

Entre indianismos y Primitivismos, “Tres piezas para guitarra” de Carlos Chávez.

Escoto, Daniel.

Cita:

Escoto, Daniel (2011). *Entre indianismos y Primitivismos, “Tres piezas para guitarra” de Carlos Chávez. Sombraliz Universidad Autronoma de Aguascalientes, 1 (1), 4-16.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/daniel.escoto.villalobos/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pbzF/vGa>



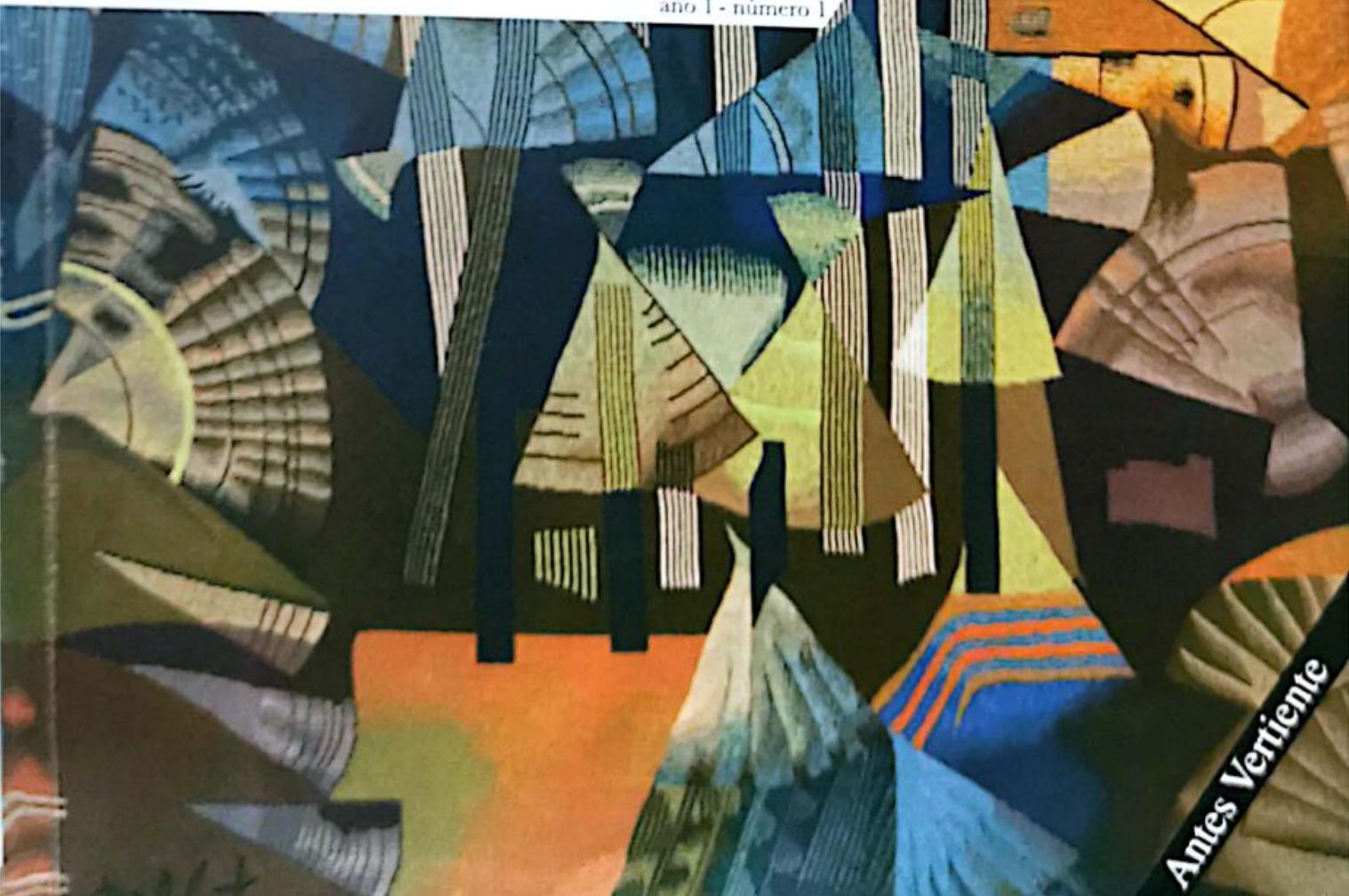
Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



