



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**EL USO DE LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN DE ORIGEN INDÍGENA
Y PREHISPÁNICO EN *TOXIUHMOLPÍA – EL FUEGO NUEVO, BALLET AZTECA*, DE
CARLOS CHÁVEZ**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación musical)**

PRESENTA

JUAN GABRIEL HERNÁNDEZ CALDERÓN

TUTOR PRINCIPAL

DRA. LEONORA SAAVEDRA, UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, RIVERSIDE

MÉXICO, D. F. OCTUBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

A mi hijo Alam, la luz de mi vida.

A mi madre y mis hermanos por creer en mi.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todos los maestros, funcionarios e instituciones que me brindaron las facilidades necesarias para la realización de esta tesis:

Archivo General de la Nación, México

Biblioteca y Hemeroteca Nacional UNAM, México

Licolen Center for the Performing Arts, New York Public Library, Estados Unidos

Dra. Leonora Saavedra (Universidad de California, Riverside)

Gloria Carmona (CENIDIM, Carlos Chávez)

Dra. Consuelo Carredano (Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM)

Sr. Fausto Vega y Gómez (Secretario y Administrador, El Colegio Nacional)

Patricia Jacobo (Biblioteca, El Colegio Nacional)

Dr. Roberto Kolb (Posgrado UNAM)

Mr. James Kendrick (Administrador de los bienes de Carlos Chávez)

Dr. Alejandro Sánchez Escuer (Posgrado UNAM)

Dr. Alfredo Bringas (Posgrado UNAM)

Lic. Gustavo Salas (Profesor FaM UNAM)

Ángel de la Serna (Laudero, instrumentos de percusión)

Felipe Flores (Restaurador, Museo nacional de Antropología e Historia)

Deseo hacer un agradecimiento especial a cada uno de los músicos que han formado parte de Inner Pulse Ensemble, por emprender conmigo el proyecto de formar un ensamble en el seno de nuestra Facultad:

Teresa Navarro, Josefina Hernández, Vladimir Ibarra, Gabriela Edith Pérez, Alejandro Martínez, Omar Castro, Erika Cano, Janet Paulus, Masaki Yamada, Luis Mora, Francisco Rasgado, Gustavo Salas, Abraham Parra, Leonardo Chávez, Roxana Mendoza, Mauricio Ramos.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	11
I. CARLOS CHÁVEZ: POR UN LENGUAJE MUSICAL NACIONAL EN MÉXICO.....	15
I.I. LA TESIS NACIONALISTA DE MANUEL M. PONCE	18
I.II. EL NACIONALISMO SEGÚN CHÁVEZ	23
I.III. LA BÚSQUEDA DE OTRAS FUENTES: LA MÚSICA INDÍGENA DE MÉXICO	26
I.IV. ARQUEOLOGÍA E INSTRUMENTACIÓN	28
I.V. EL RITMO: ELEMENTO MÁGICO MUSICAL	33
I.VI. TEORÍA MELÓDICA	37
I.VII. FORMA MUSICAL: SINFONÍA INDIA.....	40
I.VIII. EL ELEMENTO VANGUARDISTA	42
II. HISTORIA DE UN PROYECTO MUSICAL NACIONALISTA.....	47
II.I. ÓPERAS CON TEMA PREHISPÁNICO EN MÉXICO	47
II.II. EL PROYECTO CULTURAL DE VASCONCELOS: MURALISMO, DANZA Y FUEGO NUEVO	50
II.III. LA COMISIÓN DE UN BALET AZTECA.....	56
II.IV. HISTORIAL Y CRÓNICA DE LAS INTERPRETACIONES EN CONCIERTO DE <i>EL FUEGO NUEVO</i>	64
III. PROPUESTA ESCÉNICA	85
III.I. EL ARGUMENTO	89
III. II. EL VESTUARIO	93
III.III. LA COREOGRAFÍA.....	99
IV. ANÁLISIS ORGANOLÓGICO DE LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN EN LA PARTITURA ORQUESTAL DE <i>EL FUEGO NUEVO</i>.....	109
IV.I. LA DOTACIÓN ORIGINAL DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN EN <i>EL FUEGO NUEVO</i>	110
IV.II. COMPARACIÓN DE LA INSTRUMENTACIÓN DE PERCUSIONES EN <i>EL FUEGO NUEVO</i> CON OTRAS OBRAS AFINES DE CARLOS CHÁVEZ	127
IV.III. NOTAS DE INTERPRETACIÓN PARA LA PARTITURA (INÉDITAS).....	150
IV.IV. PROPUESTA FINAL PARA LAS NOTAS DE INTERPRETACIÓN	174
IV.V. ESPECIFICACIONES Y CARACTERÍSTICAS DEL INSTRUMENTAL DE PERCUSIONES INDÍGENA Y PREHISPÁNICO EN <i>EL FUEGO NUEVO</i>	180
IV.V.I. LOS TEPONAXTLIS	181
IV.V.II. LA MARIMBA	187
IV.V.III. LOS GÜIROS.....	190
IV.V.IV. EL TAMBOR INDIO.....	193
IV.V.V. EL HUÉHUETL.....	195

