES**

**MÉXICO, D.F. AGOSTO 1993**

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Antúñez Pineda. Un Análisis de la Sinfonía India de Carlos Chávez,  
ESM/INBA/CONACULTA, México, D.F., 1993.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Sinfonía India, Carlos Chávez, Análisis musical, Composición  
musical

I N S T I T U T O N A C I O N A L D E B E L L A S A R T E S

E S C U E L A S U P E R I O R D E M U S I C A

UN ANALISIS DE LA SINFONIA INDIA DE CARLOS CHAVEZ

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE

L I C E N C I A T U R A E N

COMPOSICION MUSICAL

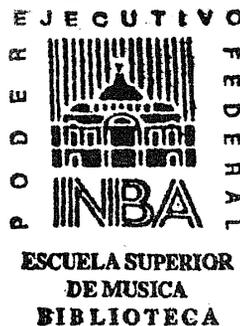
ELABORADA POR

A L F R E D O A N T U N E Z P I N E D A

CON ASESORIA DEL MTRO.

F R A N C I S C O N U Ñ E Z M O N T E S

México D. F. agosto-1993



A mis padres:

████████████████████

ALTAGRACIA PINEDA

████████████████████

PABLO ANTUNEZ FERNANDEZ

████████████████████

I

BSC/955 2º exam.



**A mi asesor de Tesina:**

**FRANCISCO NUÑEZ MONTES**

*A los maestros:*

LETICIA ALBA TREJO.  
Directora de la *Escuela Superior de Música.*

ENRIQUE RAMIREZ ARELLANO.  
Secretario Académico de  
la *Escuela Superior de Música.*

## INTRODUCCION

I.- La reconocida importancia de Carlos Chávez, en el ámbito musical de México y principalmente para el *Nacionalismo Mexicano* aporta un diverso y amplio mundo de estudio en cualquier aspecto musical. Por su labor y trayectoria artística, ha sido merecedor de un buen número de publicaciones y menciones honoríficas tanto como personalidad consciente de la problemática musical del país como artista, director y compositor. Se tiene así, una biografía y una documentación bibliográfica extensa, aunque muy difícil de conseguir, sobre su vida y PRINCIPALMENTE su obra.

Cada una de las fases de Chávez, no respalda una a la otra, sino en una continuidad creciente, cada una de ellas es independiente de cada otra, sin embargo, juntas muestran su personalidad mucho más significativa para la vida musical mexicana. No se puede dar la omisión de Chávez, sin mutilar el movimiento nacionalista.

I.1.- Se consentirá positivamente que cualquier estudio sobre un compositor mexicano serio, quedará fundado por sí mismo. Dado que posibilita nuestro conocimiento del campo musical artístico, acerca de sus técnicas, recursos, influencias y sentimientos. Considerar un trabajo tanto objetivo como subjetivo sobre Carlos Chávez, significa establecer las bases para diferenciar diversas direcciones y aportaciones en gran parte de la música mexicana.

II.- Esta *tesina*, pretende dar respuesta a la pregunta por el lenguaje musical de Chávez, queremos analizar sus elementos y su recurso en todas las posibilidades frente a una obra capital. Se ha escogido la *Sinfonía Nº 2*, mejor conocida como *INDIA*, por sus complejidades armónicas, melódicas, métricas y su gran contenido emocional y mexicanista nacional. Este trabajo respondiendo a la exigencia de una tesina, no pretende agotar exhaustivamente todo contenido incluido en la Sinfonía, sólo se debe a la explicación analítica de lo que, aquí, se ha considerado más importante para un posterior estudio profundo y conclusivo.

Las propuestas vertidas en el curso de esta tesina se hallan con una perspectiva amplia, en vistas a concretarse de un mejor modo o estructura. Creo, por el momento, que responden a la necesidad de realización de la misma.

III.- La presente exposición comienza con una breve biografía de la vida y obra de Carlos Chávez sobre las épocas más próximas (aunque en años) a la Sinfonía en cuestión. Después se avanza en el análisis motivico y melódico de la misma. En la tercera parte se halla explicada la textura orquestal. En estos dos capítulos tanto motivos como temas melódicos o instrumentales, se escriben en sus notas reales. En el último capítulo se expone de modo más bien esquemático, la Forma Externa de la Sinfonía.

## CAPITULO I

### BIOGRAFIA DE CARLOS CHAVEZ

Podría suceder que al finalizar la lectura de esta biografía, uno pudiera pensar que ésta es muy larga, sin embargo, la vida y obra de Carlos Chávez no puede ser expuesta en algunas cuartillas. Con este pensamiento, sin rebasar la profundidad que exige una tesina intentamos manifestar en la semblanza lo que ha sido más aceptado y comprobado sobre su personalidad, reservándonos la elección del material bibliográfico y biográfico según la dirección ponderante que determina nuestra tesina así, como su estructura. Hacemos del conocimiento de usted, que la fuente de información del capítulo, se halla en su totalidad en la bibliografía puesta al final. Entre las finalidades que perseguimos aquí son exponer las etapas de creación, que pudieramos pensarlas, como los períodos extremos a la etapa de creación de la *Sinfonía India*, para diferenciarlas hemos puesto un número, tratando de encerrar una idea importante. Es quizá ambisioso, abarcar el contexto de la *Sinfonía INDIA* como dos extremos, uno anterior a la sinfonía, el cual genera toda una serie de elementos y recursos que serán puestos en la obra y otro posterior, que nos permite analizar los resultados de la sinfonía misma. Aunque, en el trancurso de esta revisión histórica no sean mencionadas las referencias directas a la sinfonía, si se podrían percibir estos elementos que desembocaron en la obra misma. Otro objetivo que intentamos descubrir, es mostrar el pensamiento de Chávez en cada etapa, para ello utilizamos, fragmentos y citas sobre algún particular. También queremos mencionar, la influencia o tendencias más relevantes en cada período. Por último, menciono citas que nos muestran un panorama general de la música de etapas distintas de la vida musical en México.

El nombre completo del autor que nos ocupa en esta obra, se halla rara vez en sus escritos literarios y obras musicales mayores aún más cuando los comentaristas se refieren a él. Pero al parecer sus primeras obras musicales, fueron firmadas con el nombre de Carlos Chávez Ramírez, como era la costumbre en México. Ahora en nuestra época se le conoce como Carlos Chávez. Sin embargo, es importante conocer su trayectoria como base principal para abordar cualquier tipo de investigación sobre él. Por lo tanto aquí, en el análisis que nos ocupa, nos queda por hacer una breve biografía, señalando las referencias directas e indirectas a la Sinfonía India. Para tal cumplimiento, usamos básicamente la obras biográficas. El origen de la familia de Chávez es criolla, su madre se llamaba Juvencia Ramírez, su padre Agustín Chávez. En Mexico D. F. nació Carlos Chávez Ramírez el 13-junio-1899 y murió el 2-agosto-1978.

I

Chávez inició sus estudios con su hermano mayor Manuel y continuó con la Mtra. Asunción Parra durante algún tiempo. Los principales maestros que tuvo fueron, el compositor Manuel M. Ponce entre los años 1910-1914 (Yolanda Moreno dice que desde 1909), el pianista Pedro Ogazón en el periodo de 1915-1920. Chávez, comenzó a concretar sus obras a edad muy temprana de 9-12 años, ilustremos este particular con sus palabras, en una cita:

"A los doce años me inicié en la instrumentación solo, estudiando con detenimiento el tratado de Guiraud. Nunca quise tener un maestro de composición, porque los consideraba irremisiblemente dogmáticos, y porque pensaba yo que los mejores maestros serían los "Grandes Maestros", a quienes estudié analizándolos a fondo. A los dieciseis años conocí en la casa de Ogazón a Juan B. Fuentes, autor de un sistema de armonía muy lógico; tomé algunas clases con él, que me ayudaron mucho a aclarar las complicaciones inútiles de los tratados de armonía alemanes y franceses".<sup>1</sup>

A este periodo creativo inicial de Chávez, Herbert Weinstock, por comodidad para el conocimiento del proceso técnico de composición

---

<sup>1</sup>García, M. Roberto; *Vida y Obra de Carlos Chávez*, pág. 13.

de Chávez le denominó; JUVENILIA, se caracteriza por la carencia de mayor experiencia y profundidad y, según García Morillo, tiene tanto vitalidad como sentido formal semiclásico y semiromántico. En este período, se pueden distinguir varias obras musicales como las siguientes:

Preludio y Fuga, y una Sonatina.	1917.
Carnaval: 20 piezas para piano.	1918.
Sonata Fantasía.	1918.
Valses Intimos.	1918-20
Páginas Sencillas.	1918-20.
Cantos Mexicanos.	1918-20.
Extase.	
Cuatro Estudios.	1918-20.

UN POCO POSTERIORES:

Imagen Mexicana.	1920.
Segunda Sonata.	1921.

Dos obras de Cámara:

Un cuarteto de cuerdas.	1920-21.
Un Sexteto de cuerdas.	1920-21.

Música de Orquesta:

Sinfonía:	1917-18.
ALLEGRO	
ADAGIO	
VIVO	
FINAL	

En opinión de Yolanda Moreno, estas obras manifiestan una técnica personal, dice; " una armonía vagamente impresionista, movimiento melódico expresivo y sobrio, además tiende a usar la distribución irregular de valores de duración del compás, había en sus propias obras preocupación por abandonar la tonalidad y, la economía como recurso para el equilibrio y sobriedad de elementos musicales". Observemos los títulos de sus obras para considerar una prematura visión nacionalista del joven compositor.

La personalidad de Chávez ha sido caracterizada desde su infancia por su espíritu eminentemente analítico y crítico que se atribuye por su gran confianza en sí mismo. Característica que le obligaba a separarse de las direcciones de sus maestros y opiniones de los compositores de la época. En esta etapa inicial trabajó de manera necesariamente autodidacta, realizó estudios tanto de música como sobre sus autores, principalmente de J. S. BACH, L. V. BEETHOVEN, C. DEBUSSY y F. CHOPIN, se ha afirmado muchas veces que las veía desde toda perspectiva musical; armónica, melódica, instrumental

<sup>2</sup>Moreno, R. Yolanda. *Rostros del Nacionalismo...* pág. 129.

y orquestalmente. Sin embargo, es muy difícil hallar material que respalde esta información. Lo que podemos comprobar por medio del material musical que nos legó, es su técnica formal y su búsqueda de nuevas formas y elementos para expresar sus ideas musicales.

## II

El mundo de la música mexicana reconoció a Chávez como compositor cuando escuchó en concierto piezas de piano, canciones y SEXTETO. Obras que le dieron buen lugar entre los compositores jóvenes. Para ilustrar la imagen de Chávez en esta etapa, elegiremos citas que se hallan en el libro de García Morillo, una del Mtro. Manuel M. Ponce, la cual trata sobre una declaración donada a la Revista de la Unión Filarmónica de México, ahí se afirma:

"Chávez, es un raro ejemplo de fecunda aplicación que se destaca en nuestro ambiente de secular pereza.... El rasgo más sobresaliente de la música de Chávez es una aspiración de modernismo y originalidad, que se justifica perfectamente en un hombre tan joven, pues Chávez es todavía muy joven, a pesar, de su aspecto de seriedad y, un poco melancólico. Tiene talento. Se centra, bajo la doble influencia del romanticismo del tipo de Schumann y Chopin, y del modernismo, que lo atrae con su aureola de novedad y exotismo".

Apuntaremos otra cita, es de Vicente T. Mendoza, ésta se refiere al medio artístico en que se hallaba Chávez, un medio difícil por cualquier perspectiva que quiera verse:

" Por aquel entonces la música de los modernos compositores era completamente desconocida en México; no se conocía, ni la música ni aún, los nombres de ninguna posterior a Debussy, y, éste era negado y vituperado. Chávez había estudiado a Debussy a fondo, y desde entonces, en parte por esto, se dió en llamarle "modernista", ignorando u olvidando la honda raíz clásica de sus estudios. Las actividades musicales de México era escasísimas y notoriamente retardatarias".<sup>3</sup>

Años después, Chávez en su juventud, estuvo en medio de una etapa contradictoria, la rara conjunción del regocijo por las emociones y sentimientos de la Opera Italiana y, la Revolución Mexicana con la cual aparecen reformas sociales incluyendo en ellas el rechazo

---

<sup>3</sup>García Morrillo, po. cit., pág. 17.

por las tendencias de regímenes academistas y europeizantes, hubo entonces propuestas nuevas, se plantearon nuevas necesidades como ideologías de nacionalismo mexicano, un gran sentimiento nacional que influyó tanto en las Ciencias como en las Artes. Predominando la renovación y actualización de manifestaciones artísticas. Como ejemplo, citemos a *Diego Rivera, José C. Orozco y A. Siquéiros*. Este movimiento nacional invadió el pensamiento musical de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Para Chávez, significó la identidad del pensamiento del pueblo con su música. En este sentido propuso la realización de obras, en términos de simplicidad y mesura, que llegara al hombre de la calle, al pueblo. Rechazó la idealización de la música y su elitismo por grupos Snobs, pues, impedía captar lo esencial del pueblo mexicano: **LO INDIGENA**.

Desde 1912, Manuel M. Ponce, preconizaba su interés por la música mestiza (criolla) de modo abierto olvidando la esencial indígena. Por el contrario, Chávez, tuvo desde su niñez cierto contacto con lo que se *consideraba música indígena*, por ello se dice que tenía conocimiento de las costumbres y música de pueblos indígenas, por ejemplo, leamos este comentario de Chávez:

" Según queda ya dicho, mi contacto con la música indígena no fue el resultado de un propósito determinado, sino debido a que desde los 5 o 6 años de edad vivía yo largas temporadas de vacaciones en apartadas regiones de Tlaxcala. Posteriormente, he visitado y vivido en muchos otros lugares del país: Puebla, Veracruz, Jalisco, Nayarit, Michoacan, Guanajuato, Oaxaca, etc... en que las manifestaciones musicales aborígenes son sumamente interesantes. Sin embargo, nunca he hecho investigación propiamente dicha de esta música, habiéndome limitado a oír lo que me gustaba."<sup>4</sup>

Para el año 1921, puede pensarse, tomando en cuenta, la actividad desarrollada por Chávez, que hubo asimilado ya esencialmente toda música vernácula de su tiempo, en consecuencia, podía aplicar sus ideas musicales a cualquiera que llegara a sus manos, aunque, sin usar directamente los elementos de la música indígena, y, no como lo hacían los del grupo de los cinco del nacionalismo ruso. Chávez, intentaba lograr un discurso musical que fuera una unidad orgánica, sin caer en la carencia de expresión nacional, de forma o la simple yuxtaposición de elementos heterógenos. Para entonces, con este pensamiento e inquietudes Chávez comienza fuertemente el segundo período de su proceso creativo, la llamada "Etapa más mexicanista", la cual se prolongó hasta 1928. En este período Chávez halló vías adecuadas para realizar su pensamiento.

---

<sup>4</sup>Tendrá que hacerse su estudio de lo indígena-lo mestizo.

musical. El Secretario de Educación José Vasconcelos encargó, por sugerencia de P. H. Ureña, una obra sobre un tema azteca a Carlos Chávez. Este realizó la partitura del ballet EL FUEGO NUEVO. Obra con la que una vez más, Chávez, rechaza la imitación europeizante y la influencia del impresionismo. Ejemplifiquemos este panorama, Vicente T. Mendoza, señala sobre el particular:

" En 1921 las inquietudes nacionalistas de Chávez habían de tomar un nuevo giro, cuando el joven compositor volteó la mirada hacia la música de los indios autóctonos. Los músicos nacionalistas de entonces negaban esta música (Ponce a la cabeza); gente de ciudad y desconectada del campo no conocía, ni podría haber comprendido esta música. En el s. XIX, se había escrito en México Operas Aztecas, de nombre y argumento, pero de música italianizante. Chávez, conocía bien esta música, y, dueño como era, ya de una experiencia musical profunda, había de sumarse a su espíritu clásico y, a sus inclinaciones mexicanistas la fuerza interior de la música india; primitiva, sobria, lacónica, rítmica. Ese año de 1921, escribió un ballet "EL FUEGO NUEVO", en el que es notorio el sentido de Chávez, en esta nueva dirección de su desarrollo musical hacia un primitivismo, contenido esencial y auténticamente indio y vívido, en el que nada hay de pintoresco ni anecdótico. Desde un principio el nacionalismo de Chávez fue integral; venía de sus propios personales fondos, de sus gustos y tendencias heredadas; no era un afán de hacer música mexicana por medios mecánicos."

Yolanda M., interpreta el nuevo estilo de Chávez de este modo;

" El nuevo estilo "indigenista", inaugurado con la partitura de EL FUEGO NUEVO era la traducción musical, aún deficiente, de las nuevas concepciones ideológicas de la generación de artistas e intelectuales nacida durante el obregonismo y prohijada por José Vasconcelos. En la discusión nacional y en la búsqueda de un modo de ser a la vez mexicano e histórico lo indígena adquiría una súbita e inesperada importancia, era ampliamente negociable en los terrenos colindantes de la Estética y la Política".<sup>5</sup>

A partir de 1922, Chávez, de modo regular, comenzó a realizar sus

---

<sup>5</sup>Según ella, la obra no es "con mucho" lograda. pág. 145.

viajes al extranjero. Lo importante en ellos es que ahí se pueden observar algunas ideas que posteriormente Chávez, formalizará con su conciencia analítica y empírica. Leamos sus propias palabras:

" fue ir a entregar a Hertzka, el director de la Universidad Edition de Viena, una carta de Ignaz Friedman en que recomendaba con calor la publicación de mi música, que había conocido desde 1920. Hertzka, me dijo que publicaría mi música si estaba yo, dispuesto a esperar por lo menos dos años, pues las condiciones difíciles en que se encontraba la editorial, por la guerra (esto era en octubre de 1922 en plena depresión de la Europa Central), había hecho muy larga la lista de obras que esperaban su turno para publicación. No estando yo dispuesto, a esperar tanto me fui a Berlin, en donde Bote y Bock publicó algunas obras mías. Estuve en Viena dos semanas en Berlin cinco meses, en Paris ocho o diez días".

En este contexto no encontró nada de lo que buscaba, dice Chávez:

" En Europa las cosas están hechas, mi estancia en Europa me convenció de que había que hacer lo nuestro, construir nuestra propia escena, y actuar en ella, realizar lo que se pudiera mucho o poco, bueno o malo, pero propio y un poco diferente".

Regresó a México, trayendo consigo obras de compositores que para aquel tiempo eran desconocidos hasta en su propio país. Obras del Vanguardismo europeo, Stravinsky y Schoenberg. Continúa Chávez:

" En México, desde principios de siglo, en que el nombre y la música de Debussy empezaron a ser conocidos, y por mucho tiempo, a todo lo que parecía incomprensible y feo se le llamaba "debussismo" o "modernismo". Después a lo mismo se le llamó primitivismo o stravisnkysmo. Comodamente se encontraba así, a todo lo que no se conocía, ni entendía, un común denominador con aire de tecnicismo. Entre los sedicentes críticos no había quien aclarase nada porque ellos mismos sufrían el error: en aquellos días, ni siquiera había la posibilidad de una "cultura de discos", porque no los había, o de un barniz de lectura porque apenas llegaban revistas y libros musicales".

En estas condiciones, el nacionalismo peculiar de Chávez, aparece en un concepto amplio, trasciende el transporte elemental de todo elemento indígena o criollo, aunque se perciba tanto métricas con giros melódicos o sus detalles en la instrumentación.

Chávez, en este contexto del ambiente musical, inaugura una serie de siete piezas para piano (1923), inicialmente llamadas "Piezas Mexicanas", las cuales se complementaron con otras obras, de años siguientes adoptando el título definitivo de POLIGONOS. Son obras de contenido dramático. Entre otras partituras, de ese año, están EXAGONOS, son cuadernos de dos ciclos de canciones.