SOMBRA LUZ

año 1 - número 1



Antes Vertiente

Índice

Editorial	2
Entre indianismos y primitivismos, "Tres Piezas para guitarra" de Carlos Chávez <i>Daniel Escoto Villalobos</i>	4
Herencias de la guitarra clásica. Hacia una visión organológica integral <i>Juan Pablo Correa Ortega</i>	17
Los rasgos referenciales del lexema puente en la narrativa de Julio Cortázar <i>Jorge Ávila Storer</i>	30
Hacer cine hoy <i>Jorge H. García Navarro</i>	40
Galería Juan de la Cruz. Esencia, tapices y grabados <i>Juan Castañeda</i>	45
El rechazo de la tragedia o los ritmos del cuerpo. Algunas aproximaciones a la danza posmoderna <i>Ilse Díaz Márquez</i>	53
<i>Primero sueño</i> o la tentación de quemar el universo <i>Raquel Mercado Salas</i>	65
El gran narrador insignificante de Benjamin en <i>El libro vacío</i> de Josefina Vicens <i>Roberto Bolaños Godoy</i>	75
Un instante en la mirada de Velázquez <i>Sandra Ramírez Durán</i>	85
Notas críticas de Rulfo <i>Ricardo Orozco Castellanos</i>	92



DIRECTORIO

Mario Andrade Cervantes
Rector

Francisco Javier Avelar González
Secretario General

Jorge H. García Navarro
*Decano del Centro
de las Artes y la Cultura*

María de Lourdes Chiquito Díaz de León
*Directora General de Difusión
y Vinculación*

Martha Esparza Ramírez
Jefa del Departamento Editorial

SCMR ■■■

Alfonso Pérez Romo
Omar Vázquez Gloria
Enrique Luján Salazar
Ana Luisa Topete Ceballos
Raquel Mercado Salas
Consejo Editorial

Jorge H. García Navarro
Coordinador del Consejo Editorial

Raquel Mercado Salas
Coordinación editorial

Jorge R. García Díaz
Corrección de estilo

Nicte-Ha Pizzolotto Cruz
Rubén Rodríguez Álvarez
Genaro Ruiz Flores González
Diseño

Colaboradores en este número: Daniel Escoto Villalobos, Jorge Avila Storer, Jorge H. García Navarro, Juan Castañeda, Juan Pablo Correa Ortega, Ilse Díaz Márquez, Raquel Mercado Salas, Roberto Bolaños Godoy, Sandra Ramírez Durán.

Fotografía de Galería: Jorge H. García Navarro.

Portada: *Ecos*, Alto lizo, 1.96 x 1.96 mts. Lana y algodón, 1993.

Revista del Centro de las Artes y Cultura en colaboración con el Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, de publicación cuatrimestral. Año 1, número 1, invierno 2011. Número de certificado se reserva el derecho al uso exclusivo del título y certificado de licitud del título y contenido en trámite. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Centro de las Artes y la Cultura: Av. Universidad No. 940, edificio 21, Aguascalientes, Ags., México, C.P. 20100. arteyculturauaa@gmail.com. Teléfonos: (449) 910 74 00 ext. 9266

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad exclusiva de los autores.

Editorial

Durante 28 números, la revista cultural *Vertiente*, fue el órgano institucional que incluyó en cada edición la opinión de diversas personalidades del ámbito académico quienes, tanto en las artes como en las ciencias, plasmaron sus puntos de vista en una gran cantidad de tópicos con el único interés de provocar la reflexión de los lectores. Esta publicación también incluía una galería de imágenes relacionadas con las más sobresalientes exposiciones plásticas presentadas en nuestra institución, una sección de expresiones literarias y otra de recomendaciones de libros publicados por el departamento editorial.

Sin embargo, el estilo de esta publicación tendía más a ser una revista de difusión, es decir, la mayoría de las colaboraciones que conformaban cada número tenían como premisa fundamental el informar sobre los temas tratados, los cuales, muchos de ellos tenían una vigencia temporal. Este rasgo editorial no desmotivó para conservar cada ejemplar y conformar así una maravillosa colección particular.

Con la creación del Centro de las Artes y la Cultura, integrado por las licenciaturas en Música, Artes Escénicas: Actuación, Letras Hispánicas y Ciencias del Arte y Gestión Cultural, así como por la maestría en Arte, se da un gran paso definitivo para la formación académica de jóvenes creadores, críticos, analistas e investigadores dentro del campo de las artes y los estudios culturales, los cuales habrán de aportar a la sociedad su visión simbólica del mundo que nos rodea y lograr así la apreciación, sensibilización, reflexión y comprensión de nuestra realidad.

Como parte de esta transformación organizacional, el Centro Cultural Universitario también se integra a este nuevo centro académico, reforzando con sus actividades los planes de estudios de las nuevas carreras y de esta manera poder servir con sus espacios y eventos programados como alternativa para las prácticas profesionales de los estudiantes más destacados y un verdadero apoyo en la docencia para el cuerpo de profesores, investigadores y creadores que así lo requieran.