1.- "Tres Exágonos".- Texto de Carlos Pellicer, para voz y piano.

2.- "Otros Tres Exágonos".- Para voz y grupo instrumental (1924).

El título de estas obras significa, no un concepto abstracto sino a que su música responde a poemas de seis versos. En 1924, entre sus obras más importantes se pueden citar las Sonatinas dedicadas a su esposa: 1ª es para Violín y Piano.

2ª para Piano y Violoncello.

3ª para Piano solo.

La cita que sigue a continuación es importante porque Chávez dice su preocupación por el problema de la forma y contenido:

" En las Sonatinas, ya venía yo un poco de regreso de las formas grandes (como la "Sonata II", para piano solo) me preocupaba la concisión; para lograr en una obra corta la sensación de redondez y acabado de una obra grande".

De diciembre 1923 a marzo 1924, Chávez, estuvo en Estados Unidos para relacionarse con sus primeros artistas, directores, y además de poder dirigir sus Orquestas. Estuvo relacionado del mismo modo con la música de Jazz, con su espontaneidad y dinamismo.

Vicente T. Mendoza resume a su manera este período de viajes:

" Entre 1921 y 1928, Chávez, si así pudiera decirse, perfiló su estilo personal. Como ha sido advertido ya por notables comentaristas, su música huye de los tradicionales procedimientos de composición tanto en el aspecto formal como en el armónico y contrapuntístico. Las progresiones y secuencias, los desarrollos "academicos", las fórmulas armónicas establecidas, los "pedales" y "ostinatos" tan en boga ahora, los trucos de cualquier orden tradicionales o "modernos" no existen en la música de Chávez".

Desde este primer período, su música se revela limpia de fórmulas, cada obra siempre nueva y fresca obedeciendo a una fecunda inspiración melódica y armónica y a su personalísima sensibilidad musical. Es también notorio el sentido instrumental de su música y, la

maestría en el aprovechamiento de los recursos de la Orquesta Sinfónica, con la que Chávez, intimó desde su juventud".

En el año 1925, escribió ENERGIA, una obra con diseño polifónico, modal y arquitectónico, para un conjunto de cámara. R. G. Morillo afirma, que en esa obra, Chávez, ha logrado complementar una gran complicación rítmica y una disonancia acusada en lenguaje austero de constructivismo decidido. Creo, que su gran importancia radica en la abundancia de efectos en todo orden básico, permitiendo con libertad abrir posibilidades en cambios sonoros no muy explorados en aquella época. Otra obra importante es "36", pieza pianística escrita en una sola página.

### III

La aplicación del pensamiento nacionalista musical de Chávez, fue paralelo al apogeo de la práctica elemental de la Teoría marxista y el determinismo económico en las artes, según Yolanda Moreno. Ella afirma, cierta posibilidad, de que Chávez haya sido influido por estas tendencias ideológicas, -aquí, sólo afirmamos que puede haber una vital importancia, en la investigación de la influencia de las posiciones filosóficas sobre el proceso creativo de Chávez tanto en su vida como en su obra-. Sin ahondar retomemos el punto considerado por Yolanda Moreno:

" En 1921, el soviético Dreizin, publicó su libro "MUSICA Y REVOLUCION", y Chemonadoff publicó una Historia de la música interpretada en su totalidad bajo un punto de vista la ortodoxia marxista. Aunque hilado con hilo grueso y rayado frecuentemente en lo elemental, la interpretación marxista primitiva ejerció una influencia determinante en los artistas occidentales que se prolongó hasta el año de 1938, en que el compositor norteamericano Elie SIEGMEISTER publicó un librito titulado MUSICA y SOCIEDAD. Es probable que el músico mexicano se haya interesado por esas ideas que militaban en el ambiente durante su estancia en Nueva York 1926, los años gloriosos en que la WORKERS MUSIC LEAGUE preconizaba el uso de la música que penetra por doquier como "arma de la lucha de clases" y descubría la interdependencia de Música y Sociedad".

A diferencia de Manuel M. Ponce, comenta el compositor Francisco

Nuñez, Chávez, busca originalidad a la manera de B. Bartok dentro del folklor en su más "pura esencia" aunque sabemos bastante bien que nada confirma de hecho, el *qué*, el *porqué* y el *cómo* del mundo musical precortesiano, pero que, sin embargo, Chávez, halla otras fuentes hasta cierto punto originales para poderlas confundir con precisión en todo el público mexicano. Era una forma más completa de sociologizar la música, donde Europa "encontraba", sus máximos representantes en **Bartok y Mussorgsky**. La sociología de la música rechazaba el romanticismo, el impresionismo, el expresionismo con la propuesta de que la música debía ser, como dice Y. Moreno:

*"Con un lenguaje vigoroso, directo, lleno de plebeya robustez"*

*"La buena música debía poseer frescura y buena salud"*.

Con las condiciones precarias del ambiente musical mexicano donde Chávez, aparece como guía del movimiento musical de aquel tiempo, inaugura difícilmente algunos conciertos vocales e instrumentales bajo el nombre de **MUSICA NUEVA** (1925-1926). Intentó con ellos sin mucho éxito (por la baja cultura musical), más que otra cosa, dar la visión de que hacían falta conocimientos sobre muchas y nuevas cosas en el mundo musical mexicano, o sea, que la música europea contemporánea era desconocida en el ámbito de México.

Dichos conciertos, fueron auspiciados por la **Universidad Nacional Autónoma de México**, bajo la dirección musical de Chávez y **Ricardo Ortega** en la organización. Entre otros intérpretes se encontraron a **Guadalupe Medina de Ortega** y **Silvestre Revueltas**. Los programas contenían obras de; **Debussy, Satie, Schoenberg, M. Falla, Bartok, Stravinsky, Millhaud, Honneger, Poulac, Gaurivc, Varese** y autores mexicanos como **Silvestre Revueltas**.

Al margen de este período de conciertos, Chávez se dedicó a obras de grandes dimensiones, compuso grandes partituras de perspectiva coreográfica, los ballets; **LOS CUATRO SOLES** y **CABALLOS DE VAPOR**. Este último inicialmente titulado, "**Sinfonía de Baile H. P**".

El ballet **LOS CUATRO SOLES**, versa sobre un tema indígena, escrito para coro femenino y Orquesta en 1926. La temática, surgió a raíz del conocimiento de Chávez sobre el **CODICE VATICANO**. En él existe la representación de la destrucción del mundo, en cuatro períodos determinados por cuatro símbolos. La forma externa, responde como se establece en el Códice, quedando de esta manera:

- I.- Preludio.  
Danza Sol de Agua.
- II.- 2º Preludio.  
Danza Sol de Aire.
- III.-3º Preludio.  
Danza de Sol de Fuego.
- IV.- 4º Preludio.  
Danza de Sol de Tierra.

Cabe decir, que entre **EL FUEGO NUEVO** y **LOS CUATRO SOLES**, existen

ciertos razgos de continuidad dominando un aire de música ritual. CABALLOS DE VAPOR, es una "Sinfonía de Baile" elaborada entre los años 1926-27. Yolanda M. y G. Morillo, coinciden en que esta obra es la más considerada, pues, contiene esencialmente orientaciones aún no pensadas en aquel tiempo. Chávez, describe allí, episodios de la vida contemporánea. Aquel contraste real, entre el ambiente sensual, cálido de la América Latina y el maquinismo riguroso del país vecino del norte. La idea generadora del Ballet fue anterior al inicio de la realización de la música. Chávez, había comentado con el pintor Agustín Lazo acerca de tal maquinismo. Pero el tema y el nombre fueron ideados por Chávez en 1926, en abierta plática con el pintor Diego Rivera, hasta concretar su estructura y forma definitiva. Citemos, a modo de reflexión, el pensamiento en torno a esta obra:

" Siempre pensé -aclara Chávez- que había que aproximarse a la cosa en un sentido subjetivo, y no con el deseo de retratar musicalmente ruidos de máquinas. Por otra parte, en esta región de nuestro continente al sentir de cerca, el contraste del sur cálido de tierras fértiles y productivas, con un norte industrial y frío, pensé que la obra podría integrarse bien, y teatralizarse el contraste del sur con el norte en forma tanto objetiva como subjetiva.

La obra revela influencias de amplias dimensiones de estilo según afirma Rosenfeld, tanto de autores barrocos como de clásicos, por un lado, como de música popular mexicana, por otro lado. Concluye que la obra misma tiene defectos, v.g.; la "miscelánea de estilos y la desigualdad de textura entre las partes mismas". A esta objeción, Chávez, podría haber respondido de esta manera:

" H. P. es una Sinfonía de la música que está en el ambiente y que se oye en todas partes, una especie de revista de la época. Lo que el momento presente tiene de lucha, de esfuerzo y de cración; lo que realmente vive en el aire que se respira es lo que inevitablemente habrá de contener H. P... Algunas melodías y danzas populares podrá, encontrarse en mi música, no como una base constructiva sino porque coinciden, naturalmente, con mi propia manera de sentir..."<sup>6</sup>

Los fundamentos musicales de estas obras, se hallan estructurados claramente en patrones; las acentuaciones y las simetrías estaban pensadas en función de la Danza. Según expresa Yolanda Moreno con objetividad evidente, en estas palabras:

---

<sup>6</sup>Habrá que indagar la diferencia de versiones en la obra.

"No es extraño que las primeras obras abiertamente nacionalistas de Carlos Chávez hubieran sido partituras balletísticas que reclamasen un apoyo corpóreo, coreográfico y visual. Aún en sus versiones sinfónicas destinadas únicamente al oído, es música que remite a la imagen y sugiere el atavío del rito.

#### IV

La personalidad de Chávez como compositor y director de Orquesta, en la cultura artística de los Estados Unidos era bien reconocida y gozaba de consideración en sus Orquestas. Pero a su regreso del país vecino, se encontró con un ambiente algo distinto, dice él:

" Me encontré con que la música estaba en peores condiciones que cuando la dejé, el impulso inicial que le habíamos dado se hallaba de capa caída".

En México a finales el siglo pasado y en las primeras décadas del actual, la existencia de Orquestas y sus participaciones públicas artísticas no eran muy regulares y fructíferas. Chávez incursionó en las alternativas para mejorar este panorama, renovó sus luchas por mejorar la cultura musical. Leamos sus iniciativas:

" De septiembre de 1926 a junio de 1928, viví en Nueva York, regresé a México a principios de julio de 1928. El sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal había sido una organización poderosa, no dejaba aún de serlo en esos días pero su actividad era puramente sindical. Sin embargo, desde principios del año anterior (1927), había hecho intentos débiles y aislados de impulso artístico que habían fracasado completamente. Estos habían consistido en la formación de una orquesta llamada; ORQUESTA SINFONICA MEXICANA que dió uno o dos conciertos aislados y una breve temporada que incluía las nueve Sinfonías de Beethoven que no pudo terminar por falta absoluta de público. A mi llegada propuse al sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal, un plan de organización de la Orquesta que fue puesto en práctica desde luego. La primera temporada tuvo lugar de septiembre de 1928 a marzo de 1929 en conciertos mensuales, conservando el nombre de Orquesta Sinfónica Mexicana. El año de 1929 la orquesta cambió de nombre por el de ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO".

Según Yolada Moreno, el efecto de la difusión que deseaba Chávez,

fue realmente como él lo esperaba, expresa ella:

" El experimento se inició en 1929 con la asistencia de obreros a los conciertos, al lado de la clase media que constituía el público habitual. Chávez lo consignaba triunfalmente como "un paso en el renacimiento cultural que avanzaba en México en todos los frentes desde 1921". (...). El nuevo público que Chávez convocaba, se hallaba en la clase trabajadora capaz de apreciar los mejores esfuerzos de la Orquesta Sinfónica Nacional.(...). El compositor no cesaba de sorprenderse ante el entusiasmo y el deleite que provocaba una obra de Stravinsky entre los trabajadores y el aburrimiento soporífero que les producía Haydn. La experiencia con sindicatos fue también ilustrativa y estimulante: de 5,000 boletos regalados, la mayoría melómana correspondía a ferrocarrileros, electricistas e impresores. Eran las verdaderas clases populares, sin idealizaciones ni disfraces en conmovedor atuendo dominguero: los hombres descalzos y con camisa blanca".

Por otra parte, García Morillo, nos orienta sobre la idea de cómo surgió la orquesta misma y la propuesta de director para Chávez:

" Este hecho se debió curiosamente a un conflicto de carácter gremial surgido entre los "clásicos" y los llamados "jazzistas". La época coincidió con la crisis del cine mudo, provocada por la aparición de la película sonora (que motivo la consiguiente desocupación de muchos músicos de orquesta) y, el auge de los conjuntos de Jazz. Hubo una renovación de autoridades en el sindicato de músicos que quedó en manos de los "jazzistas", y fue entonces, cuando se le propuso a Chávez la formación de la orquesta sinfónica. En julio de 1928 se formalizó esa iniciativa y al año la Orquesta Sinfónica de México quedó convertida en una sociedad civil".

Este período, se encontraba en una amplia gama de influencias por muy diversas tendencias, pero con cierta unidad en sus resultados últimos. Citemos las palabras de Yolanda Moreno sobre este punto:

" De una manera muy amplia y, muy general se podría afirmar que la obra de los compositores nacionalistas mexicanos, y la de Carlos Chávez en particular, gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos de los compositores europeos y america-

nos más significativos del momento —Stravinsky, Copland, Prokofiev, Honegger y Hindemith— ya que según se puede apreciar, fueron esas las influencias más activas y presentes en el ambiente musical mexicano de los años veintes y treintas. Así lo demuestran las programaciones de 1928 a 1945 de la Orquesta Sinfónica Nacional, con la frecuente presencia de algunas de las obras clave de la creación contemporánea, pero lejanas a otras proposiciones de la vanguardia más radical como la escuela de Schoenberg, cuyas obras se escucharon en México sólo hasta 1944<sup>1</sup>.

Es necesario destacar, según comenta el Mtro. Francisco Nuñez con respecto a la admiración que el propio Chávez dirigía a pianistas de jazz de principios de siglo, especialmente a Art Tatum. Chávez ponía sus grabaciones predilectas al Mtro. F. Nuñez del pianista. Chávez, trabajó como pianista del cine mudo, es decir, realmente palpó la problemática y la emergencia de la organización completa de la orquesta y sus funciones en México. Chávez, contaba con 29 años de edad, cuando llegó a la dirección de la Orquesta Sinfónica de México (OSM). Se entregó a la jornada de elevar el nivel artístico y cultural de México. Los ambiciosos objetivos que tenía para la Orquesta, se enfrentaron con diversos problemas desde sus inicios. Sin la mayor experiencia como maestro comenzó dirigiendo al grupo instrumental de relativa eficacia, con escaso repertorio, con una tradición sinfónica. Chávez, nos informa de otros problemas:

" Mi lucha ha sido, la de crear un medio musical en México al mismo tiempo que actúe. Mi dilema fue; o logro que haya vida musical, o me voy de México, aunque ésto nunca me hubiera satisfecho. Durante el tiempo, en que estuve al frente de la Sinfónica era un gran esfuerzo administrativo. Había que implorar la suvención cada año como si fuera la primera vez. Obteníamos 30 mil pesos anuales. Cuando dejé la Orquesta, ya tenía una suvención de 80 mil pesos. La Orquesta tenía que vivir del público. Era una lucha constante con el gerente, con el consejo, con el sindicato, ¡que sé yo!, veintiún años de tiempo dado a esa tarea".

Otro reto para Chávez, fue la Dirección de Conservatorio Nacional de Música 1928. Tenía que convertir una institución con programas de estudio anticuados y dogmáticos, revestidos a lo europeo, cosa común en México, pero sin responder a la necesidad tanto del país como a la de los alumnos. Frente a ese abandono y desorganización

---

<sup>1</sup>Moreno, Yolanda. op. cit. pág. 143.

musical, Chávez, tenía propuestas reales, logró algunas reformas: Por ejemplo; los alumnos de instrumento o de composición, tenían poco o ningún momento para manifestar sus habilidades musicales. Para ésto, Chávez, fomentó grupos de cámara y corales, los cuales repercutieron en las actividades de la vida musical en México. Complementó actividades de alumnos y maestros con las de la OSM. Este puesto lo mantuvo Chávez, aunque con interrupciones, de dic. de 1928 a marzo de 1934.

Por otra parte, fundó la creación de un conjunto instrumental que denominó **ORQUESTA MEXICANA**. La instrumentación era indígena y sus derivaciones, en su mayor parte.

En este período, fundó también, instituciones de investigación:

- 1.- Academia de investigación de Música popular.
- 2.- Academia de Historia de Bibliografía.
- 3.- Academia de investigación de Nuevas Posibilidades Musicales.

Con la consigna; "soy un renacentista y creo más en el taller que en la escuela", Chávez, inspiró el pensamiento de jóvenes músicos que asistieron a un taller de composición, a cargo de él mismo. Predominó un principio pedagógico en su taller (1930) y sobre una orientación práctica olvidando aparte los estudios convencionales de enseñanza; "*Había que enseñar la música, no como teoría sino en la práctica*".

Entre los asistentes al taller se pueden mencionar a; Blas Galindo, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Consuelo Cuevas. Y entre las actividades de éstos: El movimiento musical del grupo llamado "*Grupo de los Cuatro*" los cuales colaboraron con las orquestas OSM y Mexicana.

## V

En el año de 1933, el Secretario de la SEP, encargó a Chávez toda la redacción de un informe respecto al desarrollo de lo nuevo que había en aquel entonces de los recursos y medios de la producción de música electrónica en los Estados Unidos de Norteamérica, este informe resultó ser un libro publicado por el **EL UNIVERSAL**, luego fue traducido al inglés por Herbert Wienstok bajo el título:

**TOWARD A NEW MUSIC (MUSIC AND ELECTRICITY)**, publicado por la Editorial Norton, de Nueva York.

En ese libro se discurre sobre lo más característico de la música contemporánea de Estados Unidos: *música electrónica y concreta*. Entre las obras más importantes escritas en ese tiempo citaremos: **TIERRA MOJADA**, **TODO** y mucho más importante es el **SOLI DE 1933**.

De 1933 a 1934, Chávez, estuvo como responsable del *Departamento de Bellas Artes*, en la Secretaría de Educación Pública.

Los objetivos que tenía en mente para mejorar la cultura fueron:

- 1.- La resolución de poner en contacto a las clases humildes con diversos tipos de manifestaciones de orden estético.
- 2.- El proposito de contribuir al renacimiento del antiguo arte musical mexicano.
- 3.- Se esforzó por coleccionar y conservar los instrumentos y la música indígena<sup>8</sup>.
- 4.- Difundir las colecciones en las escuelas con arreglos fáciles de aquellas páginas populares.
- 5.- Se dedicó a formular programas que fueran un todo orgánico para las secciones de Artes Plásticas y Danza, las escuelas de arte para trabajadores y el teatro infantil.

Entre las sinfonías ANTIGONA e INDIA existen varias composiciones de carácter nacionalista y de orden social-político: Por ejemplo, sus obras vocales:

- Cantos de México, 1933.
- Coro Mixto y Orquesta, 1934.
- El Sol, con texto de Gutiérrez Cruz, realizado en forma de corrido.
- Llamadas (Sinfonía Proletaria o El corrido de la Revolución)
- Una pieza breve para violín y piano, 1934.
- Espiral.
- En 1935, realizó una adaptación de tres tonadas populares mexicanas, reunidas bajo el título de OBERTURA REPUBLICANA. La idea de esta obra fue tan solo instrumentar decorosamente unas piezas populares con cierto carácter para llevarlas con este concepto al escenario.