Entre indianismos y primitivismos, “Tres piezas para guitarra” de Carlos Chávez

Daniel Escoto Villalobos

El siglo xx para la música mexicana es un siglo que se inicia muy lentamente, debido al proceso revolucionario que recién se había iniciado en fechas cercanas a 1910, con lo que las instituciones educativas y culturales pudieron comenzar a reactivarse ya en los últimos años del segundo decenio y fue así como se da, además de la revolución socio-política, otra de gran fuerza en el campo de la cultura y las artes, movimiento que enarbolaron diversos personajes de gran importancia en sus propios campos, quienes guiados y animados por la figura política de José Vasconcelos, harán sus mayores esfuerzos por reanimar la vida cultural de México. Si en el campo de la pintura fueron Orozco, Rivera y Siqueiros, quienes principalmente abordarían la tarea de dar a conocer a México en el mundo entero, apenas entrado el primer cuarto del siglo xx, en el campo de la música fueron Ponce, Chávez y Revueltas los que, entre otros, dirigieron los destinos de nuestro desarrollo musical.

No obstante lo significativo del trío que arriba se ha mencionado, uno de ellos destacó con fuerza inigualable por sus notables capacidades de gestión, dirección, promoción y creación, siempre a favor de la música. Nos estamos refiriendo a Carlos Chávez, quien habría nacido, de acuerdo con su biógrafo Roberto García Morillo, el 13 de junio de 1899 en la Ciudad de México.

Aunque se ha escrito sobre una indudable ascendencia indígena más o menos directa de Chávez,¹ no se adjuntan mayores datos que puedan dar certeza de esta información. Lo que sí parece más confiable –pensando en la influencia que esto pudo haber tenido en su obra compositiva– es que, con relación a su gusto por la música indígena, éste pudo haberse originado cuando niño y “durante sus largas y frecuentes permanencias en Tlaxcala y sus alrededores, localidades indias que conservan en gran medida su vida tradicional”.²

Las amplias y variadas capacidades que la vida le otorgó a Chávez, en su momento, fueron pieza clave para el renacimiento musical del país e incluso, se convirtieron en una gran influencia para el desarrollo de otros medios como el de los Estados Unidos de América, donde en alguna ocasión se consideró su resultado artístico-musical por encima del de directores tan afamados como el propio Toscanini. Entre los muchos resultados que estas capacidades le fueron ofreciendo en vida, diremos que Chávez fue un precursor de la formación de públicos para la música de concierto en México, tarea ya de por sí bastante difícil, si hemos de prestar oídos a los comentarios de prensa que por ese entonces realizaban algunos especialistas sobre la escasa asistencia de público a los conciertos. Es éste el caso del comentario mencionado en el texto de Luis Alfonso Estrada y adjudicado a Manuel M. Ponce: “...todos los cronistas de arte se quejan del desdén del público hacia los concertistas que últimamente nos han visitado: ni Mirovich, ni Montiel, ni la señora Lahowska, ni Brailowsky; no obstante los méritos indiscutibles que todo el mundo les reconoce, no han podido tocar con sala llena”.³ En este mismo texto se afirma que la vida musical del país estaba aletargada.

Es en este escenario tan deprimente donde surge la figura del maestro Chávez como máximo impulsor de la formación de públicos y el cual, con enorme ímpetu juvenil, acepta la proposición de dirigir la Orquesta Sinfónica Mexicana, la que se transforma poco después en Orquesta Sinfónica de

¹ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 11. “El padre de su madre, don Manuel Ramírez Aparicio (abogado, hombre de letras, poeta) tuvo sin duda alguno o algunos antepasados indios más o menos cercanos; los ascendientes de su madre por la rama paterna fueron todos criollos, es decir, españoles radicados en México de muchas generaciones atrás. La ascendencia por parte de su padre parece haber sido también exclusivamente de criollos”.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Manuel M. Ponce, “He aquí los conciertos, ¿dónde está el público?”, *El Universal*, 1925. Citado en Luis Alfonso Estrada, *La música de México*, Tomo 4, México, UNAM, 1984, p. 14.

México, organismo que durante los siguientes 21 años estrenará un número de obras sin precedente en la historia musical mexicana, propiciando así una actividad musical de largo alcance y que, según nos dice Luis Alfonso Estrada: “Hacer un balance de la labor de la Orquesta Sinfónica de México, significa describir el movimiento más importante de la vida musical de México de 1928 a 1948”.⁴

La labor de Chávez como compositor fue igualmente destacada y es en 1923 cuando comienza a componer las “Tres piezas para guitarra”, tema principal de este trabajo. Si bien, como decimos, comenzó a componerlas en dicho año realizando parte de la primera pieza y las dos últimas completas, posiblemente la falta de entusiasmo de Andrés Segovia por las mismas, fueron más que un motivo para que Chávez no las concluyese sino hasta el año 1954 en que el interés del guitarrista Jesús Silva, lo decidió a concluir pendientes. Si atendemos las fechas en que fueron compuestas la segunda y tercera piezas, así como parte de la primera, estaremos de acuerdo en que se trata de un período en el que la composición de Chávez estaba orientada hacia la música con rasgos indígenas, pues justo la obra anterior de su largo catálogo fue el ballet “El fuego nuevo”, de 1921, y que por encargo de Vasconcelos fuera compuesto por Chávez basado en la antigua cultura azteca. Sin citar temas indígenas específicos, Chávez, según nos dice Parker: “logró evocar una sonoridad sinfónica hasta entonces nunca oída, de carácter pronunciadamente neoprimitivo...”.⁵ De igual manera, Chávez compuso en 1924 tres sonatinas que, según Robert L. Parker, llevan ese sello de su interés por el nacionalismo indígena. Con ello podríamos estar casi seguros de que las piezas para guitarra estarían contando con rasgos similares, lo cual será objeto de nuestro posterior análisis.