Al tiempo de la realización de éstas obras, Chávez, trabaja sobre algunas trascripciones de obras antiguas. La magistral partitura de la CHACONA EN MI MENOR, para órgano de *Drietrich Buxtehude*. En ella (1937), según Chávez, no utiliza como pretexto la música para crear una versión brillante y fuera de estilo, sino más bien procura reproducir de la manera más fielmente posible sonoridades y efectos particulares del instrumento primitivo para no destruir el carácter y personalidad del trozo, combinando los instrumentos a "solo", en yuxtaposición o en amalgama, como dando el color del cambio de registros del órgano.

Por otra parte, también en 1937, aparece la serie de 10 preludios para piano. Según G. Morillo, esta obra pudiera considerarse como una de las contribuciones más significativas al mundo pianístico, en virtud, de sus cualidades musicales y de escritura, pueden ser como una réplica de los preludios de J. S. Bach. Otra obra de una relevancia enorme es su CONCIERTO PARA CUATRO TROMPAS, orquestada

---

<sup>8</sup> Estudiar a fondo las relaciones con Bartók, cap. XXI-XXII.

según, versión de la Sonata de las Cuatro Trompas, aunque escrita no idénticamente en su totalidad.

De 1938, data una serie de "tres poesías" para voz y piano, sobre textos de *Carlos Pellicer*, *Salvador Novo* y *Xavier Villaurrutia*. Chávez, se cuestiona y resuelve problemas de prosodia, procurando al mismo tiempo lograr la captación y la traducción de los textos por medio de gestos sonoros, las menores sugerencias desprendidas del texto poético.

Posteriormente, surgen "CUATRO NOCTURNOS" para soprano, contralto y Orquesta, sobre texto de Villaurrutia; "*Nostalgia de la Muerte*" con las siguientes partes: Nocturno, Nocturno de Sueño, Nocturno de la Estatua y Nocturno en que nada se oye. Se conoció esta obra con la OSM bajo la dirección de Chávez, y, las intérpretes fueron las cantantes *Irma González* y *Oralia Domínguez*.

En 1939, Chávez, estuvo comisionado por la fundación; GUGGENHEIM, para componer el CONCIERTO PARA PIANO, tarea que llevó dos años. El estreno mundial se efectuó en 4 de enero de 1942 en Nueva York en la *Carnegie Hall*, con la orquesta de ese lugar y, dirigida por *Dimitri Mitropoulos*, y al piano *Eugene Ligt*.

El 1940, Chávez, terminó su obra XCHIPILLI-MACUILXOCHITL, es uno de los logros de reconstrucción de lo que podría ser la sonoridad de los instrumentos aztecas, la idea de su carácter<sup>8</sup>.

A finales del 1942 y por la gestión del compositor norteamericano JOHN CAGE, director, en aquel entonces, del conjunto de percusión en Chicago, Chávez, realizó la importante partitura de la TOCCATA PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSION, obra que posteriormente se cambió a la forma de Ballet con el título "TOXCATL" (*Fiesta Perpetua*).

## VI

Allá en 1946, Chávez, fundó " NUESTRA MUSICA" un órgano editorial para músicos mexicanos en estrecha colaboración de; *Blas Galindo*, *Jesús Bal y Gay*, *Rodolfo Halffter*, *José Pablo Moncayo*, *Luis Sandi* y *Adolfo Salazar*. Publicando una revista sobre temas musicales. En ese año dictó varias conferencias en el Conservatorio Nacional de Música, bajo el título " Principios de Dirección de Orquesta". Estas conferencias fueron publicadas por NUESTRA MUSICA, cambiando su título por el "*Iniciación a la Dirección de Orquesta*". Formuló un programa de estudio con 15 puntos importantes:

- 1.- Educación auditiva melódica.
- 2.- Educación auditiva armónica.
- 3.- Dictado musical.
- 4.- Educación rítmica.
- 5.- Dictado rítmico.

---

<sup>8</sup>Podría ser lo más cercano desde su perspectiva o su época.

- 6.- Conocimiento particular de cada instrumento.
- 7.- Estudio de instrumentación y Orquestación.
- 8.- Conocimiento formal y temático de la partitura.
- 9.- Conocimiento armónico y contrapuntístico de la partitura.
- 10.- Estudio y ejercitamiento de los medio mecánicos de la dirección:
  - a) la batuta
  - b) la mano izquierda.
- 11.- Disquisición sobre los medios psicológicos de la dirección de orquesta.
- 12.- Educación de la memoria
- 13.- Educación de la musicalidad.
- 14.- La emoción y la imaginación.
- 15.- La interpretación.

En este período escribió "Canto a la Tierra" para coro al unisono y piano, sobre poesía de *Enrique Gonzalez Martínez*.

El Lic. Miguel Alemán, dejó en las manos de Chávez, la *Dirección General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. (Así mismo Director provisional del Departamento de Danza). En el 1947 el Instituto entró en funciones oficiales, siendo dependencia más de la Secretaria de Educación Pública. Sin embargo, Chávez, había redactado (1946) la *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, un proyecto "básico" de síntesis y de control administrativo".

García Morillo, nos declara las resoluciones más importantes:

- 1.- El estímulo a la producción musical.
- 2.- La organización de temporadas de la Opera de Bellas Artes.
- 3.- La creación de organismos para la interpretación.
- 4.- El incremento de los trabajos en la Sección de Investigación Musicales.

Chávez, escribió "50 años de música en México", es una detallada reseña de la vida musical en México de la primera mitad de siglo. Se publicó en la editorial *México en el Arte*. Declara Chávez:

" Este trabajo, ha ido tomando cuerpo poco a poco. Se origina en apuntes aislados que en diversas épocas he hecho y que posteriormente he ido ordenando y desarrollando: primero, para un ensayo publicado en la obra; "MEXICO Y LA CULTURA", que editó la Secretaria de Educación Pública en 1946 -Iniciativa del entonces Ministro Jaime Torres Bodet- y después, cada vez con mayor amplitud, para tres cursos sobre música mexicana que sustenté en el Colegio Nacional en 1946, 1949 y 1950. En la forma que ahora se presenta tiene nuevas y substanciales adiciones y revisiones y, es parte del libro que preparó el Colegio Nacional titulado; LA MUSICA EN MEXICO".

Recapitulando las actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional: De 1928 a 1948 se realizaron (sin contar las obras mexicanas) más de 250 audiciones. Casi en el mismo período estrenó 80 partituras de compositores mexicanos:

Adame, Aldana, Ayala, Bal y Gay, Bernal, Contreras, Chávez, Elias, Franco, Galindo, Halffter, H. Moncada, Huízar, Mabarak, Malabear, Mariscal, Mendoza, Moncayo, Nunó, Pomar, Revueltas, Rolón, Rosas, Sandi, Tello, Villanueva.

Se lanzaron audiciones radiales<sup>9</sup> y al aire libre en los parques. En 1941 se dieron conciertos en el interior de la República: Puebla, Monterrey, Durango, Querétaro, Zacatecas, Guadalajara, Morelia, San Luís Potosí, Jalapa, Torreón y en otras más. Carlos Chávez renunció a la orquesta en 1949:

" Renuncié irrevocablemente a la dirección de la OSM en 1948 -aclara Chávez- porque requería un gran esfuerzo administrativo y yo anhelaba tener todo mi tiempo libre para componer. El Consejo Directivo aceptó mi renuncia y disolvió la Asociación Civil que sostenía a la Orquesta y la Orquesta misma. Desde 1947, al principio de mi gestión como director de Bellas Artes había yo logrado que el gobierno decretara la fundación de una Orquesta Sinfónica Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, con sueldos fijos durante todo el año. La Sinfónica Nacional se formó íntegramente con el personal de la Sinfónica de México, y, José Pablo Moncayo fue nombrado director, cargo que todavía desempeña en la actualidad".  
[10 de agosto de 1953].

## VII

### SINFONIA Nº 1 ANTIGONA

EL grupo teatral, Orientación de México, conducido por Celestino Gorostiza, trabajó sobre la tragedia de Sófocles; ANTIGONA, para ello, pidió a Chávez su musicalización. Las representaciones que se llevaron a cabo fueron según la versión de *Jean Cocteau*. Esta obra se realizó en 1932. La creación original fue muy bien vista y valorada, que de música de programa pasó a ser obra sinfónica. Levemente retocada se estrenó en 1933 con la OSM. Aunque se tomó una vez más como música para coreografía dancística (1951). Toma

---

<sup>9</sup>No muy eficaces ni masivos por las condiciones de la Radio.

sentido de sinfonía en tanto conjunto polifónico instrumental. Citemos al respecto unas palabras de García Morillo:

" La clasificación de sinfonía, aunque muy adecuada tiene un significado diferente al usual, de sinfonía clásica o de sinfonía de opera italiana y se refiere a un trozo de música pura, construido de acuerdo con una lógica intrínseca y cuyo carácter general está basado en el retrato psicológico de la heroína griega, manifestandose sus diversos aspectos y sentimientos simultáneamente en todo el curso de la obra, y no de forma sucesiva, como ocurría en un poema sinfónico, con su programa preestablecido y pretensión descriptiva".

Desde el punto de vista técnico, según García Morillo, Chávez usa elementos musicales griegos; la escritura está en el modo *Dórico*. No existen giros cromáticos, a no ser sino por excepción. La sonoridad es con frecuencia diatónica **DISONANTE** en función del tema evocado.

## SINFONIA Nº 2 INDIA

La *Sinfonía India* se estrenó en Nueva York en un concierto radial de la *Columbia Broadcasting System* en 1936, dirigida por su autor y ejecutada en México el 31 de julio del mismo año. En la cuarta visita de Chávez a los Estados Unidos, fue cuando escribió la obra inicialmente destinada a ese concierto radial. Con esta sinfonía, Chávez, culmina la asimilación de todo período nacionalista, en aquel tiempo de México.

## SINFONIA Nº 3

Chávez, comenzó esta obra en 1950. La Sra. *Clare Boothe Luce*, fue quien encargó la partitura, en memoria de su hija. Bosquejada totalmente en 1951, la partitura se terminó hasta 1954 con ciertas interrupciones por la realización de otras, entre las más importantes citamos; "Baile, Cuadro Sinfónico" y los "Cuatro nuevos Preludios para Piano". La obra ganó en Venezuela el premio "Caro de Boesi", se estrenó con "Orquesta Sinfónica de Venezuela" bajo la dirección de Chávez, dentro del concierto de clausura del

Primer Festival de Música Latinoamericana. Sus movimientos son:

Andante Moderado.  
Allegro non troppo.  
Scherzo.  
Finale, Molto Lento.

Para ilustrar los avances técnicos de Chávez, hagamos dos citas:  
Alejo Carpentier dice:

" Como técnico de la Orquesta, Chávez, nos asombra constantemente con sonoridades, disposiciones, conceptos de dinámica, de una novedad total. Además se escritura actual otorga a ciertos instrumentos un papel concertante que se integra en el conjunto con una elocuencia permanente. Pocas veces, en una sinfonía moderna, se ha especulado de modo tan certero con los timbres puros, con el sonido cabal de las maderas, de los violoncellos (cierta entrada de los violoncellos en la introducción resulta particularmente impresionante), de los metales, de la percusión "considerados -diría Stravinsky- con una expresión que le es habitual, como los materiales que se usan en la construcción de una casa." "

Más adelante afirma:

" Puede situarse la "Sinfonía núm. 3" de Chávez, entre las obras capitales de su autor. Nunca, desde la "Sinfonía Antígona" se había mostrado el gran compositor mexicano, más dueño de sus medios exteriores de recursos, dentro de un tratamiento magistral de una instrumentación que domina como muy pocos compositores latinoamericanos de la hora actual".

Por sus parte, Herbert Weinstock dice:

" Es notable a todo lo largo de la "Sinfonía núm.3" la riqueza de contrapunto y la forma en que Chávez hace evolucionar sus melodías y ritmos, de manera que formen como dijéramos una familia de elementos íntimamente relacionados".

La obra fue bosquejada en 1952 y terminada al año siguiente, se representó en México en 1953. De modo explicativo, dice Chávez a Fanny Brandeis<sup>10</sup>, ciertas referencias de la Sinfonía:

" Como he estado trabajando concentradamente en la Sinfonía que me encargó la Orquesta de Louisville me he resistido a distraer algún tiempo para cualquiera otra cosa. Por otra parte, pienso que lo mejor, que puede uno hacer con la música es oirla.

Sin embargo, puesto que usted no puede tener ninguna otra fuente de información, me he puesto a escribir estas líneas que son pequeñas reflexiones respecto a mi nueva Sinfonía. El primer movimiento es un ALLEGRO, que sigue en general los lineamientos clásicos, tanto en la forma como en la tonalidad, aunque realizando su unidad a su propia manera. Hay un primero y segundo temas, y algunos otros elementos temáticos que los complementan o suplementan, o que los unen, si así pudieramos decir.

En realidad, uno nunca sabe cómo está hecha la música: la cosa de los temas mismos, o del equilibrio de tonalidades etc. son cosas superficiales, lo que cuenta es la cohesión que todos estos elementos puedan alcanzar la lógica y la proporción de los sujetos que forman la composición.

Encontrará usted que el primer movimiento es en LA mayor, la tonalidad es todavía muy a menudo esencial a nuestro sentido musical. A mí, personalmente, la ausencia de tonalidad me parece cansada, pero permanecer sin reservas en ella, digamos, por medio de cadencias convencionales resulta insípido y demasiado obvio. La mente camina aprisa y pide a la música que sea imaginativa. Después de todo una pieza de música no está hecha para oirla una vez, es preferible que se retrase el oyente y no es compositor.

Una buena pieza de música toma tiempo para desarrollarse bien en la mente de su auditorio, mientras una pieza de música común y corriente cansa desde la primera vez.

El segundo movimiento, es un MOLTO LENTO, que tiene una íntima relación temática con el tema primario del ALLEGRO. Todo el movimiento es como un aria confinada a violines y violas. La melodía no es lo que era hace cien años; sin embargo, es indudable el integrante principal de la música aunque tal vez precisamente por eso, es el más raro, y en una forma o en otra ha sido relegado.

---

<sup>10</sup> Comentarista de los programas para la OSM.

El tercer movimiento VIVO, depende mucho de la flexibilidad en el tratamiento instrumental y del ritmo, no sin sus propios elementos melódicos. Por lo demás, como es el caso muy a menudo en los finales de las Sinfonías y Conciertos de maestros del XVIII y del XIX, este final sigue en cierto modo una vena festiva en forma un poco de Rondó un poco de Sonata".

## SINFONIA Nº 5

Esta obra, escrita en 1953, fue encargo de THE SERGE KOUSSEVITZKY MUSIC FOUNDATION, (bosquejada y concluida en ese año). Chávez, por ese mismo tiempo esbozó su opera; EL AMOR PROPICIADO. La Sinfonía está dedicada a la memoria de Sergio y Natalia Kossevitzky. Tiene una duración aproximada de 20 min. La estrenó la CHAMBER SYMPHONY ORCHESTRA, de los Angeles. En Roma se estrenó, bajo la dirección de *Franco Caracciolo* (1954). En México, con la OSM, dirigida por Chávez. Para englobar el contexto de la Sinfonía retomaremos tres citas muy objetivas al respecto:

Juan de Alcalá<sup>11</sup>, afirma categóricamente:

" Obra maestra no solamente mexicana, maestra dentro de nuestro ambiente local, sino obra maestra en el ámbito del mundo de la música; Sólo música, ni abstracta ni concreta: sólo música. Cualidad exaltada, lirismo frenético terrible tensión de nervios. La sinfonía no puede ser más concreta por lo que es su empeño se refiere como forma, motivos, trabajo temático, material sonoro, manejo de las sustancia armonica, ritmica, y específica respecto al elemento orquestal que se produce; los instrumentos de arco. Todo ello tratado con fuerza de temperamento que lleva hasta el paroxismo todos esos elementos e ingredientes sonoros. Esfuerzo que había resultado baldío sin un sentimiento formidable del estilo que es lo que principalmente lleva a la unidad de forma, rara vez obtenida más cabalmente con mayor acierto en la música moderna, salvo algunas obras de Stravinsky y Bartók.

Francisco Agea, anota en algunas de sus notas para la OSM:

" La sinfonía se compone de tres movimientos: Allegro, Allegro Molto Moderato, Lento y Allegro con Brio. El

---

<sup>11</sup>García Morillo. op. cit. pág. 164.

compositor no se sujetó a ningún programa literario o descriptivo, pues, la obra se basa exclusivamente en sus valores musicales, dentro de las posibilidades de los instrumentos de arco. La forma de los movimientos I y II, contiene los elementos esenciales de estructura de la Sinfonía Clásica, tratados con gran libertad pero logrando verdadera cohesión formal".

Por último, mencionaremos las palabras de Edward Cole:

" Cuando se compara (la Sinfonía N<sup>o</sup> 5), con muchas de sus otras obras importantes, parece ofrecer una medida más bien pequeña de carácter folklórico. Desde luego, pueden reconocerse en su transcurso elementos melódicos, armónicos y rítmicos "mexicanos", pero el carácter general, dá más bien, la impresión de neoclásico. Es una gran obra en su diseño expresivo, a pesar de requerir una cantidad relativamente pequeña de ejecutantes. Tiene nobleza y majestad, además de la inagotable inventiva en el manejo de una orquesta de cuerdas. La escritura para los instrumentos es altamente virtuosística y las secciones individuales de la orquesta tienen que representar papeles (y registros), que tradicionalmente están fuera del campo de su vocabulario. Así, los contrabajos se ven de repente remontados a los más elevados registros, tocando una melodía conmovedora y dolorosa. Un ejemplo impresionante del talento de Chávez, para concebir nuevos usos de "sonidos" establecidos (de hecho, aparentemente inventando nuevos "sonidos"), se ofrece al terminar el segundo movimiento, en que los violines se remontan a alturas estratosféricas de repiques armónicos. Los calculados sobretonos, que se unen como "por accidente", producen efectos tan importantes como los que pueden estar anotados. La forma sinfónica tradicional es evidente en la construcción de la obra pero está interpretada de una manera personal suelta y libre, tal como ocurre con la forma tradicional en caso todas las composiciones de Chávez, basadas en lo clásico".

## CAPITULO II

### FORMA    INTERNA

Intentamos ofrecer un sencillo análisis motivico y melódico sobre el material temático que está vertido en la Sinfonía, no queremos abordar todos y cada uno de los movimientos en su totalidad, pues no es necesario, basta para el interés central del capítulo tomar los movimientos representativos, ya que éstos, serán considerados una vez más, como material formal de la obra en la reexposición. Tampoco queremos entregar un recuento estadístico de motivos como volumen temático de la obra, sino poner en evidencia los recursos y elementos motivicos del estilo de esta Sinfonía. Hacer visible, reiteramos, el lenguaje composicional de Chávez en esta obra. Para este fin hemos elaborado un pequeño código de signos fáciles de utilizar. En este código, establecemos la jerarquía, el orden y significado de los signos. No es novedoso y es fácil de conocer por su cortedad y simplicidad. Lo presentamos a continuación:

#### SIGNO    NOMBRE    INTERPRETACION

- M**    Motivo; es aquello que tiene una combinación de arsis y tesis, en el sentido de; *mínima Idea musical completa*. a= arsis y t= tesis, dentro del motivo<sup>13</sup>. Las combinaciones pueden ser: arsis-tesis o tesis-arsis o arsis-tesis-arsis. En todo motivo sólo puede haber una tesis. Pero varios acentos de cualquier especie. El signo puede llevar un número arábigo. por ejemplo; *M1, M2,...* estos números determinan el orden jerárquico del motivo ya por orden de aparición ya de principal a secundarios o por su distinta composición. La función se especifica en la explicación. El signo además, puede ser acompañado de una letra minúscula, ella indica la variación del motivo; v. g.; *M1a, M1b, M1c.* se interpreta como variación a) del motivo principal (o del motivo 1), variación b) del motivo principal (o del motivo 1), etc.....
- MG**    Motivo Generador; aquel del cual se deduce sus variaciones. A estas variaciones les llamamos *variaciones motivicas*, pues, en el análisis motivico funcionan del mismo modo que un motivo. El signo *MG* tiene extensiones; 1.- algún número romano, v.g., *MG I, MG II*, etc... Se interpreta; motivo generador I, motivo generador II, etc.. respectivamente.
- 2.- Una letra minúscula; indica su repetición o repeticiones sin alteración alguna.

---

<sup>13</sup> *Arsis-tesis*; aquí significan tensión-distensión=alzar-dar.

(nota; no usamos otra manera porque tiende a ser muy larga su extensión, v.g.; si V = variación tendríamos; VMGIa, VMGIa, y aumentaría más si se refiere a más elementos.)

- MI** Variación de motivo generador; es una variación motivica a partir de la raíz (esencia) del motivo generador determinado por el número romano. Tiene que llevar necesariamente el debido número romano y una letra minúscula, la cual indica la variación de que se trate. por ejemplo;
- MIIa.- variación motivica a) del motivo generador I.
  - MIb.- variación motivica b) del motivo generador I.
  - etc....
  - MIIa.- variación motivica a) del motivo generador II.
  - MIIb.- variación motivica b) del motivo generador II.
  - etc...
- fg** Fragmento de motivo; es la *mínima idea incompleta de motivo*. Este signo forzosamente lleva extensiones, ya que si no las tiene pierde significado y no es aceptado en el análisis motivico. Demos algunos ejemplos:
- fgaMGI.- fragmento a) del motivo generador I.
  - fgcMGIII.- fragmento c) del motivo generador III.
  - fgdMIIa.- fragmento d) de la variación motivica a) del motivo generador I.
  - fgaM1a.- fragmento a) de la variación a) del motivo principal (o motivo 1).
  - fgbM2.- fragmento b) del motivo 2 (puede ser básico o secundario el motivo).
- P** Período; es una dimensión melódica o temática de extensión relativa formada por frases. Con un número arábigo indica su serialidad. P1, P2, P3... Con una letra minúscula indica su número de repetición idéntica. P1a, P1b... etc..
- F** Frase; una parte bien definida de un período, se estructura a base de dos o más motivos. Una frase en determinadas condiciones puede ser ella misma un período. Lo que se determina para el período es válido para este signo de la frase.

En este código podemos simplificar términos como:

fgcMGIIF2P3.- El fragmento c) del motivo generador II, de la frase 2 del periodo 3.

y además, otros términos indicadores o indispensables.

Por último, utilizamos el término de "SECCION" como una variable dentro del mismo código. Ella puede encerrar motivos, frases, etc. puentes, transiciones, codas, o varias de estas cosas a la vez.

VIVO ♩ = 176 (♩ = 352)

El movimiento consta de la forma tradicional, según la cual tiene Introducción, Exposición, Desarrollo y Reexposición. Los aspectos métricos y motivicos son tratados en manera distinta, de tal modo que la configuración temática y formal, escapan a las estructuras convencionales de las Sinfonías de corte Clásico y Romántico.

### INTRODUCCION

Su proceso está determinado por un compás de  $\frac{5}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ . Es un período de conformación asimétrica en los primeros 8 compases. Veamos con simplicidad melódica el tema de esta Introducción:

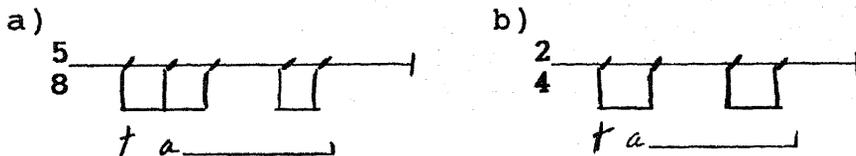
Fig. 1



Observemos su diseño melódico, está muy bien definido, indica que los sonidos integrantes, junto con sus intervalos, giran en torno a la región tonal de FA. Su temática, llena de simplicidad, tiene una economía de elementos puesto que no admite ningún otro sonido ni le sobra alguno. Creado en tal modo el tema, lo característico que da su peculiar y nacionalista fisonomía, es su métrica y toda su interválica, en base de alternar terceras descendentes.

La métrica con la que se expresa el tema es marcadamente definida en su totalidad. Podemos inmediatamente concretar sus motivos:

Fig. 2



La propiedad que sobresale además de su asimetría es su principio *Tético* y su *terminación femenina*.

Pero melódicamente no sucede de la misma manera. Los motivos como células melódicas que son, presentan una estructura diferente con respecto a la métrica. Pongamos el primer motivo:

Fig. 3



Es el MGI (Motivo Generador I), tiene dos fragmentos de motivo:

Fig. 4

*fgaMGI*

*fgbMGI*



La siguiente figura indican el MIIa y el MIIb. (Dos variaciones del Motivo Generador):

Fig. 5

MIIa

MIIb



Observemos que el *arsis* y *tesis* de cada motivo son diferentes con relación a su configuración. De motivo a motivo se desarrolla una tensión que se resuelve hasta la presentación del tema I. Debemos anotar que hay sólo un motivo básico (fig. 3), del que se deducen los dos últimos motivos.

Si nos detenemos un instante en el motivo básico, vemos que posee una pequeña ambigüedad. Si al *arsis* primera, le abstraemos el *Sib* de su estructura, ésta quedaría con el mismo diseño tal como está en el compás de 2/4, con lo que tendríamos, de modo esencial, que el motivo básico sería lo expuesto en el compás de 2/4. Pero como la estructura del compás de 5/8 su personal asimetría es esencial para su expresión como tal, nos impide olvidar su estructura, por lo tanto, no podemos sin más, separar el *Sib* destruyendo la forma misma del motivo básico. Entonces, tenemos un motivo básico y dos variaciones del mismo. Apreciando cada uno de ellos melódicamente podemos oír, una concatenación de motivos inseparable de modo muy

interno. El motivo *MGI*, nos deja una sensación de suspenso puesto que no concluye en el momento de su tesis. Con el motivo *MIa*, aún más fuerza contiene dicha tensión por la adición del *fgbMGI*. Como el motivo *MIB*, tiene el carácter conclusivo apreciamos que es ahí donde concluirá dicha tensión, ésta se incrementa por la incisiva repetición del *fgaMGI*, la cual hace sentir, que está bien próxima la presentación de la exposición. La tensión generada se resuelve con la primera nota del tema de la Exposición.

## EXPOSICION

El tema de esta exposición se mueve más en el plano expresivo que en el de la melodía. Sus tres notas con gran simplicidad melódica se complementan con la breve extensión del período. El predominio del intervalo de  $2\bar{a}$ , contrasta con el movimiento alternado de  $3\bar{a}$ , haciendo el tema más fluido y con mucha fuerza contenida.

Veamos el período temático melódicamente:

Fig. 6



Este tema puede ser o una frase o un período. Sólo son el motivo generador y una variación del mismo. Pongamos el *MGI*:

Fig. 7



El motivo generador de la Exposición, tiene sus cimientos en base al motivo *MGI* de la *Introducción*. Si omitimos de tal motivo tanto el  $Si\flat$  y el  $Mi\flat$ , y por variación extendemos métricamente valores de las notas que nos quedan, entonces podría hacerse visible toda

la estructura del motivo generador de la Exposición. Compararemos ambos motivos:

Fig. 8

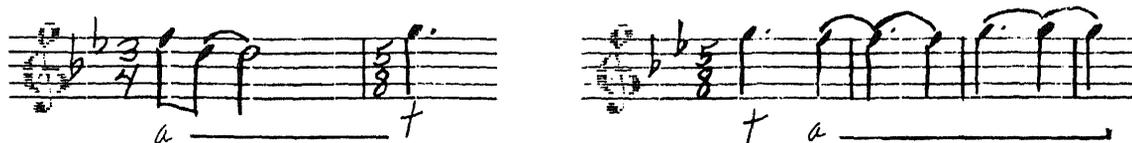


Contiene en sí mismo dos fragmentos de motivo:

Fig. 9

*fgaMGI*

*fgbMGI*



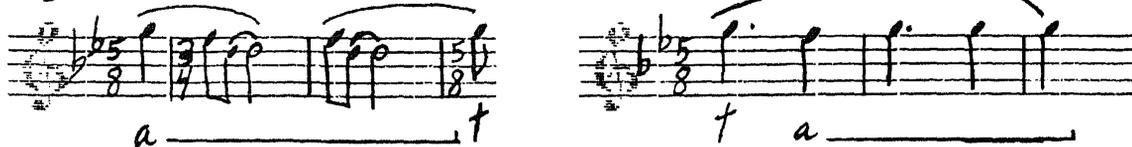
Ahora analicemos el otro motivo de la Exposición: el M1a.

Fig. 10



Este motivo tiene carácter conclusivo. Es una variación ampliada con la repetición del *fgaMGI* y la reducción del *fgbMGI*:

Fig. 11



## DESARROLLO

Esta parte comprende un material melódico, que como veremos, son una pequeña serie de variaciones motívicas de los motivos vistos en la *Introducción*. Se presenta una técnica composicional basada en la ampliación y reducción de motivos dentro de la continuidad de los mismos, o sea, en su combinación, simplicidad y analogía.

La "repetición" de motivos, nunca es idéntica ni simétrica. Primeramente, expongamos el tema de desarrollo:  
 Fig. 12



Es menester una observación. Al escucharse orquestalmente el tema se apreciarían motivos de la forma sujeto-contrasujeto, no sucede sin embargo, del mismo modo motivicamente. Sus elementos resultan bien definidos sin necesidad de la orquestación, ésta manifiesta el color emotivo del tema. Busquemos su principio motor, el MGI.  
 Fig. 13



En efecto, aquí se recuerdan algunos elementos de diseño motivico utilizados en la Introducción; métrica, octavos, compases. Veamos sus fragmentos:

Fig. 14

*fgaMGI*

*fgbMGI*



Tiene un carácter suspensivo, lo que permite encaderarlo con otro contiguo, en este caso, con su variación *M1a*;  
 Fig. 15



El motivo, diluye la tensión suspensiva agregando el *fgbMGI* (fig. 13), separándola de la siguiente sección, podríamos decir, cierra una primera frase.

El siguiente motivo es un tanto diferente, pero conserva la misma raíz, es el motivo *M1b*:

Fig. 16



Su tesis tiene una particularidad muy interesante al acentuar las cualidades resolutivas de su tesis, adornándola con una apoyatura del *DO*; se retarda la distensión del motivo. Está conformado todo su diseño en base al fragmento *fgaMGI*. El *M1c* es el último motivo del período de Desarrollo con pequeña variación del *M1a*, contiene carácter conclusivo definitivo, por ello, cierra todo el período.

### REEXPOSICION

La estructura de esta última sección, es de una gran economía que compacta en sí la extensión de la Exposición en una variación del motivo generador (fig. 7);

Fig. 17



Por último, el motivo que asocia este movimiento con el siguiente sirve también de puente (con fondo de percusión) y contraste para con el resto de la Sinfonía:

Fig. 18



ALLEGRO  $\text{♩} = 96$

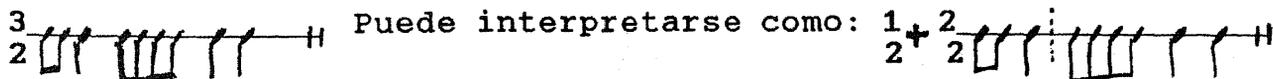
Este movimiento se extiende en la forma ternaria; A-B-A'. Es como una danza ternaria donde la sección A es la exposición de motivos en tanto primeras ideas. La sección B es el contraste de A, forma las segundas ideas, y, por último, la sección A', sección un poco ambigua, en cuanto que no es exactamente una reexposición, aunque los motivos y frases son variaciones muy cercanas a un motivo que los genera y en cuanto que tampoco es un desarrollo. Sin embargo, esta sección utiliza una CODA para finalizar el breve movimiento. La interválica ponderante se basa en segundas y terceras, en modo descendente y, sus motivos tienen conclusión femenina. El recurso de variar y combinar los motivos, es llevado con sencillez y gran creatividad para no caer en la mera "repetición monótona", es por ello que sus motivos eslabonados internamente, logran una melodía fluida y emotiva, dejando de ser una línea percusiva.

SECCION A

Inmediatamente pongamos la forma melódica, separando sus frases:  
Fig. 19



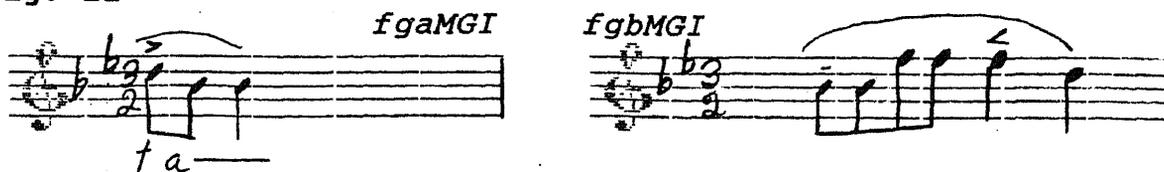
Casi a simple vista se puede ver que el diseño de cada compás son iguales, a excepción de sus variaciones mínimas. Lo que significa que hay un motivo generador, que les sirve de modelo. Por el lado métrico, el ritmo es de interés atrayente, veamos el motivo:  
Fig. 20



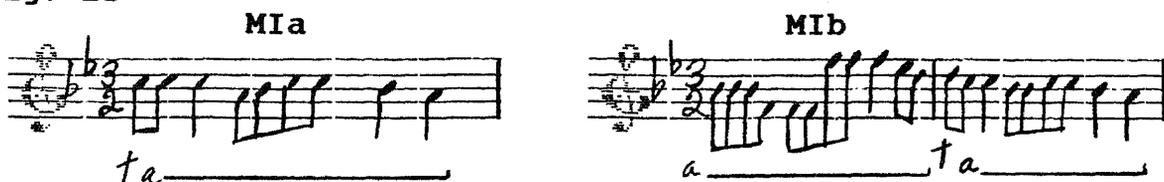
Sin embargo, el motivo melódico se expresa de modo diferente:  
Fig. 21



Este es el motivo principal, el MGI, podemos detectar sus acentos de acuerdo a la ponderancia, que impone el compás 3/4, por cierto muy dancísticos. Mostremos sus fragmentos, señalando sus acentos:  
Fig. 22

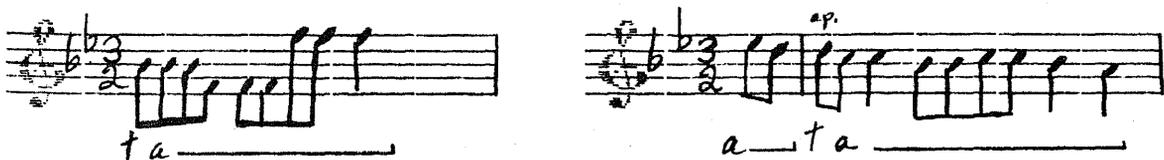


Separemos ahora, los motivos siguientes de la frase primera:  
Fig. 23



El motivo *M1a* no cambia esencialmente, es un complemento del *MGI*. Otras variaciones (*M1x-M1y*) se resuelven en conjunción dentro del motivo *M1b*. Observemos primero, que este *M1b*, no se vuelve a usar en resto del movimiento, sus fragmentos conservan aún propiedades del motivo generador. Veamos sus fragmentos:

Fig. 24



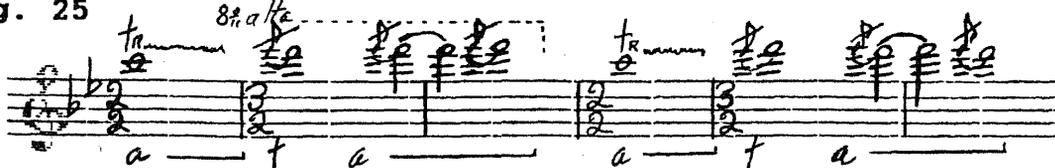
Notemos que el RE es un retardo y apoyatura al momento de tesis. Con la breve anacruza resultan íntimamente unidas sus variaciones y con ello cierran esta frase. La *segunda frase* es una variación de la primera, sólo cambian los motivos primeros *M1c* y *M1d*, luego finaliza la frase con la repetición del *M1b*. Sería importante ver la variación *M1c* dado que es algo distinta, pues está formada con

variaciones del primer fragmento del motivo generador (fig. 21).

### SECCION B

Es un período de segundas ideas, en cuanto presenta otros motivos aunque no nuevos sí combinados en forma distinta. Han sido usados en las secciones anteriores. Son dos pequeñas frases iguales con los motivos M1 y M2, algo similares<sup>14</sup>:

Fig. 25



Específicamente son ideas contrastantes con el MGI y variaciones.

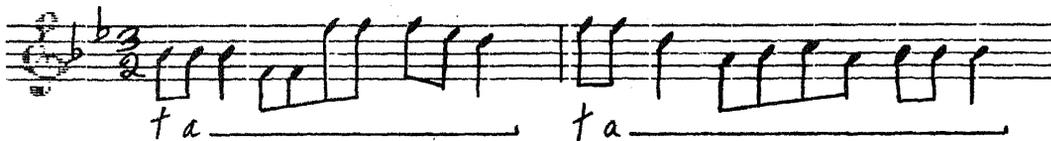
### SECCION A'

Aquí, hay una inspiración por lograr una continuidad melódica con una común adecuación dentro de la asimetría formal. Esencialmente sus frases están formadas por las variaciones del motivo MGI. Internamente sus motivos están bien definidos, pero melódicamente no hay interrupción, sólo una continuidad y fluidez, y sus pausas relativas se resuelven hasta después de la *Coda*.

El período consta de cuatro frases completamente irregulares pero conservando unidad al llevar la esencia del motivo generador.

Revisemos frase por frase e intentemos determinar su estructura:

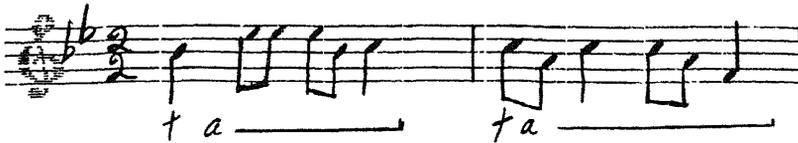
Fig. 26



Esta es la F1 (frase NQ1), está compuesta con las variaciones MIE MIf. Abre el período recordando la sección A. A continuación, hay dos frases casi de la misma configuración de diseño pero distinta

<sup>14</sup>Comparar con el motivo del puente, fig. 18

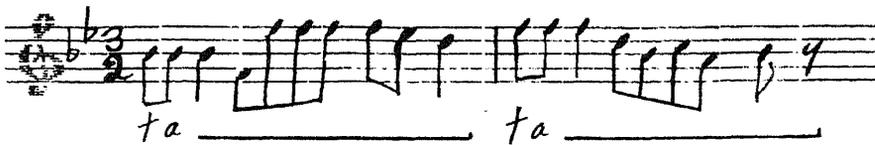
extensión y carácter. Veamos la frase F2:  
Fig. 27



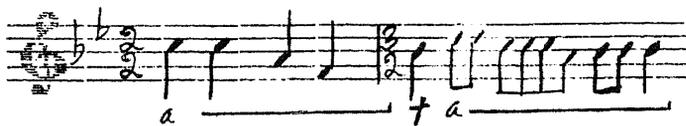
Se compone con el motivo M1g y la repetición del M1c. Con similar alineación, pero haciendo una leve pausa se encadena con la frase F3, la cual vemos a continuación con sus M1h, M1i, M1j.  
Fig. 28



Tratando de dar unidad cíclica a todo el período aparece la frase F4, tiene gran parentesco con el M1b. Sus motivos son M1k, M1l:  
Fig. 29



Por último, veamos los motivos de la Coda:  
Fig. 30



Esta formada por las variaciones M1m y M1n.