La estética de Carlos Chávez

Antes de abundar en un análisis más detallado de lo que dicha obra nos ofrece, consideramos importante abordar algunos aspectos de la estética del compositor y de su estilo compositivo, a fin de poder comprender mejor las características que hacen tan valiosas estas tres piezas, dentro del repertorio de la guitarra de concierto.

⁴ Estrada, *op. cit.*, p. 17.

⁵ Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el orfeo contemporáneo de México*, México, CONACULTA, 2002, p. 27.

Para Carlos Chávez su vocación principal fue siempre la composición, y si bien tuvo bastantes facetas diferentes en su carrera: gestor, director, pianista, etc., nunca dejó de pensar en ésta, en la cual tenía afición por la improvisación musical y la experimentación, pues pensaba que ella expandía su pensamiento musical. Sabemos que en su estudio de la composición fue autodidacta, en gran medida, porque prefería estudiar con los “grandes maestros” directamente y porque le hubiera costado mucho trabajo ceñirse a la enseñanza académica que consideraba rígida y poco propositiva. En su estilo compositivo se distinguen tres tendencias: “primero, el nacionalismo mexicano; segundo, una amalgama de tajante disonancia, melodía angular, atonalidad y polirritmo, y, tercero, un estilo más conservador que está más cercano a estructuras formales tradicionales, a la moderación de la disonancia y a la tonalidad”.⁶

El ritmo en su obra es fundamental, pues era un experimentador nato, caracterizándose ésta por cambios de tiempo constantes y hasta podría decirse que su música llega a estar libre de sujeciones al compás, utilizando la polirritmia y acentuando las partes débiles del compás con frecuencia. Lo más común en su música viene a ser la utilización de tresillos y dosillos dentro de un compás de 6/8, pues éstos son de alguna forma naturales a las canciones y danzas mexicanas.

Las melodías en la obra de Chávez, como se puede percatar al tocarla, son tratadas en una forma especial y no habitual. Según nos dice su biógrafo: “No hay una elaboración propiamente dicha (no es el procedimiento que predomina, al menos), sino una serie de repeticiones alternadas de los mismos motivos, presentados de diversas maneras, con modificaciones y cambios de color, que les dan más aspecto de variantes que de variaciones”.⁷ Esto resulta clave para comprender y analizar la obra de Chávez, pues nunca se podrán encontrar las temáticas a la manera habitual.

“Tres piezas para guitarra”⁸

Como observación general acerca de estas tres piezas, es evidente que están escritas en un registro relativamente grave de la guitarra (en general dentro de los seis primeros trastes), lo cual les resta un poco de brillantez. Esto se

⁶ *Ibid.*, pp. 166 y 167.

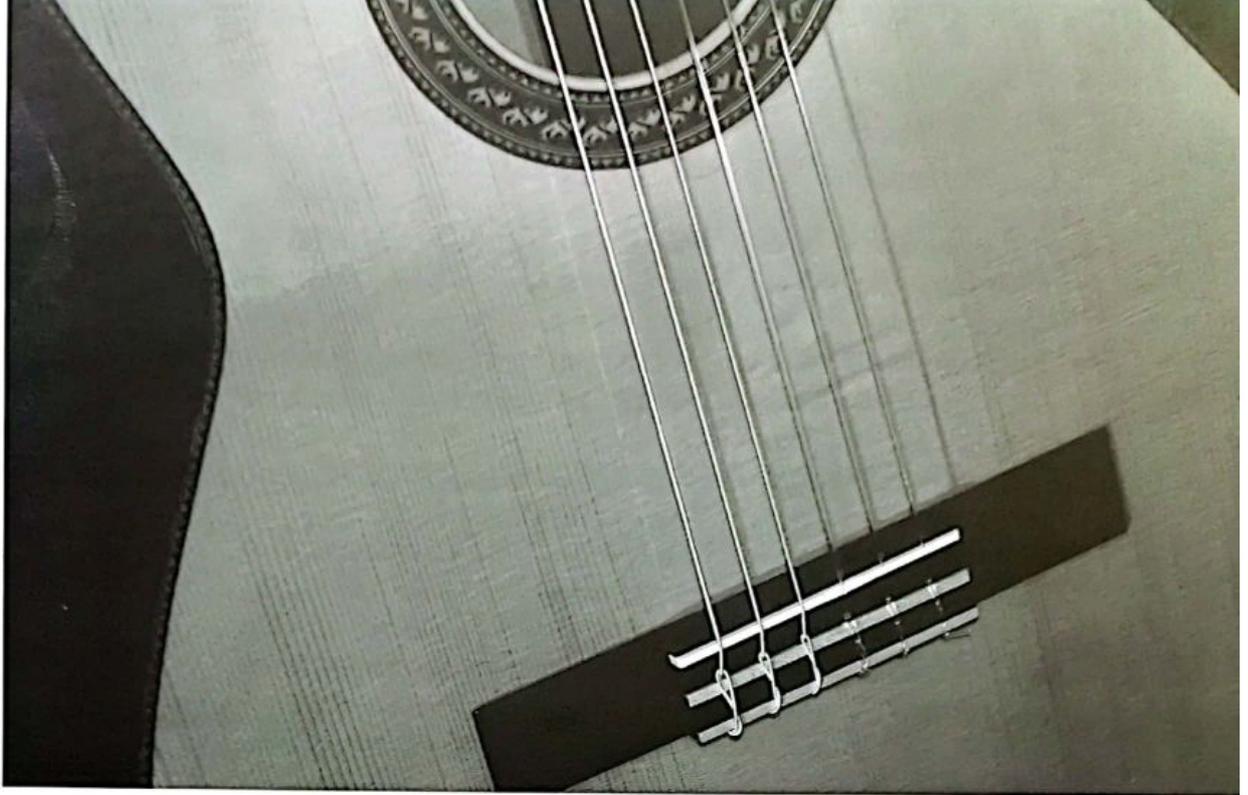
⁷ García Morillo, *op. cit.*, p. 195.