VIVO ♩ =176 (♩=352)

Fundamentalmente la estructura de este movimiento se conforma con periodos delimitados por variaciones de un motivo generador. Este movimiento manifiesta, más que en otros, el trabajo muy minucioso de variación motivica, la preocupación por lograr su plena unidad formal y motivica con el rechazo abierto de la *Repetición*.

El recurso de composición se enriquece grandemente. Melódicamente exige una interpretación rítmica nutrida de cambios de compases. Los acentos de compás y melódicos poseen eficacia y sencillez que resultan ser su cualidad más sobresaliente. No está de más decir, que las variaciones motivicas, conservan su continuidad melódica gracias a que ellas tienen gran parentesco motivico. Aquí, se usa la escala pentáfona SI $\flat$ , DO, RE, FA, SOL, mediante sus tricordios Si $\flat$ , do y re, y posteriormente el Fa, sol y si $\flat$ .

Para comprender sus períodos el movimiento está "dividido" en dos secciones asimétricas, la primera de tres períodos la segunda con dos, y además, están separadas por un pequeño puente.

Todo el movimiento es peculiarmente imitativo, su transcurso debe mucho al diseño imitativo de sus motivos. La métrica, se amalgama perfectamente con el carácter motivico, es decir, los acentos del compás irregular, apoyados con la terminación femenina de motivos dan como resultado una tensión especial, que exige una resolución relativa hasta disminuirla prolongando la duración de su *arsis*. Revisemos la primera sección separando sus períodos.

## SECCION A

### Primer Período (P1)

Comenzemos con la exposición del motivo generador, para continuar después con la delimitación de los períodos:

Fig. 31

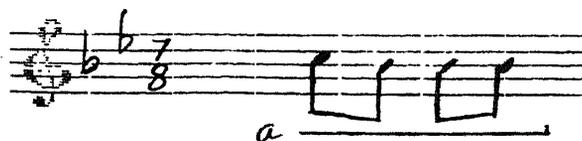


Este es el MGI, tiene principio *tético* y *final femenino*. Podemos ver que la repetición del *Sib* del *arsis*, provoca un suspenso como de fuerza prolongada y es causada por su *tesis*. Su extensión está dentro del tricordio formado por *Sib*, *Do*, *Re*, predomina en manera descendente su carácter melódico. Destaquemos sus fragmentos:

Fig. 32

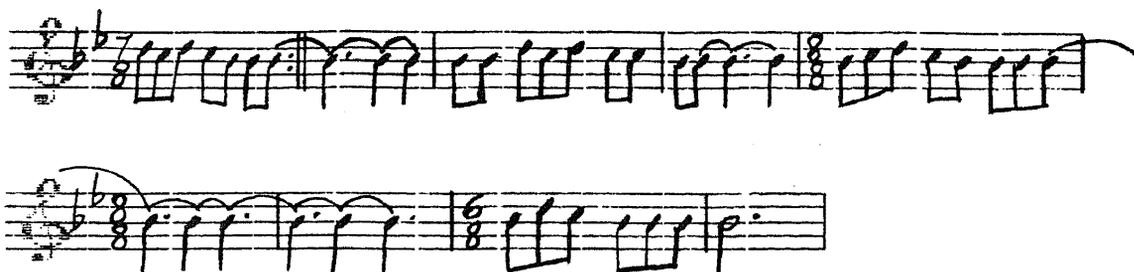
*fgaMGI*

*fgbMGI*



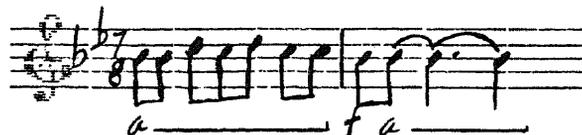
Veamos melódicamente el período P1, el cual tiene dos frases:

Fig. 33



Analicemos los motivos derivados del MGI de la frase F1:

Fig. 34



Tiene las variaciones M1a y M1b. La frase que sigue es la F2:

Fig. 35



Sus variaciones son M1c y M1d, respectivamente. El período ofrece tres cambios de compás; 7/8, 8/8 y 6/8.

## Segundo Período (P2)

Leamos melódicamente la estructura del período:  
Fig. 36



La melodía continúa en el mismo tricordio. El parámetro que sirve para delimitar los períodos son el principio y final, así también el diseño similar del motivo mismo. El período tiene seis cambios de compás. Es necesario destacar sus variaciones motívicas:  
Fig. 37



Serían los M1e, M1f y M1g, las variaciones del motivo generador.

## Tercer Período (P3)

Este período pretende recordar el inicio de esta primera sección. Aunque los motivos, no son idénticos, sin embargo, en cierto modo su diseño conservan internamente la idea del motivo generador. Entonces con este período la sección parece tener unidad cíclica. Señalemos el período completo, separando de una vez, sus motivos:

Fig. 38



Hemos diferenciado las variaciones motivicas, MIh y MIi.

### PUENTE

Es un sólo período con seis cambios de compás en dos motivos;  
Fig. 39



Son los M1 y M2, éste motivo es muy similar al motivo *MIb* del *P1* de la sección A.

### SECCION B

Se establece primeramente un nuevo motivo generador, en el ámbito del tricordio *Re, Fa y Sol*, en su primer período, y en el segundo se traspasa al *Sol, Sib y Do*. Dicho motivo no es del todo disímil del *MGI* de la primera sección. Nos recuerda ciertos aspectos pero hemos de observar que el motivo generador de esta sección segunda es más concreto y definido, anotémoslo concretamente:

Fig. 40



El MGII puede verse con mayor claridad al dividir sus fragmentos:  
Fig. 41

*fgaMGII*                      *fgbMGII*

Simplemente su cambio de compás, lo separa del inicial MGI. Vemos que su estructura es más estable que el primer motivo generador. La tesis está más definida y sus dos arsis no son tan suspensivas o prolongadas sino por el contrario, éstas cobrarán más extensión en las variaciones consiguientes. Veamos ésto en el período P1:  
Fig. 42

Separemos las variaciones motivicas MIIa y MIIb, del MGII:  
Fig. 43

Este período va preparando en su transcurso un momento climático. Avanza de tricordio a tricordio hasta alcanzar el punto climático sobre la nota DO. La continuidad del sentido melódico, logra gran unidad formal aunque no simétrica. Abandonar la simetría conlleva un riguroso proceso constante de variación motivica o desarrollar continuamente los materiales dispuestos. De este modo, el segundo período, a diferencia de los otros, por su carácter climático con mayor razón, se desarrolla ascendentemente de acuerdo a la escala pentatónica que ya hemos mencionado. Destaquemos este período P2, analizando cada motivo independientemente:



Ahora bien, el último motivo al parecer tiene función de Coda.  
Veamos el motivo MIIf, enfatizado por el "rall poco":  
Fig. 48



Con él se concluye la sección segunda y el movimiento completo.

ALLEGRETTO CANTABILE ♩ = 80

Su melodía es un sólo período que se desarrolla repetidamente aún con ligeras modificaciones ya sea formales o melódicas a lo largo del movimiento. Posee gran fluidez. Desde que principia hasta que termina nos da una sensación de que no hay momento de reposo, una respiración entre sus motivos, sin embargo, la forma esencial del motivo concede a cada tesis una duración suficiente para percibir cierto reposo al impulso dado por ella. Con ello se renueva dicho impulso del motivo siguiente. Un punto de elisión permite aquella natural continuidad melódica y motivica.

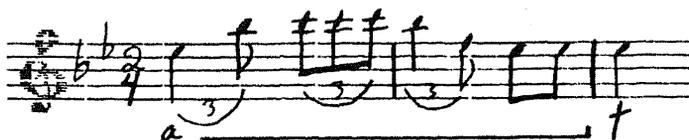
La forma melódica se limita a dos tricordios, el primero *Mi♭, Fa, sol*, el segundo, *La♭, Si♭, Do*. Los tricordios están separados por una segunda menor entre el *Sol* y el *La♭*. Se carece de la sensible tonal, por ello se escucha el pleno carácter modal a lo largo del movimiento.

Para empezar su análisis motivico, pongamos la voz melódica desde los períodos que nos ayuden a determinar todas sus variaciones:  
Fig. 49



Básicamente en tres períodos, el primero se repite de modo igual. El tercero, sufre algunas alteraciones en su inicio. Es necesario mencionar la carencia de motivo generador. Avancemos paso a paso. Definiendo el primer motivo M1, resulta de esta manera:

Fig. 50

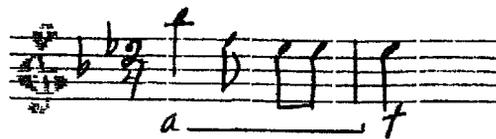


Ahora, revisemos sus fragmentos separadamente:

Fig. 51

*fgaM1*

*fgbM1*



Hemos visto que los P1 y P1a son períodos idénticos, de modo que señalando para el primero señalaremos para el segundo. Hay otros dos motivos que se complementan y dan personalidad al período:

Fig. 52



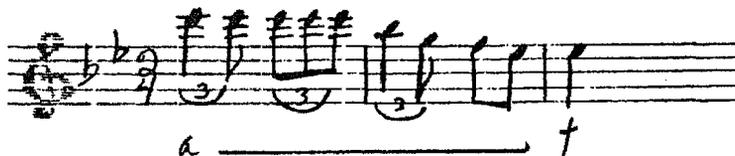
Estos son los motivos, M1a y M2. El M1a es una variación del M1. El M2 se compone de un material melódico y motivico nuevo. Veamos su estructura:

Fig. 53



Luego en el P2, se halla la segunda variación del M1 repitiéndose los motivos M1a y M2, no está por demás agregar la variación M1b:

Fig. 54

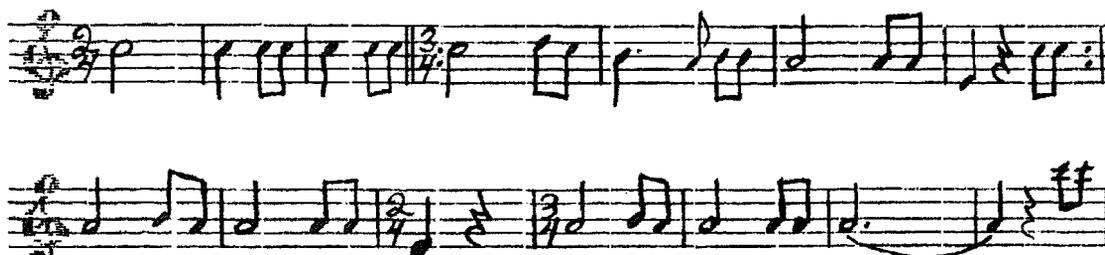


Con esto último, podemos decir, se concluye el material utilizado en todo este movimiento.

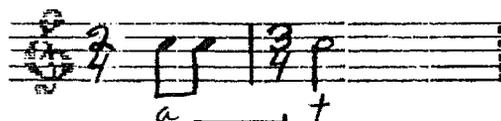
Este movimiento encierra tres secciones; la primera, es temática; la segunda, es de desarrollo; la tercera, es de transición. Este movimiento no cambia de compás pero usa un buen número de acentos melódicos, lo cual enriquece la emotividad temática. La sencillez con que está construida cada sección llega a la sobriedad, aunque sigue con una melodía de modo descendente predominando los grados conjuntos y algunos saltos. Revisemos sección por sección.

### SECCION A

Esta comienza con una pequeña introducción donde puede entreverse un fragmento importante de la melodía. Tiene dos períodos basados en los mismos elementos melódicos. El P1 con cuatro frases, luego se repite idénticamente pero a una octava más alta, es el P1a. Por esta razón evidente, anotemos el P1, sólo melódicamente:  
Fig. 55

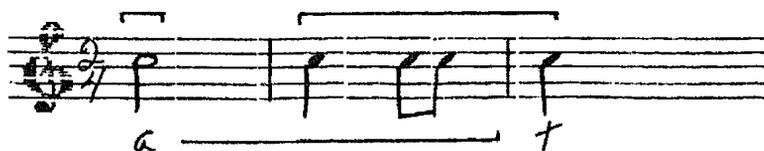


Para ir construyendo las frases, mostremos el MG primario:  
Fig. 56



Es sencillo y determinante, y, por el tiempo es muy sugestivo. Observemos que su tesis, es la de más consistencia y duración que las de sus variaciones.

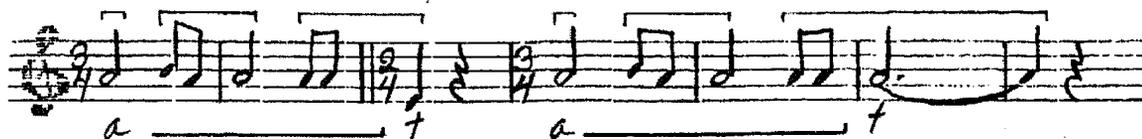
Ahora, comencemos por resaltar la introducción:  
Fig. 57



Retomemos la primera frase, indicando las variaciones motivicas:  
Fig. 58



Tenemos entonces los motivos *MGI*, *M1a*, *M1b*, *M1c*, respectivamente. Esta *F1*, se repite como *F1a*, de modo igual. Retomemos ahora, la frase *F2* y *F3* para marcar sus variaciones:  
Fig. 59



Tenemos aquí, las variaciones motivicas *M1d*, *M1c*, *M1d* y *M1e*. Sabemos ya que estas cuatro frases y sus motivos se repiten a una octava más alta, es el *P1a*.

## SECCION B

Su textura temática es contrapuntística, ésta particularidad será mejor explicada en el capítulo III. En este lugar, sólo expresaré gráficamente sus frases y motivos. La línea contrapuntística será indicada de modo simplificado, también, dividida en sus motivos. Podremos verificar el modo de variación de cada uno de ellos, aún con las modificaciones de extensión, derivadas de la frase *F2* del del *P1*, junto con algunas de estructura diferente y ajenas. La estructura de toda la sección, presenta una forma cíclica, por la fuerza, de manifestar a su comienzo y a su final la *F1*, aunque dicha frase, contenga una leve variación en su anacruza.

Mostremos esta sección de manera melódica y completa:  
Fig. 60

The musical score consists of five systems, each with two staves. The first system shows a melodic line in the upper staff and a contrapuntal line in the lower staff. The second system continues this, with a change in time signature to 3/4. The third system features a more complex melodic line with many sixteenth notes. The fourth system shows a simpler melodic line with quarter notes. The fifth system concludes with a final melodic phrase. Brackets are used throughout to delineate specific musical phrases and motifs.

La línea contrapuntística no presenta estructura formal simétrica pero conserva cierta unidad motivica por sus diseños de frases.

## SECCION C

La sección, presenta la propiedad de "*poco a poco acelerando gradualmente sino al Allegro*". Cualidad que apoyada por la vitalidad de los motivos, inspira el paulatino final del movimiento y algún indicio de la reexposición.

Esta es la sección de transición, que conduce a la recapitulación de los movimientos aquí analizados, pero en distinto orden, según la estructura externa impuesta por el autor a la Sinfonía. Veamos rápidamente su composición:

Fig. 61

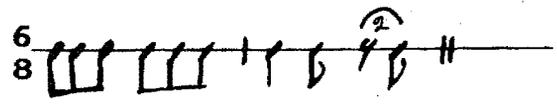


Están deducidas motivicamente, de los motivos principales en base a reducir y aumentar melódica y métricamente su composición.

Este es el movimiento final de la Sinfonía. Está estructurado con un largo período en toda la extensión del movimiento con distinta fisonomía instrumental y orquestal. Tal período, está comprendido dentro de varias combinaciones en siete secciones muy similares. Analizando dicho período encontramos algunos motivos que destacan por su diseño y estructura. Primero se halla el motivo generador. Consiguientemente, se van eslabonando algunas variaciones de él. Posteriormente, hallamos un período de segundas ideas, las cuales han deber sido retomadas de los motivos con apoyaturas, empleados en el *ALLEGRO, sección B* (fig. 25), pero es de esperarse que sean modificadas en este último movimiento. Su rítmica y acentos son comunes en los *sones mexicanos populares* ya sean cantados o dancísticos. Es ingeniosa, viva y expresiva. Vamos a extraer todo el período, digamos "básico", para poder ver con detenimiento sus motivos melódicos:  
 Fig. 62



En cuanto a su rítmica, podemos ver su origen en algunos patrones rítmicos muy remotos de la música afro-meztiza mexicana<sup>16</sup>. En este momento, sólo veremos su rítmica básica:  
 Fig. 63



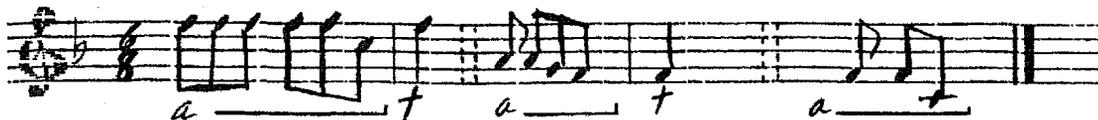
Podemos estimar, que este motivo subyace en el contenido melódico de sus frase, y por ende, de todo el movimiento.

<sup>16</sup>Ver la obra de Rolando Pérez Fernández; cap. III y IV.

Analicemos el motivo melódico principal, el MGI:  
Fig. 64



Separemos sus fragmentos conjuntamente, pero diferenciados:  
Fig. 65



Ahora estudiemos las variaciones resultantes en el período:  
Fig. 66



Podemos señalarlas como; MIIa, MIIb y MIIc. Hay que observar que en cada una de ellas se ha omitido el *fgbMGI*, mientras que se han compactado los fragmentos extremos *fgaMGI* y *fgcMGI*.

Con estos últimos períodos, se ha presentado el material temático y motivico empleado en la Sinfonía. No está en su totalidad, pero sabemos que al ser usado en sus respectivos movimientos, será con algunas modificaciones como propuesta del principio **NO REPETICION** el cual significa, otro escape de la simetría formal y motivica.

## CAPITULO III

### ORQUESTACION E INSTRUMENTACION

Después de haber descrito el análisis motivico de los movimientos considerados como representativos de la Sinfonía, ofrecemos sobre el curso de este capítulo, su análisis descriptivo de la dinámica orquestal e instrumental, contemplando su sentido expresivo. Para ello, utilizamos los mismos períodos de los mismos movimientos. Conservando el mecanismo anterior, ilustramos con algún fragmento particular la referencia a que hacemos alusión. Con el fin de dar el cuerpo y color de la orquestación y la instrumentación, dentro de los límites de nuestra tesina, creemos necesario compactar las partes de la partitura de la orquesta, en una combinación en modo arbitraria, tratando de diferenciar tres dimensiones; la melodía, la armonía, y por último, la percusión. Por ésto, se hallarán las familias de instrumentos colocadas fuera de su lugar convencional en la partitura de la orquesta. No es un tratamiento de reducción al piano, y sólo, representamos las partes instrumentales que son necesarias para un determinado fragmento desde su idea esencial. Ahora escribimos los instrumentos empleados en la obra:

#### *Instrumentos aliento-madera*

2 Piccolos

2 flautas

3 oboes

1 clarinete en *Mi $\flat$*

2 clarinetes en *Si $\flat$*

1 clarinete Bajo en *Si $\flat$*

3 fagotes

#### *Instrumentos aliento-metal*

4 Cornos en *Fa*

2 Trompetas

2 trombones

#### *Instrumentos de percusión (para cuatro ejecutantes)*

Timbales

Tambor, sonaja de metal yaqui, raspador yaqui, sonaja de arcilla, jícara de agua, tenabari, tepo-naztli, grijutian, güiro, tlapanhuéhuatl.

#### *Instrumentos de cuerda.*

Arpas.

Violines I

Violines II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

#### *Abreviatura*

Picc.

fl.

ob.

cl. $\epsilon^b$

cl. $\mathcal{D}^b$

Bass cl.

Bn. o fgt.

Hn.

tpt.

trb.

timp.

Harp.

Vl. I

VI. II

Vlas.

Vcl.

Bass o Cb.

VIVO ♩ = 176 ( ♪ = 352)

Este movimiento inicial, desde la perspectiva orquestal, mantiene como elemento común algunas variaciones motivicas del *MGI* (fig.3) funcionando en ciertos momentos como elemento armónico y en otros momentos como elementos contrapuntísticos. En la orquestación son la homogeneidad tímbrica y los contrastes instrumentales, los que dan el color y ritmo a todos los movimientos. Predomina la mesura y la sobriedad de elementos y recursos: el color contrapuntístico junto con el color de la melodía y color de la percusión son bien combinados es su textura, en función del carácter de la obra. Analicemos las partes del movimiento.

## INTRODUCCION

Esta parte, se incluye desde el inicio de la obra hasta el N<sup>o</sup> [2] de la partitura. El tema principal (fig. 1), posee una sonoridad e intensidad contundente generada por los violoncellos al unisono con los tres fagotes y, se complementan tímbricamente a la octava alta con el clarinete bajo al unisono con los clarinetes en *Si $\flat$* . Este bloque, sobresale en toda la orquestación en un "*Fortissimo*" y con la mayor facilidad, por el registro en que se encuentra. Estas combinaciones tímbricas abarcan el registro medio orquestal principalmente. Los bloques de cuerdas y aliento-madera se hallan en su registro medio, por lo cual, sus timbres son homogéneos. Los demás instrumentos tienen alguna función distinta. Las violas por ejemplo, refuerzan el *MGI* y, dando un efecto de canon a éstas le siguen los piccolos sobre el tema mismo. Los piccolos, ofrecen una sensación de espacialidad orquestal, se perciben los extremos de la orquesta. Posteriormente, los piccolos junto con las violas y violoncellos enlazan esta *Introducción* con la *Exposición*. La parte armónica, aparece como un fondo sobre el cual se edifica los distintos niveles de orquestación, delimitando el espacio del tema. Esa función armónica es asignada a los violines I y II, los cuales tocan a dobles cuerdas, un acorde modal en un "*pianissimo*" dicho acorde se encuentra en una bitonalidad, entre *SI $\flat$*  y *FA*. Veamos en un fragmento orquestado como está dispuesto el acorde:

Fig. 67

fl. I + ob. I + H. I  
Cl. B + Bass  
Cl. B<sup>b</sup>  
VI. I  
VI. II  
Vcl. + Bn  
Bass

non divisi  
non divisi

Re y Mi $\flat$  son el mismo acorde separado por bloques instrumentales. Los violines I y II llevan el Re7. Los alientos llevan un Fa7 que desciende al Mi $\flat$ . Es necesario observar que todos los acordes con sus disposiciones abiertas y sus inversiones de 2 $\grave{a}$  y 3 $\circ$ , producen una bitonalidad etérea o una inconsistencia tonal.

El uso de la punta del arco es un recurso técnico para la calidad del sonido del "pianissimo" requerido, pues, ahí hay menor fuerza y peso. El brazo tiene menos apoyo.

El sentido rítmico es llevado a cabo por el marcado "pizzicato" los contrabajos en un "forte" los cuales por movimiento contrario son correspondidos por la flauta I al unísono con el oboe I. Este bloque indica los acentos métricos de los compases. Por su parte, el trombón ejecuta una nota pedal, el Mi $\flat$ ; es un fondo armónico. Los bloques temáticos, armónico y contrapuntístico se diferencian por su textura e instrumentación.

## EXPOSICION

Se continúa manteniendo, los tres bloques de sonoridad anteriores (melódico, armónico, métrico), el bloque melódico, está encargado a la trompeta I, en "mf" (fig. 6). El bloque métrico, es actuado ahora por las violas y los violoncellos, las cuales tomando otras variaciones de la *Introducción*, las llevan a este segundo plano. Ambas cuerdas a distancia de octava, abarcan mayor espacio sonoro logrando presencia. Los contrabajos están reforzando internamente a ambas cuerdas, mediante el "pizz" de los acentos de compás. El bloque armónico, es sólo un color sonoro que también apoya con sentido métrico incidiendo sobre algunos cambios de compás. Tiene un kloster por cuartas [do-fa]-[re-sol], en distinta disposición.

Los violines I y II, ejecutan una disposición abierta del Kloster a dobles cuerdas. Se utilizan en tal modo para obtener otro color en el "pianissimo", (u otra intensidad y sonoridad).

Veamos un fragmento del ámbito orquestal de esta exposición:

Fig. 68

The musical score for Fig. 68 consists of six staves. The top staff is for Piccolo (picc. 8va. alta.) and Flute I (fpt. I). The second staff is for Clarinet Bb (cl. Bb a2). The third staff is for Violins I and II (VI. I, VI. II) and Viola (Vla.). The bottom two staves are for Violoncello and Bass (Vcl. Bass). The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The Piccolo and Flute I parts feature a melodic line with many beamed eighth notes. The Clarinet Bb part has a similar melodic line. The Violins and Viola parts play a rhythmic accompaniment with beamed eighth notes. The Violoncello and Bass parts play a similar rhythmic accompaniment.

En la exposición se hace uso de la "imitación", en tanto elemento de ornamentación. Podemos ubicar a los aliento-maderas reforzando de modo alternativo en el curso del tema. Observamos el relevante contraste de matiz dinámico; ambos piccolos tocan en "f", flautas a2 en "f", mientras los clarinetes en Sib tocan a2 en "ff", ésto responde; para controlar el nivel de intensidad, según el registro en que se halle el instrumento y al carácter del tema, veamos por ejemplo, a los oboes, éstos para reafirmar su presencia se hallan a 3 tocando a "ff", al igual que flautas y, necesariamente porque se hacen oír desde su registro bajo, mientras tanto, los violines I y II en "divissi", ejecutan un efecto como de "armónicos", las partes de trasfondo armónico en "pp".

## DESARROLLO

Básicamente el diseño de la melodía (fig. 12), está expresado por los aliento-madera. Este bloque instrumental, delimita el espacio orquestal. Hacia el registro bajo advertimos una combinación algo común, el timbre homogéneo de violoncellos y fagotes al unisono. La voz pastosa de tres fagotes y violoncellos se duplica a octava alta con el clarinete bajo, a otra octava más alta se duplica con clarinete en *Mib*.

Este tema, orquestalmente posee la textura de sujeto-contrasujeto conducida por los piccolos. Analicemos un fragmento.

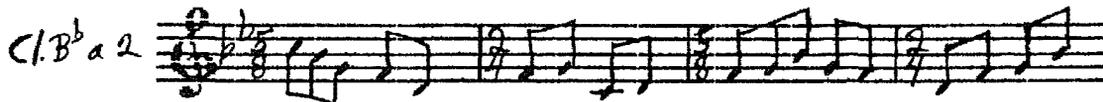
Fig. 69

Picc. 8<sup>a</sup> alta  
fls. + obs +  
Cl. B $\flat$



Aquí, los piccolos, por su timbre y registro agudo orquestal, son suficientes para sobresalir sobre la orquesta y, dar aquel efecto de sujeto-contrasujeto.

La métrica se conduce con las cuerdas, en un bloque melódico algo interesante; Al juntarse violines I y violas al unisono en "div", resulta un timbre enérgico dado que las violas se trasladan a sus notas agudas. Hacia abajo de esta combinación, hay otra no menos interesante; Los violines II en "div" están reforzado por los dos clarinetes en *Sib*, en su voz baja. Veamos la textura resultante: Fig. 70



La importancia del "divissi" radica en el *contrapunto nota contra nota a 4 partes*, de ambas combinaciones tímbricas. No cabe pensar en acordes, el movimiento es totalmente horizontal. Las voces del contrapunto son líneas pentatónicas sobre variaciones motívicas. La escala usada es; *Sib, Do, Re, Fa y Sol*. Por último, observemos que las cuerdas quedan como atrás del bloque de aliento-madera. Luego, más adelante, desaparece el "divissi" y el contrapunto aún conservado por las cuerdas se reduce a 3 voces [5-6]. Se extiende

el espacio orquestal a cuatro octavas muy bien distribuidas, toma más cuerpo homofónico para llegar a la Reexposición.

## REEXPOSICION

La trompeta, toma la variación del tema (fig. 17), orquestalmente distinta pero sin cambios sustanciales. Las cuerdas, excepto los contrabajos, retoman el  $M\flat$  de la *Introducción* con variantes. Con ello se intenta dar unidad cíclica al movimiento. Analicemos sus bloques instrumentales:

Fig. 71

The musical score for Figure 71 consists of three staves. The top staff is for Trompeta I (Tpt. I), written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of *pp* and includes performance instructions: *cl. Eb* (clarinet Eb), *tab. I* (trombone I), and *sord.* (sordina). The middle staff is for Trombón I (Hn. I), also in one flat and 2/4 time, with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is for Cuerdas (VI. I+VI. II, Vas. + Vcl.), showing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The score is written in a system with three staves.

El tema se encuentra instrumentado por un contrapunto a 3 voces. La trompeta I, conduce la voz del tema luego, aparece apoyada por el trombón I con sordina a la octava baja. La voz intermedia dada por el Corno I, sigue al tema por movimiento directo, a intervalo de quinta baja. La voz grave, es una nota pedal en el Corno II. Ambos bloques (cuerdas y aliento), a pesar, de estar yuxtapuestos resultan muy bien diferenciados.

## PUENTE DE PERCUSION

Este puente aparece con cierta ambigüedad. Al parecer este primer movimiento, está separado del resto de todos los demás, en virtud del puente instrumentado con la percusión, en cuanto que no vuelve

a aparecer en toda la Sinfonía. Se podría pensar que precisamente el movimiento inicial tuviera la función INTRODUCIR a la sinfonía misma. Pongamos un fragmento:

Fig. 72

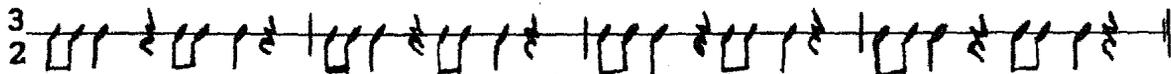
The musical score consists of five staves. The top staff is for Clarinet in E-flat (Cl. E<sup>b</sup>), showing a melodic line with slurs and dynamic markings. The second staff is for Tambor Indio, with a 7/8 time signature and a 'ff' dynamic marking. The third staff is for Sonaja, the fourth for Raspador, and the fifth for Timp. Bass. The bottom two staves show a complex rhythmic accompaniment with various note values and rests.

El clarinete en *Mib* es muy enérgico y ponderante, al mismo tiempo que preparatorio por la duración prolongada de su motivo. Las frases están marcadas por los contrabajos y los timbales. Los demás instrumentos, crean una atmósfera un poco abstracta y vacía que se complementa muy bien con la corta duración del puente.

Es bastante atractiva la manera como está dispuesto su ritmo, sus contrastes de textura y color orquestal. El movimiento manifiesta la fluidez de tres dimensiones instrumentales bien diferenciadas; una métrica, una melódica y una contrapuntística. Su textura bien heterogénea sugiere una imagen festiva bailable. La dimensión muy llena de notas parece una línea melódica interminable, desarrolla un contrapunto libre que muy difícilmente tiene que ver con algún contrapunto barroco o clásico. Es libre contrapuntísticamente pero como conserva ciertos diseños melódicos, significa que apoya cada frase de los períodos. La dimensión melódica se presenta en forma instrumentada de modos distintos. Abordemos sus secciones.

### SECCION A

La percusión interpreta un diseño métrico muy bien formado, tiene gran afinidad con los motivos de las frases (fig. 19). Al repetir consiguientemente ese diseño se forma un atrayente período; Fig. 73



Es necesario rescatarlo por su gran parentesco con parametros del son arcáico indígena mexicano, su diseño es *METRO* del movimiento. La exposición temática es conducida por los violines I, revestida direrentemente por el bloque instrumental de los aliento-madera. Las trompetas abren fuertemente el movimiento con un motivo a dos voces por 4ª justas, motivo que no vuelve a aparecer. A ellas les responden, equilibrando su gran sonoridad, los tres oboes tocando en "*ff*", y, reforzando a éstos a una 4ª justa baja al unisono con tres fagotes en "*f*" y los dos clarinetes en *Sib* en "*ff*". La frase continúa con un pequeño bloque homogéneo, los tres oboes conducen el motivo y son reforzados a la 4ª justa baja, al unisono por las flautas y el clarinete en *Mib*. Habrá que observar cuan importante es el intervalo de 4ª justa, ésta impide definir alguna tonalidad

en favor de un amplio concepto de modalidad. Veamos un fragmento; Fig. 74

Obs. + Vl. I  
Cl. B<sup>b</sup>  
Fl. + Cl. E<sup>b</sup>  
Vl. II + Vlas.

La siguiente frase, se desarrolla en un leve crecimiento espacial de la orquesta, el tema permanece con los violines I y los oboes bastante bien marcados y es doblado por las flautas a la 8ª alta. Se conserva también la 4ª justa con los dos clarinetes en Sib. Por su parte la batería es consistente en su sonoridad reforzando los motivos, ayudan a delimitar, de este modo, las frases. Al final de la frase (Nº10 de la partitura), se observa un motivo que será retomado y desarrollado varias veces en el movimiento. Aquí, parece indicar el final y cadencia de la frase.  
Analicemos su color instrumental:

Bass + Bass  
Cl. B<sup>b</sup>  
Vcls. + Bn.  
Bass cl.  
Vcl.  
Bass  
Bn.

Destacan las cuerdas en "f", por encima de los alientos en "mf". Importa porque es una combinación disonante muy fuera de lo común en obras clásicas o románticas. Es un motivo instrumental formado a dos voces, observemos otra vez la 4ª justa; la voz primera está combinando los contrabajos y el clarinete bajo y hacia la 4ª está mezclado un timbre de violoncellos con tres fagotes. Disponer los instrumentos de registro grave encima de algún contiguo más agudo dependiendo del registro de cada instrumento en que se usan y los intervalos que los separan, el timbre resultante es peculiarmente

\*Ver el motivo de la Coda de la sección A', el cual es una variación de este motivo.

homogeneo. Aunque pierda consistencia de armónicos fundamentales.

### SECCION B

El contraste, para esta sección, consiste básicamente en el orden temático más que en el orquestal. El contraste es un tanto cuanto sorprendente, espontáneo y con gran vitalidad. Oímos a los piccolos determinando decididamente la idea melódica (fig. 25). Su textura se vuelve más heterogenea, ahora son dos contrapuntos fuertemente coordinados, el primero proviene de la sección anterior, mientras el otro, es una variante del motivo instrumental de la fig. 75. Revisemos sólo la primera frase:

Fig. 76

fl. a 2  
VI. I  
Obs. + Cl. Eb  
Cl. Bb  
Vlas. + VI. II  
Bass 8va alta  
Vcl. 8va alta

Picc. a 2 8va alta

Hay cierta unidad al imprimir el motivo básico con los clarinetes y los oboes. Los instrumentos percusivos adornan a contratiempo.

### SECCION A'

La sección es un poco más interesante en cuanto a su orquestación aunque no halla cambios sustanciales. Se aumenta el número de los compases, la estructura melódica se hace compleja. Hay incremento

de instrumentos, la intensidad orquestal es más densa, apliándose con ello, el espacio sonoro. Las percusiones retomando el período de la fig. 73, en contratiempo, retoca el sentido métrico. No hay instrumentos de aliento-metal sino hasta la *Coda*, para el final. Estudiemos un fragmento:

Fig. 77

fl. a2 + Cl. E<sup>b</sup>  
 Cl. B<sup>b</sup> a2  
 ob. a3

VI. I  
 VI. II  
 Vlas.

Bn. a3

The musical score for Figure 77 consists of three staves. The top staff is for woodwinds, including flutes (fl. a2 + Cl. E<sup>b</sup>), clarinets (Cl. B<sup>b</sup> a2), and oboes (ob. a3). The middle staff is for strings (VI. I, VI. II, Vlas.). The bottom staff is for bassoons (Bn. a3). The music is in 2/2 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

El timbre orquestal podríamos decir, es bastante bien equilibrado y uniforme. El hilo conductor temático, se halla en los registros medio y agudo de la orquesta (predominado el agudo), ya que hacia el registro medio se alternan frases los fagotes y los clarinetes para dar contrastes tímbricos apoyando la definición de aquellas. Las cuerdas, ejecutan a modo de contrapunto aquella variación del motivo de la fig. 75, pero instrumentada a tres voces. Por último la *Coda* se proyecta en su homofonía contundente; eficaz. Su densa instrumentación prepara el advenimiento del movimiento formal.

VIVO ♩ = 176 (♩ = 352)

El movimiento se define por su horizontalidad, su textura de modo imitativo permite enriquecer los colores de la orquestación. Como podremos ver, el contraste instrumental de períodos es homogéneo. Sin embargo, hay ciertos patrones conservados para mantener forma y unidad tímbrica. La dimensión rítmica es dependiente de acentos de los motivos melódicos, reafirman el diseño motivico. La manera de combinar y controlar la masa orquestal es directa y concisa. La dinámica y la agógica son variadas y diversas al crear ciertos fraseos enérgicos muy expresivos. Concretando algunos fragmentos, iremos analizando la textura instrumental del movimiento.

### SECCION A

#### Período 1

El movimiento de motivos y sus imitaciones, están en una relación tímbrica coherente en cuanto los violines I y II interpretan toda la melodía de la sección, conservan cierta afinidad con los demás instrumentos que revisten a los "motivos" de réplica.

Simplifiquemos un fragmento del primer período N.º [14]:

Fig. 78

Cl. E<sup>b</sup>  
Vln. I+Vln. II

Trpt. I

Vcl.

El P1 tiene al clarinete en Mi<sup>b</sup> duplicando el tema de los violines I y II. La trompeta I, con sordina responde a imitación idéntica.

La percusión marcadamente expresa los acentos en "cortissimo" con los Cornos en FA, dispuestos a intervalo 7ª, junto con las violas divididas tocando en "pizzicato" y "f". Dinámica y agógica son vitales para dar el carácter de viveza con movimiento ligero y enérgico. Como también un pequeño contrapunto algo difuso sobre el acorde de Do9 sin consistencia armónica pues no se halla con frecuencia en su estado fundamental.

## Período 2

La instrumentación aumentó sobre un espacio orquestal más amplio. La percusión ha adquirido mucha más presencia y consistencia, sin embargo, se queda en "ostinato" con el timbal y un solo tambor. Se complementa este martilleo de octavos, con el timbre disonante de las trompetas, ya que se hallan a intervalo de 2ª mayor. Dicha sonoridad toma más cuerpo armónico al integrarse el trombón I por encima de ellas. Este efecto armónico se completa con profundidad en el registro grave de la orquesta; los Cornos en FA tocan a una octava el Si<sub>b</sub>, como octava pedal y fondo armónico. El recurso del empleo de instrumentos de registro grave por encima de los agudos persigue diluir la densidad y número de armónicos, haciendo mucho más etérea la tonalidad. Se pretende jugar con la tonalidad, como estar en ella pero sin deshacerla. Veamos; el trombón I junto con el clarinete bajo a intervalo 2ª, sobre las trompetas, diluye las densidades armónicas de los instrumentos graves, haciendo ambiguo el color de esta combinación (tomando en cuenta sus intervalos). La parte melódica sobresale en toda la orquestación naturalmente. Están en la región aguda de la orquesta y además tocando en "ff". Comprobemoslo estudiando un fragmento del N.º [16].