⁸ Carlos Chávez, *Three Pieces for Guitar*, USA, Mills Music Inc., 1962.

hace aún más evidente porque la melodía que posiblemente resulta más brillante en el transcurso de las piezas, es justamente la que se permite llegar al Si del traste VII y además es una de las partes más hermosas y poéticas de esta obra, y me refiero al compás 11 de la tercera pieza. Podemos observar que Chávez casi en ningún momento –excepto en el compás 6 de la pieza III y en los tres acordes finales– se permite sobrepasar el Do sostenido agudo del traste IX, lo cual es lamentable, pues uno se pregunta qué pudo haber pasado si hubiese aprovechado el registro agudo de la guitarra, que es rico en armónicos, sobre todo al llegar a los trastes X, XI y XII. Incluso, cuando Chávez se permite llegar al traste X, lo hace de forma un tanto accidental, ya sea como parte de un arpeggio (compás 6 de la pieza III) o de un acorde (rasgueos finales de la pieza III), pero nunca como parte fundamental de la melodía. Desde luego que aquí cabe la reflexión siguiente: si efectivamente las piezas no habían sido del gusto de Segovia y por ello estuvieron guardadas durante muchos años –lo que ya de por sí es lamentable para nuestro instrumento– habría sido ideal que en el momento compositivo, Chávez hubiese podido contar con la asesoría directa de un guitarrista que le orientase, pues a todas luces es evidente que nuestro compositor desconocía los recursos armónicos y melódicos de la guitarra, lo que le dejó tal vez con un mal sabor de boca al recibir la opinión de Segovia acerca de sus piezas para guitarra.

Cuando se permite tocar las piezas, se puede percatar de que en realidad Chávez aborda la composición como un proceso vital para el compositor, es decir, como un trabajo concienzudo que provoca que la música aflore. Es menester señalar que efectivamente, y como lo mencionan quienes sobre Chávez han escrito, no utiliza los temas indígenas en sí, sino que resulta evidente que en su obra ya ha digerido y decantado los elementos básicos de esta música, es decir, los ha hecho suyos, convirtiendo así su música en algo trascendental. Debo confesar que como guitarrista la obra de Chávez nunca me había parecido especialmente atractiva y que ahora que he podido tocar las piezas me doy cuenta del gran error que estaba cometiendo al ignorar esta música que tiene en su esencia elementos artísticos de un alto nivel.

Como metodología de trabajo para el análisis, se ha considerado útil tener presente los parámetros enunciados por Parker a propósito de las sonatinas que escribió Chávez también en esa época y donde enlista como rasgos de la música indígena los siguientes: “ritmo enérgico, escalas



modales, reaparición persistente de motivos melódicos y rítmicos, escritura lineal y brutales disonancias”.⁹

También se ha preferido no hablar de temas musicales en el análisis siguiente para evitar confusión debido a lo enunciado tres párrafos arriba con relación a las melodías en la obra de Chávez.

A partir del reconocimiento de éstas y otras características, es que podremos ir ubicando las tres piezas de Chávez dentro de la música con acentos primitivistas o descartando dicha posibilidad.

1. Largo (46 compases)

La introducción de dos compases de esta pieza, para la cual Chávez pide un *mezzoforte*, nos puede sugerir un ritmo de tambor que es tocado en un registro medio y que de alguna forma parece irse extinguiendo conforme la pieza avanza hacia una primera sección, misma que comienza en realidad desde el principio de la obra pero se manifiesta con mayor claridad a partir del compás 3, en realidad un motivo pentatónico lento en el que Chávez recurre a los tresillos y que se alarga por alrededor de 10 compases donde con variantes múltiples de altura el compositor parece jugar con su música pero en un juego “serio” y bien organizado, motivo que se hace presente básicamente a partir de la escala pentatónica Do-Re-Mi-Sol-La. La evocación inicial de lo que parece ser un tambor aparecerá de nuevo en la parte final de la pieza al volver al *tempo* inicial de 12/8 durante

⁹ Parker, *op. cit.*, p. 62.

el compás 42. Una segunda sección la tenemos a partir del *Poco allegro*, desde compás 15 –*tempo* al que se llega por el *accelerando* del compás 14– hasta el compás 29. Sobre este fragmento nos dice Parker: “armonías de ásperas octavas aumentadas refuerzan el aura neoprimitiva del primer movimiento”.¹⁰ Aquí habría que dar la razón a este autor con relación a las brutales disonancias que nos señala como parte de los rasgos de la música indígena y aceptar que en este caso de las octavas aumentadas (Sol-Sol#) se trata de un juego de disonancias brutales, pues además de las octavas aumentadas ya señaladas por Parker, habría que hacer notar las séptimas mayores que se generan justo antes de las octavas indicadas y con las notas Sol y Fa#.

En el compás 30 se inicia otra sección que engañosamente principia con la misma temática pentatónica de la primera aunque en otra altura, mas de forma casi inmediata varía el contenido en el compás 32, donde aparecen notas en registro medio-agudo acentuadas y que se prolongan por seis compases hasta la entrada en fortissimo y *con fuoco* en rasgueos que van poco a poco disminuyendo en fuerza y velocidad para dejarnos nuevamente en el *tempo largo* inicial con el que el compositor realiza una CODA.

Los cambios de compás aparecen desde el compás 8 en la primera pieza, donde se incorpora el compás de 9/8 y más adelante, en el compás 18 aparece el 12/8, para posteriormente entrar en un juego de alternancias entre ambos compases que se mantiene así hasta el final de la pieza misma.

El aspecto melódico, por otra parte, es difícil digerirlo en primera instancia porque en realidad todo parece un juego, dado que no cuenta con melodías como tales, sino las que accidentalmente se van generando como parte superior de los rasgueos o las pentatónicas que en los primeros doce compases de la pieza se van dando. Aunque, efectivamente, su música es repetitiva de acuerdo con los rasgos indigenistas que antes señala Parker, en realidad siempre es variable y diferente finalmente, lo que hace más complejo el análisis de la forma tradicional. Además de las melodías pentatónicas mencionadas, Chávez es muy persistente en utilizar los intervalos de segunda melódicamente y los intervalos de cuarta de forma armónica. Cuando llega a utilizar las terceras (como por ejemplo en el último tiempo del compás 5 o en el primer tiempo del 14), éstas pierden el sentido que tienen en una obra tonal y suenan

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

ásperas de forma que no se relacionan para nada con una armonía convencional ni clásica, ni barroca, ni romántica. Suenan simplemente a otra cosa. Quizás de ahí venga un poco el aspecto de rudeza que algunos le atribuyen a la música de Chávez y que también Parker menciona como rasgo característico de la música de origen indígena.

Finalmente, y al parecer éste es, pues, un movimiento en el que la destreza rítmica del intérprete debe ser total para que la pieza luzca adecuadamente. Como ejecutantes habría que estudiar cuál es el sentido de los rasgueos que más conviene al aspecto interpretativo de la obra y procurar en todo momento la absoluta precisión rítmica en las tres piezas.

Adicionalmente resulta muy importante que las marcadas disonancias que el compositor propone con su obra, aparezcan en todo momento de forma clara y así, el caso de los acordes rasgueados, debería ser tratado con mucho cuidado, como cuando en el último tiempo del compás 20, el compositor además de aumentar el acorde que venía siendo de tres notas en los tiempos anteriores, lo aumenta a 5 y modifica el Do por un Do# que en combinación con el Re genera una segunda menor, pero además de ello, al combinarse con el Sol se escucha una quinta disminuida y con el Si se genera una séptima menor. En resumen, 2ª m, 5ª. Dim y 7ª. m, acorde disonante que encima de eso se remata con una décima menor Si consideramos el Mi que está en la cresta del mismo. Todo esto debe ser dicho muy claramente y en caso necesario, destacando las disonancias.

II. *Tranquillo* (41 compases)

La evocación inicial de los tambores se presenta de nuevo durante esta segunda pieza y así podemos comprobarlo en los 4 compases iniciales de ella y en diversos momentos; dentro de los compases del 9 al 14 (bajos en corcheas formando intervalos armónicos de 3as. y 4as.), del 29 al 31 y finalmente en el 36 e inicio del 37.