Fig. 79

Picc. a 88 a/2.  
 VI. I + VI. II  
 Trb. I  
 Tpt. I + Tpt. II  
 Bass Cl.  
 Vles. 88 baja  
 Timp.  
 Tambor Indio

### Período 3

Haciendo un esfuerzo por establecer una estructura formal cíclica aparece la instrumentación de este período [Nº 19]. Utiliza de una forma algo oculta, una variación sobre la F1 del P1 de la sección A (fig. 33). Su parte melódica es conducida por las cuerdas, para ser replicada por un bloque de los aliento-madera. El período con sobriedad se mantiene en una dinámica de "f", con algunos acentos agógicos y éstos son revestidos por un timbre armónico de cuerdas y alientos. Anotemos un fragmento para ver su textura:  
Fig. 80

The musical score for Figure 80 is arranged in six systems, each with a specific instrument or section label on the left. The notation is as follows:

- Fls. + Cl. E<sup>b</sup>**: Flute and Clarinet in E-flat, staff 1.
- obs. + Cl. B<sup>b</sup>**: Oboe and Clarinet in B-flat, staff 2.
- VI. I + VI. II** and **Vla. s.**: Violins I and II, and Viola, staff 3.
- Bass Cl.** and **Bn. a 8<sup>va</sup> baja**: Bass Clarinet and Bassoon/Contrabassoon, staff 4.
- Vcl.**: Violoncello, staff 5.
- Bass.** and **Hn. I II**: Bass and Double Bass, staff 6.

The score is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 3/8 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *f* and accents (*acc.*) throughout the piece.

### PUENTE

El puente es sencillo pero muy bien definido. No hay diferencias predominantes respecto a los períodos anteriores. La parte de sus motivos se halla en los registros medios y agudo de la orquesta. Se percibe cómo contrasta con la sección anterior. La simplicidad de su instrumentación permite un relajamiento y la conexión sobre el elemento de la "imitación" con la siguiente sección. Revisemos cómo está conformado dicho puente, el cual abarca todo el Nº[21]:

Fig. 81

The musical score for Section B consists of six staves. The first staff is for Flute 1 and Piccolo 1 (Fl. a 2 + Piccolo a 2). The second staff is for Clarinet in E-flat and Bass Clarinet (Cl. E<sup>b</sup> + Bass Cl.), with a sub-staff for Clarinet in B-flat (Cl. B<sup>b</sup>). The third staff is for Violins I and II and Viola (Vl. I + Vl. II + Vla.). The fourth staff is for Violoncello (Vcl.). The fifth staff is for Bass. The sixth staff is for Horns I and II (Hn. I + II). The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and a dynamic range from *f* to *ff*.

SECCION B

Aquí se desarrolla un climax, digamos algo "equilibrado" y no muy brillante, un tanto homofónico, cuya textura y diseño son vitales para el ritmo lineal del movimiento. Su sonoridad es densa apenas termina el puente anterior y crece hasta llegar a un "tutti". Las dinámicas forman una gran curva desde "*f*---crescendo---*ff*", para terminar disminuyendo la intensidad, preparando el movimiento que sigue.

Período 1

La temática del período a cargo de la combinación tímbrica de las trompetas y los fagotes resulta fuerte, sobresaliente por pastosa y ligeramente nasal por las sordinas de las trompetas y oboes. Los timbales y el tambor indio, imponen su profundidad al sentido métrico de cambios de compás, su amplitud muy sonora se enriquece tímbricamente con violoncellos y corno II al unísono y con violas y corno I al unísono. Los contrabajos y todos los clarinetes, van progresivamente integrándose al elemento melódico conformando así el "tutti" climático, olvidando sus notas pedales armónicas.

Veamos un fragmento del inicio de N<sup>o</sup> [22]:

Fig. 82

Ob. a3 + tpt. a2  
Bn. a3

Cl. E<sup>b</sup>  
Cl. B<sup>b</sup>  
Vl. I + Vl. II  
Bass.

Hn. I + Vln.  
Hn. II + Vcl.

Timp.  
Tambor Indio

El espacio orquestal es compacto y muy nutrido de instrumentación en la región media de la orquesta, su dinámica fuerte y decidida.

### Período 2

Será importante tener en cuenta el uso recurrente y constante del intervalo disonante (generalmente de 2<sup>a</sup> mayor), y, la disposición bitonal del acorde de Sol7 menor, en 3<sup>o</sup> inversión. Su importancia sobresale en la dinámica y en la forma creciente de instrumentos: Seleccionemos del N<sup>o</sup> [26] un fragmento, el final:

Fig. 83

Picc. Fl. + Fl. + Vl. I + Cl. E<sup>b</sup>

Ob. a3

Cl. B<sup>b</sup>

Bass Cl.  
Vcl.  
Hn. I + II

Timp.  
Tambor Indio

Bass.

El rango orquestal crece hacia el registro agudo en los piccolos. Es evidente la disposición del acorde de sol menor, éste se queda en su 2ª inversión. Su matiz es creciente al "ff", y con "tenuto" precisamente en el climax, que se diluye en el "rallentando".

## ALLEGRETTO CANTABILE

Este movimiento viene siendo como un relajamiento que contraresta la gran densidad orquestal, tanto dinámica como agógica, de todos los movimientos anteriores. Carece de forma cíclica, sus períodos instrumentales se desarrollan de modo creciente y progresivo. Con libertad armónica, las combinaciones instrumentales provocan algo como una bitonalidad y modalidad a la vez, de peculiar emotividad y fantasía. La temática versa sobre los mismos períodos, pero con diversidad instrumental. Mientras la percusión, adquiere personal fisonomía con el uso de la polirítmia.

El uso tanto del "*dimuendo*" como del "*rallentando*" refuerzan todo fraseo de expresión y ritmo de cada período en el movimiento. Analicemos algunos fragmentos de sus partes orquestales.

### SECCION A

En la 1ª sección [Nº 27-32], el tema está encargado al timbre del pequeño clarinete en *Mib*, en su primer período, que se halla como acompañado por el contrapunto libre del clarinete en *Sib*, y lleva una sencilla frase métrica percusiva. Aquel contrapunto a 3 voces instrumentales del período va aumentando paulatinamente con mayor densidad sonora por cada período. Veamos el inicio:

Fig. 84

The musical score for Section A, Fig. 84, is presented in three staves. The top staff is for the E-flat Clarinet (Cl. E<sup>b</sup>), the middle for the B-flat Clarinet (Cl. B<sup>b</sup>), and the bottom for Percussion II (Perc. II). The Cl. E<sup>b</sup> staff features a melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*, and articulation marks. The Cl. B<sup>b</sup> staff provides a counterpoint. The Perc. II staff shows a rhythmic pattern with vertical strokes and rests, indicating a percussive accompaniment.

Este período al repetirse, se oye reforzado tímbricamente con las duplicaciones de otros instrumentos; la flauta I, toca al unisono con el clarinete en *Mib*; dos únicas violas junto con el clarinete en *Sib*. Es interesante lo que sucede dinámicamente. Podemos decir que los clarinetes han pasado a un segundo plano, el tema llevado por el clarinete en *Mib* está en "*ppp*", el contrapunto está en "*p*"

para resaltar el nuevo color con un efecto interesante de violas. La flauta I sobresale, pues, toca en "mf", y, he aquí el efecto; la viola I toca en "vibrato" con arco, mientras la viola II, toca en "molto vibrato", pero en "pizz". El efecto se ve combinado con simplicidad dinámica por el tambor II y el raspador.

### SECCION A'

En esta sección, aparece nuevamente el P1 de sección A, pero otra instrumentación lo reviste. Se puede delimitar esta nueva sección por dos aspectos espontáneamente surgidos; 1.- Un contrapunto con las tres flautas. 2.- Un cuarteto de cuerdas.

El contrapunto está sobre-delimitando cada motivo, señalando algo como arpeggios sobre acordes menores de *Do7* y *Fa7*, algo etéreos. El cuarteto contiene una armonía modal, pero un diseño clásico. La combinación de ambos aspectos sugieren una bitonalidad.

El tema cambia de timbres por continuarse con varios instrumentos ya por todo un período o de alguna frase a otra. Así, a su inicio sobresale naturalmente, dado que lo ejecutan tres fagotes en "f", la trompeta I con sordina en "p", y en cada momento de su devenir se forma un incremento de dinámica, agógica e instrumentos, hasta su parte climática.

La parte más atractiva y emocionante se halla en N<sup>o</sup> [37-38]. Como parte culminante de la sección es densa y brillante. Sin recurrir a la potencia de los metales alcanza una sonoridad muy imponente. Reflexionemos sobre un fragmento del P2a (fig. 49):

Fig. 85

VI. I + Picc. a 8va.  
Ob. I

Fl. a 3

Cl. B<sup>b</sup>

Perc. II + timpa IV

VI. II solo  
Vlas. solo.

La textura y carácter del período, adquieren un aspecto de ritual y mistisismo. La percusión destaca por su polirítmia relevante. En este grandioso color orquestal, se diferencian muy bien, todos sus bloques instrumentales. El tema es conducido por los violines I en "f" y el piccolo I en "mf", y es apoyado por un oboe que por razones propias de registro es relevado por un clarinete en Si $\flat$ . Las flautas, siguen con el contrapunto del inicio de sección. Hay decisión en esta disposición orquestal, todo se escucha. Los timbales llevan el pulso enérgico, mientras el cuarteto ahora entre los violines II, las violas, violoncellos y contrabajos con modestia llevan una especie de "bajo de alberti" en "f".

## SECCION A''

Después de ese período climático, la instrumentación no disminuye a excepción de la percusión que desaparece. Por el contrario, hay una nueva fisonomía orquestal, se vuelve más homogénea su textura y sus partes melódicas se reducen a dos; a las del inicio. No hay metales ni cuarteto de cuerdas, ni el contrapunto de las flautas. Sólo quedan pues, dos melodías; el período temático principal con su contrapunto libre del P1 de la sección A.

En el período temático, se toca al unísono, las tres flautas, los tres oboes, clarinete en Mi $\flat$ , violines I, violines II y violas. Aquí, no hay dificultades técnicas sólo dos curvas dinámicas, una cada período. Por el lado del contrapunto, están al unísono ambos bloques; por las maderas; los clarinetes en Si $\flat$  y clarinete bajo, los tres fagotes, admitiendo junto a ellos al Trombón I. Por las cuerdas; los violoncellos y los contrabajos al unísono. Los contrabajos se hallan en su registro sobreagudo.

El fragmento de mayor interés es el que incluye en sí, las partes de la *INTRODUCCION* del siguiente movimiento. Veamos un fragmento de esta parte que viene siendo el P3, por la variación del final:

fl. a 3

VI. I + VI. II + Cl. E<sup>b</sup>  
+ ob a 3.  
Vlas.

Bn. a 3 + Bass Cl.  
+ Cl. B<sup>b</sup> a 2.

Hn. I

Bass + Vcl.

Simplificando el esquema de la estructura de los períodos de este movimiento, éste resulta del modo siguiente:

La Sección A, está compuesta por los P1, P1a y p2.

La Sección A', está formada por P1, P2 y P2a.

La Sección A'', está organizada por los P1 y P3.

## POCO LENTO

Este movimiento, a no ser por un compás, tiene la misma extensión que el *Allegretto cantabile*, está comprendido en los N<sup>o</sup> [43-58]. Sus tres secciones son claramente diferenciadas por textura. Será la *VARIACION DE TEXTURA INSTRUMENTAL* la regla general por la cual se determine el color y el ritmo de la Sinfonía.

De igual manera de aquel movimiento, comienza con mínima cantidad instrumental y leves contrastes dinámicos en el ámbito del "mf". Conforme avanzan sus frases, la dinámica e instrumentación crecen hacia los extremos del registro orquestal y recreando una textura contrapuntística que desemboca, hacia el final, en homofonía. Sus dinámicas e instrumentación se equilibran en base a peso y timbre. Investiguemos simple y fragmentariamente sus secciones.

### SECCION A

#### Período 1

Empieza con la corta INTRODUCCION del período en la voz del Corno en FA, y el tema, es tímbricamente calido al combinarse la flauta I con el Corno 1. Su revestimiento armónico (por cuartas), es muy sutil y agradable de modo peculiar. Acompaña a las frases en toda esta sección y parte de la siguiente, su timbre es conformado con el arpa, principalmente. Pero su relevancia radica en el sencillo efecto de combinar al unisono la parte de su mano derecha con las trompetas con sordina y la otra mano con el trombón I con sordina equilibrando necesariamente las propias intensidades técnicas. El timbre de la combinación entre corno y la flauta, es muy lleno y dulce pero melancólico. El corno en "mf" y la flauta en "pp". El arpa, con acordes "plagué" y unida a los metales enfatizan esa cualidad emotiva. El fagot I, surge de modo sugestivo reafirmando la frase misma. Veamos al trombón conduciendo moderadamente aquel contrapunto de la mano izquierda del arpa.

En forma simplificada, podría decirse, que es un canto para corno en Fa y acompañamiento de arpa. Pero su instrumentación la coloca en otro terreno, fuera de lo formal y ternario clásico. Retomemos un fragmento de la parte N<sup>o</sup> [45-46], donde podemos apreciar mucho más elaboradas y distintas sus dimensiones melódicas; el tema con su contrapunto junto con el fondo armónico:

Fig. 87

Fl. + Hn. I  
Tpt. I  
Tpt. II  
Tab. I  
Arpa  
Perc. III  
IV

The score for Fig. 87 consists of five staves. The top staff is for Flute and Horn I. The second staff is for Trumpets I and II and Trombone I. The third and fourth staves are grouped together for the Harp, with the top line for the right hand and the bottom line for the left hand. The fifth staff is for Percussion III and IV, showing rhythmic patterns with note heads.

Esta es la F2-F3 del P1, su melodía combina al corno I en FA con la flauta I. La conducción de voces y la instrumentación es tanto compleja como interesante sin perder sobriedad. El arpa, abandona su parte de mero acompañamiento para relegarlo a los metales y con octavas se ocupa del contrapunto junto con el fagot I. Y aparecen algunas percusiones.

Período 1a

Aquí, sus partes comienzan a adquirir densidad sonora y tímbrica.  
Fig. 88

fl. a 2 + ob. a 3  
+ Cl. E<sup>b</sup>  
Bass Cl.  
Cl. B<sup>b</sup> a 2  
Bn. a 3  
Tpt. a 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vlas.

The score for Fig. 88 consists of six staves. The top staff is for Flute 2, Oboe 3, and Clarinet in E-flat. The second staff is for Bass Clarinet, Clarinet in B-flat 2, and Bassoon 3. The third staff is for Trumpets 2. The bottom two staves are for Violin I, Violin II, and Viola.

Los niveles; armónico, contrapuntístico y melódicos son distintos e independientemente definidos. Ya hemos declarado en el capítulo anterior que el *P1a* es el *P1*, pero transportado a la 8ª alta. EL tema tiene más calidad tímbrica por su composición de flautas, oboes y clarinete en *Mib*. El fondo armónico posee más cuerpo como mayor ornamentación por la yuxtaposición de las cuerdas sobre los aliento-madera. Observemos los efectos nuevos e interesantes: Primero; las cuerdas sobresalen por estar en "*mf*", mientras tanto los metales tocan en "*pp*". Las mismas cuerdas se hallan divididas cada una en "*I metá arco*" y "*II metá pizz.*". Segundo; el clarinete bajo domina en el acorde de notas largas. Tercero; el arpa está atrás de las cuerdas en intensidad. Su mano izquierda subyace metalicamente el timbre de las cuerdas. De modo similar, su mano derecha respalda el contrapunto de las trompetas con sordina. Cuarto; los timbales se acompañan a los violoncellos acentuando la lentitud del movimiento. Las frases siguientes van creciendo con leves contrastes.

## SECCION B

Los *P1* y *P2* iniciales, son revestidos con un contrapunto bastante interesante e importante por su dinámica y agógica. Se determinan cuatro elementos bien diferenciados; el melódico interpretado por los violines I y II y las violas al unisono en "*ff molto espr.*". El armónico, sustentado por todo el bloque de los aliento-madera, y fuertemente remarcado por el arpa. El bloque percusivo bastante decisivo e imponente por su contraste tímbrico. El uso del efecto del Xilófono es extraordinario, sugestivo y muy expresivo. Y, fundamentalmente, el contrapuntístico, dirigido por los cuatro cornos en *Fa* con sordina al unisono y a la octava baja se duplica con los dos trombones con sordina, ambos timbres están en "*f*". Observemos que la rítmica sobresale y subraya sobre el movimiento lento de las partes temáticas, ofrece una textura heterogénea del movimiento entero, una parte de vital importancia emotiva. Toda la sección se mueve en el plano de intensidad del "*ff*", pero enriquece su ritmo con la curva dinámica "*ff--piúff--fff--ff--f*". La agógica es poco enfatizada y muy oportuna en base al fraseo. Ilustremos este período con un fragmento:

Fig. 89

Vl. I + Vl. II + Vlas.  
Vcl.  
Hr. a 2 + Ha. a 4

Musical score for Figure 89, featuring five staves: Vl. I + Vl. II + Vlas., Vcl., Hr. a 2 + Ha. a 4, Xilo., and Perc. III/IV. The score is in 3/4 time and includes a 'SORD.' marking.

La sección de desarrollo continúa en esta misma textura orquestal agregándose solamente los violoncellos la temática de desarrollo.

### PERIODO DE TRANSICION

El espacio orquestal se extiende a tres octavas. El instrumental utilizado se va disponiendo en función de enfatizar los motivos. La percusión disminuye, mientras el tema en homofonía tiene mayor presencia e importancia, lo conduce marcadamente en "f".

Fig. 90

Musical score for Figure 90, featuring five staves: Cl. Eb + Picc. a 2, Bass Cl. + Bn. a 3, Vl. I + Vl. II, Vcl., and Timp. MARACAS. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like "ff" and "f".

Este es el último movimiento de la Obra Sinfónica, y se construye totalmente en base a un largo "ostinato" con un aspecto brillante y dancístico. Las secciones que lo componen se diferencian a modo de variaciones orquestales, es decir, ofreciendo ritmo orquestal. Los períodos en cada sección varían ligeramente según determinado lenguaje de expresión impuesto por el autor. La temática más bien orquestal que melódica, imprime mayor énfasis en la dimensión del metro rítmico fundada sobre el color orquestal que a la melodía. En este sentido, podemos encontrar unas segundas ideas que oponen diferencia no tanto melódica, sino de color orquestal y formal. Veamos como ejemplo de ello el NQ [94-95]. Entonces, seguir todas las secciones integrantes para su estudio, es derivar las maneras de variación instrumental utilizadas para dar su color y ritmo. No haremos explícitas todas las secciones, sino simplemente todas aquellas que presentan mayor interés instrumental.

En todo el movimiento impera la presencia del orden métrico, éste es dirigido por la combinación de las percusiones y las cuerdas. La temática fluye en la sonoridad expresiva de los aliento-madera y principalmente en los metales sobre todo en los registros medio y agudo de la orquesta. Analicemos algunas de sus partes.

En la Sección A, existe un efecto relevante en la trompeta I, con respecto a la diferencia de timbre en distinta tesitura. Es obvio el cambio de timbre al pasar del registro agudo al medio y bajo. Como también el recurso del "glissado", y el apoyo de la trompeta II en el compás de la tesis del motivo principal (fig. 64).

Este recurso es necesario para la expresión adecuada del motivo.

## SECCION A1

El timbre del período cambia de cualidad e intensidad. Ahora, con la melodía ejecutada por los oboes, clarinete bajo y fagotes sale con aspecto expresivo diferente donde la trompeta está en segundo plano, al de apoyo como fondo tímbrico. Los bloques métricos como elementos del "ostinato" continúan en las cuerdas y percusiones. Tomemos un fragmento de esta sección ubicada en los NQ [91-93]:

Fig. 91

Ob. a 3 + Bass Cl.  
Bn. a 3  
Xilo.  
VI. II + VI. I +  
Vla + Vcl.  
GÜIRO

The score for Fig. 91 consists of five staves. The top staff is for Oboe 3 and Bass Clarinet, the second for Bassoon 3, the third for Xylophone, the fourth for Violins II and Violins I, Viola, and Violoncello, and the fifth for Güiro. The music is in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes.