Como es posible observar, las dimensiones de las dos piezas (la I y la II) son muy parecidas en el número de compases (esta segunda tiene 41 compases) y aún en los recursos utilizados, por más que se trate en este caso de un movimiento *Tranquillo*. El uso durante toda la pieza de escalas pentatónicas casi de manera exclusiva las hace muy parecidas, además de las ya comentadas evocaciones de las percusiones.

Estructuralmente se trata de una pieza que también guarda mucha semejanza con la primera y es curioso observar que pese a lo recurrente que es la música de Chávez desde el aspecto rítmico, siempre pareciera uno estar en un lugar diferente, al menos por una nota que se diferencie del motivo anterior, casi nunca serán exactamente iguales los motivos utilizados y de ahí la gran dificultad de dividir la obra en temas o estructuras a la manera en que habitualmente analizamos la música. Así, después de cuatro compases introductorios, en el compás 5 un motivo con puntillo de corchea y semicorcheas es propuesto, mismo que persiste hasta el compás 14, en que abruptamente se ve interrumpido por un silencio de negra. Inmediatamente después viene una sección casi por completo melódica a diferencia de la primera sección que era armónica-melódica y que se alarga hasta el compás 28, para dar entrada a los compases de introducción, aunque ahora son sólo tres compases e inmediatamente el discurso nos vuelve a llevar a la temática inicial aunque, en este caso, con algunas variantes.

En realidad esta pieza resulta a fin de cuentas como una especie de recuerdo nostálgico y lejano de la primera. Ello se refleja en que el motivo melódico inicial no es sino una variante o reelaboración del material del compás 9 de la primera pieza.

III. Un poco mosso (53 compases)

En la tercera pieza no hemos encontrado rastro alguno del motivo rítmico que sería evocativo de los tambores y sólo un leve motivo de respuesta en las cuerdas graves en el compás 11, se le asemeja de alguna forma a esta propuesta rítmica. No obstante, la tercera pieza sí se asemeja bastante a la primera en los elementos que he supuesto como danzísticos, es decir, en los rasgueos, aunque en este caso predominan en dichos acordes los intervalos de 4as. y 3as., a diferencia de la primera pieza en donde había una gran cantidad de acordes con intervalos de segundas, octavas aumentadas e incluso una quinta disminuida.

Habría que decir que el trabajo de establecer secciones en esta tercera pieza se vuelve aún más difícil, porque pareciera que Chávez ha puesto sobre la mesa todos los elementos anteriores y los ha batido como en un cubo de dados para luego esparcir los dados sobre la mesa. Las combinaciones que han quedado hacen que parezca que todos los elementos que llevaban un cierto orden en las dos primeras

piezas han quedado totalmente de otra manera, lo que por otra parte hace que el juego se vuelva más interesante.

Desde un principio, el tempo *Un poco mosso* de esta tercera pieza, la distingue de las otras dos, además del breve pero brillante tema inicial que no es sino un tema a partir de la escala pentatónica usada desde la primera pieza (Do-Re-Mi-Sol-La), motivo que abarca un solo compás y que inmediatamente será contrastado con los rasgueos del compás 2 para luego dar paso a una serie de tres pasajes escalísticos ascendentes muy breves (de un compás cada uno de ellos). El primero de estos pasajes escalísticos parte de un Fa# y sube hasta un Re, el segundo de igual manera sólo que llegando hasta el Mi en la parte de arriba y el tercero parte de un Sol para llegar hasta un La agudo. Esta sección continúa con dos compases (6 y 7): el primero de ellos reproduce el tema inicial pero en un registro una tercera más agudo y el segundo se enfoca (luego de una escala modal) en rasgueos, con la característica de que éstos están escritos en dosillos pero dentro de un compás de subdivisión ternaria, lo que le da un aspecto único dentro de la pieza.

El mismo procedimiento será realizado con los compases 8 y 9 sólo que en otro registro igual al inicio de la pieza y todo ello viene a desembocar en el compás 10 en un singular compás de 21/8 y en fortísimo para terminar con una primera sección de la pieza, si se pudiese hablar de secciones. Lo que sigue en el compás 11 en un tempo indicado como *meno mosso*, es tal vez la melodía más hermosa de las tres piezas y que tiene una reminiscencia a un tema oriental, melodía que se alarga hasta el compás 13 (estos tres compases están compuestos a partir de una escala pentatónica con las notas Re-Mi-Fa#-La-Si.).

Para el compás 14 Chávez retorna a los rasgueos y al *Tempo primo*, es decir, al *un poco mosso* igual que en el 15, aunque estos rasgueos a diferencia de la mayoría de los de la primera pieza tienen mayor apariencia tonal. Variantes diversas de los temas antes tocados que conforman una especie de *stretto* donde todos los temas en poco tiempo se deben escuchar, vienen entre los compases 16 y 26, para luego, en el compás 27, retornar al tema melódico del compás 11 (*meno mosso*). Es en el compás 29 que el *piu mosso* indicado nos obliga a retomar la factura rítmica del movimiento.

En los compases 32, 33 y 34 se dan una serie de elementos dinámicos importantes y los elementos musicales nuevos siguen surgiendo para llevarnos en el compás 36 de nuevo a los rasgueos y a un compás de 18/8 que por única

vez en la obra se presenta. Los acordes de este compás parecen ser bastante "normales" y conformados con terceras y cuartas en su mayoría. Ya desde el compás 32 hasta el final es complicado establecer una división porque en realidad no hay respiro posible y los elementos rítmicos y melódicos surgen por doquiera y cada vez a mayor velocidad por estar más subdivididas las notas, como en el compás 43 en que se presenta rasgueos de semicorcheas.

Enseguida una sección de escalas modales se presenta en los compases 46, 47 y 48, exactamente igual a la que se presentó casi al inicio (c. 3,4,5) aunque esta vez concluye en el 49 con una escala descendente que nos acerca a una nueva serie de acordes cada vez más rápidos en el compás 50.

Los compases finales Chávez escribe una serie de variantes rítmicas con algunos de los acordes que trabajó durante la pieza, incluyendo ahí tresillos, semicorcheas, corcheas y el acorde final en negra.

Elementos de análisis general de la obra

Al parecer la mayor riqueza de las piezas no está desde luego en el elemento melódico, sino en el rítmico, elemento que Chávez sabe explotar muy bien con cambios de compás constantes. No sabemos si por desconocer el instrumento o porque era consustancial a su música, pero el elemento melódico durante las tres piezas es bastante discreto, enfocado en pentatonía, escalas modales y mucho uso de los rasgueos que hacen presuponer que el autor quería asignar a los rasgueos un papel festivo que le ayudase a configurar en las piezas el aire de danza, mismo que si atendemos a la influencia indigenista por la que pasaba en ese período, resultan ser de muy adecuada aplicación en la guitarra, aunque las versiones de estas piezas que personalmente he escuchado no serían muy acordes a este criterio, ya que la mayoría de ellas prescinden de los rasgueos en doble sentido para optar por rasgueos uniformes en dirección a la primera cuerda siempre, con la consiguiente sensación de excesivo peso y lentitud en sus melodías.

Otro elemento rítmico que nos remite a la danza es el que podemos observar en el último tiempo del compás 9 de la primera pieza, donde combina el tresillo de los dos tiempos iniciales con el dosillo del último tiempo y que aparece en varias ocasiones no sólo durante la primera pieza sino también en la tercera. Dicha combinación se vuelve más insistente hacia los compases 20 y 21 todavía en la primera

pieza, para posteriormente aparecer aunque no de forma tan reiterativa.

Conclusiones

- * Los elementos que podrían considerarse primitivistas en la obra de Carlos Chávez son las disonancias marcadas, evocación de instrumentos de percusión, ritmos variables, persistencia en la aparición de ritmos y melodías, escalas modales, pentatonía, compases variables y, como compositor mexicano que es, combinación constante de tresillos contra dosillos o a la inversa, así como rasgueos de acordes que evocan los tiempos danzables. Todos ellos están presentes en su obra "Tres piezas para guitarra".
- * Sin utilizar melodías o temas originales indígenas, Carlos Chávez logra expresar la esencia de dicha música de una manera poco habitual.
- * Sus tres piezas son un claro ejemplo del trabajo intenso de un compositor con el ritmo musical.
- * Se requiere un trabajo intenso a nivel musical y especialmente en el aspecto rítmico para lograr un buen resultado interpretativo con música como la de Carlos Chávez.
- * Es indispensable escuchar sus composiciones para orquesta, para piano y el resto de su obra musical, con la idea de situarse en el estilo poco convencional de su música. Será especialmente importante para la interpretación de estas tres piezas, la escucha cuidadosa de otras obras ligadas a su etapa indigenista como podrían ser su ballet de "el fuego nuevo" de 1921 o sus tres sonatinas para diferentes instrumentos o combinaciones de instrumentos de 1924: Sonatina para piano, Sonatina para violonchelo y piano y Sonatina para violín y piano, o incluso, cualquier de sus obras de inspiración indigenista, de cualquier época.

Anexo

Chávez, Carlos, *Three Pieces for Guitar*, USA, Mills Music Inc., 1962.

Imágenes

Imagen 1. <http://www.comprar-guitarras.com/tag/clasica/>.

Imagen 2. http://www.helioyago.net/yamaha/clasica/DSC_0887.jpg,

Sombraluz

<http://www.guitarramania.com/index.p-hp/contenidos/reviews/441-yamaha-cg192s-una-guitarra-clasica-a-tener-en-cuenta>.





 MUSEO NACIONAL
DE LA MUERTE

Horario de martes a domingo
de 10:00 a 18:00 hrs.
Domingo entrada libre

Jardín del Estudiante No.1. Centro. Aguascalientes, Ags.
Tel. (449) 910-74-00 Ext. 7208
<http://museonacionaldelamuerte.uaa.mx>