SECCION A2

Las ideas musicales de este período recuerdan algunos motivos que ya hemos analizado por ejemplo en la *Introducción* y en el *Allegro* al inicio de la Sinfonía. Son apoyaturas organizadas en ascensión y fuertemente reforzadas por el raspador. Están en los NO[94-95]. Veamos un fragmento del crecimiento del motivo de apoyaturas: Fig. 92

Picc. a 2 *rit. alla*  
fl. a 2 + Cl. Eb  
Xilo.  
VI. II + VI. I  
+ Vla + Vcl.  
Raspador

The score for Fig. 92 consists of five staves. The top staff is for Piccolo 2, the second for Flute 2 and Clarinet in E-flat, the third for Xylophone, the fourth for Violins II and Violins I, Viola, and Violoncello, and the fifth for the Raspador. The music is in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes.

Después de esta sección se compacta la instrumentación, pero ésta aumenta en número haciendo más grave y homofónica la textura. Por ejemplo, en la *Sección A3* se agregan los contrabajos en el bloque del orden métrico: En el bloque melódico se agregan los trombones en el registro medio de la orquesta y, el clarinete en *Mib*, hacia extremo agudo. Toda esta masa instrumental queda en el ámbito del "*ff*", tomando en cuenta los contrastes de matiz de cada bloque. Hacia la *Sección A4*, disminuyen el número de cuerdas y, el número de las percusiones. Carece de metales pero aparecen las flautas. La curva dinámica fluctúa entre "*ff--fff--ff--fff*" reforzando los primeros motivos.

En la *Sección A5* la presencia de las familias instrumentales está en pleno, prepara el ámbito para el gran "*tutti*" final, abancando todo el registro de la orquesta, pero sólo las flautas y piccolos conducen el período completo junto con trompeta I y trombon I.

#### SECCION A6

Con algunos fragmentos importantes de este movimiento hemos visto como se va desarrollando el crecimiento instrumental y su ritmo. Es en esta última sección donde dicho crecimiento se completa con todos sus elementos. El registro orquestal ha sido completado por ambos extremos con gran intensidad y sonoridad. Todo instrumento se mueve conjuntamente y de modo uniforme en la dinámica haciendo una leve curva dinámica que va desde el "*ff*" al "*fff*". Por último, veamos un fragmento de la esta sección final:

Fig. 93

Picc. 8ª alta + fls. + Cl. E<sup>b</sup>  
Obs. + Cl. B<sup>b</sup> Bass Cl.

Hn. II

Trb. a 2

Bn. a 3

Vi. I a 8ª alta

Vi. II  
Vlasi. non div.

Bass

Vcl.

Güiro

Perc. I, II, IV.

Revisando la partitura de la orquesta hemos seguido cómo se forma el contraste y crecimiento instrumental, dinámica y agógica sobre las dimensiones; temáticas, armónicas y rítmicas. Hacemos de modo explícito, las secciones que dan la posibilidad de analizar estos aspectos de aquellas dimensiones, renombradas ya varias veces.

## CAPITULO IV

### FORMA      EXTERNA

#### I

Chávez, defendiendo la música indígena de México, afirma respecto a la Sinfonía;

"(...)."

Escribí ésta y otras sinfonías indias ("LOS CUATRO SOLES" "EL FUEGO NUEVO"), porque ésta es la primera música que oí en mi vida, y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical".

Yolanda Moreno, por su lado nos informa, algo certero y objetivo;

"Poco después del estreno de la Sinfonía, Chávez declaraba al BOSTON GLOBE, que era más natural para él, cultivar el "estilo indio" que preocuparse por los maestros europeos"

Esta Sinfonía, en su aparición, aparentaba inicialmente, ser otra dentro del indigenismo mexicano, el cual, tenía muchos seguidores desde las más diversas tendencias y formas, pero delineadas o aún impuestas por Chávez. Entre aquellas obras contemporáneas están: Una serie de poemas sinfónicos de Candelario Huizar; *Imágenes* (1928), *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935), y una Sinfonía *Oxpanixtli* (1936).

Daniel Ayala; *Uchben X' Coholté y Tribu* (1935).

Pero para entonces, Chávez, había superado su propio estilo y las del movimiento mismo, con ello lograba la "superación" de aquello que se consideraba lo establecido, había que seguir o buscar otra dirección prolífera; en invenciones sonoras, reconstrucciones con regresiones indigenistas, conceptos expresionistas, etc..

#### II

La Sinfonía es una obra de un sólo movimiento; cada parte interna es un movimiento completo con secciones definidas, pero que según el autor, NO presentan el orden estructural-tonal de la Sinfonía clásica o romántica, es decir, no presentan orden de continuidad. Sus movimientos internos tienen función contrastante, de carácter y de oposición.

Esta obra sinfónica ha sido tomada con un valor capital. Para los críticos y compositores tanto contemporáneos como actuales: Dice Yolanda Moreno:

" Los críticos, especialmente los extranjeros, percibieron en ella una serie de cualidades extramusicales que curiosamente forman parte del atractivo de la Sinfonía; la Música no era sólo incisiva y lacónica; su gran impulso y fuerza nacía del "hecho de su herencia racial y el instinto que cava profundamente sus raíces en su tierra". Se hacía incapié en las cualidades raciales o místicas de la música, como si la sinfonía hubiese surgido de una profundidad étnica, innombrable y abstracta, y no de los cálculos inteligentes de un compositor provocadoramente individual. Las medidas palabras del crítico del St. Louis Post Dispatch (febrero 28, 1939), " Hay cierta calidad profunda y meditativa en el pueblo mexicano, cualidades rítmicas, vigor y una clase muy especial de melodía" se convierten en la apología oficial del biógrafo García Morillo, quien percibe en ella no solo un "ímpetu sobrehumano", sino "la voz de una gran pueblo que se hace oír con un vigor inaudito e infinita elocuencia".

- Tal es la perfección de esta obra que ha sido comparada con obras europeas de igual importancia; García Morillo, compara la obra:
- 1.- Por el recurso compositivo utilizado en ella se compara con *Manuel de Falla*; ambos escapan a las formas banales del algún folklorismo.
  - 2.- Por su rudo primitivismo e imponente fuerza telúrica, ha sido comparada con la *Consagración de la Primavera* de *Stravinsky*. Aunque desevolviéndose dentro de un ambiente distinto y claramente definido.

### III

Algunas melodías indígenas empleadas en esta Sinfonía.  
Ejemplo de melodía HUICHOL, usado en el Allegro:



Ejemplo de melodía YAQUI, usado en el Allegretto Cantabile:



Ejemplo de melodía SERI, usado en el Finale:



A continuación retomaremos la estructura formal de la Sinfonía, misma que manejan; Yolanda Moreno y Dan Malmström, en tanto que ambos, se han basado en Roberto García Morillo<sup>18</sup>. La estructura ha sido proporcionada por el mismo Carlos Chávez:

---

<sup>18</sup>García Morillo; op. cit. pág. 93-94.

<i>Número de estudio</i>	<i>Fragmentos</i>	<i>Tonalidad</i>
Comienzo (9)	Introducción Allegro; Exposición: Tema principal y desarrollo del mismo.	SI bemol tónica (Sib)
(14)	Puente	tónica a subdomi- nante
(27)	Segundo tema y desarrollo del mismo.	Subdominante (Mib)
(43)	Movimiento Lento (poco Lento) y desarro- llo del mismo.	
(59)	Allegro, Recapitulación: Tema principal y desarrollo del mismo.	Tónica (Si bemol)
(64)	Puente	Dominante a tónica
(73)	Segundo tema y desarrollo del mismo.	Tónica (Sib)
(81)	Coda del Allegro (usando los ele- mentos de la In- troducción).	Tónica (Sib)
(88)	Finale	FA (dominante)

Ahora bien, de acuerdo a nuestros capítulos II y III, entregamos el siguiente esquema de la Forma Externa:

Forma  
Externa

Forma  
Interna

Número de Estudio

**ALLEGRO**

<i>Introducción</i>	<b>Vivo</b>	[1] - [8]
	Introducción	[0] - [1]
	Exposición	[2] - [3]
	Desarrollo	[4] - [6]
	Reexposición	[7]
	Puente (bateria)	[8]
<i>Exposición</i>	<b>Allegro</b>	[9] - [13]
	Sección A	[9] - [10]
	Sección B	[11]
	Sección A'	[12] - [13]
	<b>Vivo</b>	[14] - [26]
	Sección A	[14] - [20]
	Puente	[21]
	Sección B	[22] - [26]

**ADAGIO**

	<b>Allegretto Cantabile</b>	[27] - [42]
	Sección A	[27] - [32]
	P1-P1a-P2	
	Sección A'	[33] - [38]
	P1-P2-P2a	
	Sección A''	[39] - [42]
	P1-P3	
	<b>Poco Lento</b>	[43] - [58]
	Sección A	[43] - [46]
	P1-P2	
	Sección A'	[47] - [50]
	P1a-P2a	
	Sección A''	
	P1-P2.....	[51] - [52]
	Desarrollo.....	[53] - [56]
	Transición.....	[57] - [58]

**RECAPITULACION**

[Los movimientos son presentados de modo reducido y con algunas modificaciones formales importantes.]

<u>Forma</u> <u>Externa</u>	<u>Forma</u> <u>Interna</u>	<u>Número de Estudio</u>
<b>ALLEGRO</b>	<b>Allegro [mismo tono]</b>	
	Sección A	[56] - [60]
	Sección B	[61]
	Sección A' (sin Coda)	[62] - [63]
	<b>Vivo [sube 1 tono]</b>	
	Sección A (modificada)	[64] - [70]
<b>ANDANTE</b>	<b>Andante con moto</b> [es el Allegretto Cantabile en Sib]	
	Sección A P1-P2-P2a-P2b [No hay el <i>Poco Lento</i> ]	[73] - [80]
<b>REEXPOSICION</b>	<b>Vivo</b>	
	Introducción	[81]
	Mic	
	Exposición	[82] - [83]
	Desarrollo (ampliado) [no hay reexposición]	[84] - [87]
<b>FINALE</b>	<b>Poco Piú Vivo</b>	
	Sección A	[88] - [90]
	Sección A1	[91] - [93]
	Sección A2	[94] - [95]
	Sección A3	[96] - [98]
	Sección A4	[99] - [101]
	Sección A5	[102] - [104]
	Sección A6	[105] - [109]

---

## CONCLUSIONES

### I

La **SINFONIA INDIA**, destaca por la gran vigorosa emotividad de sus temas. Debajo del sentimiento nacionalista que envuelve a la obra subyace fundamentalmente un trabajo de composición meticuloso con destreza y fantasía. Una combinación difícil de obtener con mucha sencillez y efectividad cuando se parte con los mínimos elementos motivicos. Los elementos de la *VARIACION* y el *DESARROLLO* se toman como el campo de la composición. Esto puede pensarse, al concluir un análisis de esta Sinfonía. De hecho, sucede así. Los temas indígenas, tomados por Chávez, gozan de plena sencillez y sobriedad de recursos melódicos. Chávez, los traslada con claro lenguaje, lejano a las atmósferas abstractas y expresionistas. Siempre con novedad y decidido optimismo en toda forma, sin dejar caer de peso al oyente aquel reflexivo proceso de elaboración del material, la obra fluye agradable y rítmicamente hasta finalizar.

### II

El tratamiento de las formas indígenas no es arbitrario. Cada uno de los temas guarda una íntima relación por ciertos elementos que tienen en común; el intervalo de tercera descendente al comienzo de sus frases, los valores de figura, los cambios de compases con sus dinámicas diversas, éstos elementos, responden a la necesidad de expresión que se aleja de la monotonía y la homofonía, la cual se fundamenta en el principio de **NO-REPETICION**. Pareciera que hay alguna contradicción; si se habla de no repetir entonces para que admitir elementos comunes en los movimientos de la obra. Más bien de lo que aquí se trata, es conducir los motivos por lo que ellos mismos van produciendo sin perder unidad formal ni expresiva, que no es otra cosa que obedecer el fluir del ritmo sobre sus leyes:

*Contraste- semejanza, Diversidad- identidad*

*Pluralidad- unidad, Tensión- distensión.*

Se trata de escapar de la "simetría" convencional clásica creando nuevos elementos para la audición del público, en tanto expresión de una época y un sentimiento personal sin caer en un sentimiento banal o carentes de valor o forma musical.

### III

Los elementos motivicos son manejados de manera concisa, casi sin adornos melódicos, son desarrollados en base a escalas diatónicas o modales pentatónicas, y en su orquestación, en forma disonante, sin rallar en la carencia de sentido armónico, pero sí, fuera del entorno de la tonalidad. El desarrollo de tales motivos conlleva la trasfiguración de uno a otro que le sigue tanto en su posición como en su disposición.

Las figuras de acompañamiento, retoman diseños de las variaciones motivicas ofreciendo alguna unidad de textura o de estilo. Se ven con frecuencia llenos de notas contrapuntísticas de modo obsesivo o densas por el buen número de notas.

La percusión, aunque casi independiente, refuerza de modo preciso tanto motivos melódicos como la atmosfera del movimiento mismo. La melodía predomina constantemente en modo descendente con pocos sonidos, en grados conjuntos y algunos pequeños saltos. La mayor parte de sus fragmentos son cantables, los otros no tanto. Cuando los oímos orquestados, constantemente cambia de instrumento o sus combinaciones de timbre.

### IV

Todos los movimientos formales de la Sinfonía nunca son estáticos siempre ofrecen elementos de novedad en el ámbito de la expresión:

La melodía, la armonía y la rítmica.

Chávez aporta un esquema estructural y modal-tonal que expande con amplios desarrollos la forma de Sinfonía.

La Sinfonía revela:

- 1.- Concisión y economía de recursos; el manejo de desarrollo del material no es rebuscado ni complicado.
- 2.- Continuidad de motivos; manifiesta buena combinación motivica en base al parentesco que guardan los motivos, hay unidad.
- 3.- Existe sobriedad en el uso de los elementos sonoros; no abusa ni aglomera densidad, hay mesura con vitalidad.
- 4.- Contiene carácter y sentimiento tímbrico; expresa emotividad.
- 5.- La pluralidad rítmica y métrica es transparente.

## BIBLIOGRAFIA

- Chávez, Carlos SINFONIA INDIA. Ed. Schirmer. (PARTITURA)
- 
- EL PENSAMIENTO MUSICAL. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- García, M. R. CARLOS CHAVEZ, vida y obra. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- Moreno, R. Y. ROSTROS DEL NACIONALISMO EN LA MUSICA MEXICANA. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- Galindo, Miguel HISTORIA DE LA MUSICA MEJICANA. Ed. El autor. (Reimpresión Facsimilar, México, 1991).
- Malmström, Dan INTRODUCCION A LA MUSICA MEXICANA DEL SIGLO XX. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
- Jas, Reuter LA MUSICA POPULAR DE MEXICO. Ed. Panorama. México, 1983.
- Cabello, M. A. PANORAMA MUSICAL DE LA CIUDAD DE MEXICO. Editorial, Colección Popular. CD. México. 1975.
- M. Campos, Ruben EL FOLKLORE Y LA MUSICA MEXICANA. Ed. Secretaria de Educación Pública. México, 1991.
- Pérez, F. Rolando LA MUSICA AFROMESTIZA MEXICANA. Ed. Universidad Veracruzana. México, 1990.
- Siegmeister, Elie MUSICA Y SOCIEDAD. Ed. siglo XXI. México, 1986.
- Bartók, Béla ESCRITOS SOBRE MUSICA POPULAR. Ed. siglo XXI. México, 1987.
- LaRue, Jan ANALISIS DEL ESTILO MUSICAL. Ed. Labor. Barcelona, 1989.
- Lussy, Mathis EL RITMO MUSICAL. Ed. Ricordi. Buenos Aires.
- Moser, J. Hans ESTETICA DE LA MUSICA. Ed. UTEHA. México, 1966.
- Tacchinardi, A. RITMICA MUSICAL. Ed. Ricordi. B. Aires, 1954.
- Riemann, Hugo FRASEO MUSICAL. Ed. Nacional. México, 1967.

- Toch, Ernest LA MELODIA. Ed. Nacional. México, 1967.
- Moncada, G. F. TEORIA DE LA MUSICA. Ed. Framong. México, 1976.
- Hindemith, Paul ADIESTRAMIENTO ELEMENTAL PARA MUSICOS. Editorial Ricordi. Argentina, 1980.
- Fux's, J. Joseph THE STUDY OF COUNTERPOINT. Ed. Alfred Mann. New York, 1971.
- Torre, B. José TRATADO DE CONTRAPUNTO. Ed. Ricordi. Argentina.
- Hindemith, Paul PRACTICA DE LA COMPOSICION A DOS VOCES. Edit. Ricordi. Argentina, 1976.
- Schönberg, A. ARMONIA. Ed. Real Musical. Madrid, 1979.
- De la Motte, D. ARMONIA. Ed. Labor. Barcelona, 1989.
- Michaca, V. P. LA EVOLUCION DE LA ARMONIA A TRAVES DEL PRINCIPIO CICLICO-TONAL. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1972.
- Rimsky-Korsakov TRATADO PRACTICO DE ARMONIA. Ed. Ricordi. Buenos Aires, 1978.
- Jurafky, A. MANUAL DE ARMONIA. Edit. Ricordi. Argentina, 1978.
- Rimsky-Korsakov PRINCIPIOS DE ORQUESTACION. Ed. Ricordi. Vol. I y II. Argentina.
- Casella, Alfredo LA TECNICA DE LA ORQUESTA CONTEMPORANEA. ED. Ricordi. Argentina.
- Landowsky, Marcel LA ORQUESTA. Ed. Eudeba. Argentina, 1964.
- Riemann, Hugo REDUCCION AL PIANO DE LA PARTITURA DE ORQUESTA. Ed. Nacional. México, 1968.
- Zamacois, Joaquin CURSO DE FORMAS MUSICALES. Ed. Labor. México, 1960.
- Bas, Julio TRATADO DE LA FORMA MUSICAL. Ed. Ricordi. Buenos Aires.

## Bibliografía general:

- Gubernatis, M. L. MANUAL DE PROSODIA Y METRICA GRIEGA. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Reti, Rudolph TONALIDAD, ATONALIDAD, PANTONALIDAD. Editorial Rialp. Madrid, 1965.
- Adorno, W. T. DISONANCIAS. Ed. Rialp. Madrid, 1966.
- Schloezer, Boris PROBLEMAS DE LA MUSICA MODERNA. Ed. Seix Barral Barcelona, 1973.
- Mitchell, Donald EL LENGUAJE DE LA MUSICA MODERNA. Ed. Lumen. Barcelona, 1972.
- Boulez, Pierre PUNTOS DE REFERENCIA. Ed. Gedisa. Barcelona, 1983.
- Stravinsky, Igor POETICA MUSICAL. Ed. Taurus. Madrid.
- Schoenberg, A. EL ESTILO Y LA IDEA. Ed. Taurus. Madrid.

# INDICE

<i>Introducción</i> .....	1
<i>Capítulo I</i> .....	2
<i>Capítulo II</i> .....	26
Vivo.....	28
Allegro.....	34
Vivo.....	39
Allegretto Cantabile.....	45
Poco Lento.....	47
Poco Piú Vivo.....	51
<i>Capítulo III</i> .....	53
Vivo.....	54
Allegro.....	60
Vivo.....	64
Allegretto Cantabile.....	70
Poco Lento.....	74
Poco Piú Vivo.....	78
<i>Capítulo IV</i> .....	82
<i>Conclusión</i> .....	88
<i>Bibliografía</i> .....	90