IV.V.VI. LAS SONAJAS	196
IV.V.VII. LOS CASCABELES AZTECAS	198
IV.V.VIII. EL CORO DE OCARINAS	200
IV.V.IX. EL CARACOL MARINO	204
V. ANÁLISIS MUSICAL	209
V.I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES PARA EL ANÁLISIS MOTÍVICO	209
V.II. ESQUEMA FORMAL DE LA PARTITURA ORQUESTAL	211
V.III. TRATAMIENTO MOTÍVICO DE LAS PERCUSIONES: MOTIVOS EQUIVALENTES Y PARÁFRASIS	215
V. IV. OSTINATOS	230
V.V. EXPANSIÓN TÍMBRICA DE LA PERCUSIÓN	238
V.VI. CINETISMO SONORO	242
V.VII. CONTRAPUNTO RÍTMICO ARTIFICIAL	247
V.VIII. CÉLULAS MOTÍVICAS SIMILARES EN OBRAS POSTERIORES	251
CONCLUSIONES	265
APÉNDICE A. <i>EL FUEGO NUEVO</i> Y EL NACIMIENTO DE UNA ESCUELA MEXICANA DE PERCUSIÓN ..	269
APÉNDICE B. CARLOS CHÁVEZ Y LA MÚSICA MEXICANA (EXTRACTOS) – VICENTE T. MENDOZA	283
APÉNDICE C. PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN DE LOS SEIS TEPONAXTLÉS PARA <i>EL FUEGO NUEVO</i>. CONVERSACIÓN CON ÁNGEL DE LA SERNA.	297
BIBLIOGRAFÍA	325

INTRODUCCIÓN

*Toxihmolpía*¹ – *El fuego nuevo, ballet azteca*, de Carlos Chávez, si bien es una obra que se ha mencionado mucho en los libros de historia, en realidad muy poco se conoce sobre ella, al grado que ha permanecido sin ser escuchada oficialmente desde 1930. El objetivo del presente trabajo es ponderar la importancia histórica de este ballet, y en el proceso, reivindicar el valor musical contenido en la partitura mediante el análisis de la información recopilada durante el proceso de investigación. Para ello haremos un recuento de los aspectos históricos, sociales, políticos y geográficos, así como los factores de índole logística, técnica, económica, organológica y desde luego musical, que rodean y dan forma a la obra.

Por principio de cuentas trataremos de adentrarnos en el pensamiento y la visión estética de Chávez, para entender el contexto en el cual el compositor comenzó a conformar su lenguaje musical, particularmente en su vertiente indigenista. Analizaremos los rasgos que Chávez incorpora en su música como símbolos de lo que para él es *lo mexicano* para de este modo entender cómo y por qué llegó a ciertas generalidades respecto a dicho estilo musical. Con esta finalidad haremos una revisión de los varios escritos periodísticos y otros ensayos que el compositor escribió a lo largo de su carrera.

Por la época en que se gestó *El fuego nuevo*, en el país empezaba a conformarse el movimiento nacionalista mexicano. Con el objetivo de establecer los antecedentes históricos de nuestro trabajo, revisaremos brevemente el proyecto cultural de José Vasconcelos, quien daría un fuerte impulso al desarrollo de las artes en general, a la par que trataremos de indagar sobre el grado de relación que tuvo

¹ El título de la obra, tal y como aparece en el manuscrito de la partitura orquestal es: *Toxiumolpia – El fuego nuevo, ballet azteca* (versión de 1927, NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11, núm. 86b). Para crear el argumento del ballet, se basó Chávez en *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada; ahí se menciona la festividad denominada *Toxihmolpilia*. Sin embargo, el compositor utiliza el término con distinta ortografía en varios documentos relacionados con el ballet:

Toxiumolpia, escrito con acento, puede leerse tanto en el manuscrito *Notes on the orchestral score* (AGN, CC, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25), como en el título de la partitura para 2 pianos (NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 86a);

Toxihmolpía, con la "h" intermedia y acento, aparece en la portada de la misma partitura para 2 pianos arriba mencionada; con esta misma ortografía aparece en el mecanografiado original del argumento del ballet (AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 15);

TOXIUHMOLPIA, escrito con mayúsculas, con "h" intermedia y sin acento, puede leerse en el documento mecanografiado que contiene las ideas principales de la obra (AGN, CC, caja B *Notas obras*, vol. I exp. 25); de la misma manera aparece como título del argumento, que se incluye al final del manuscrito de la partitura para 2 pianos; de este modo se publicó en los programas de la Orquesta Sinfónica de México (AGN, CC, caja 1, *Programas México*, vol. I).

Considerando lo anterior, hemos optado por utilizar *Toxihmolpía* para designar al ballet de Chávez a lo largo de este trabajo.

con Chávez y, desde luego, arrojar algo de luz a la supuesta comisión del ballet azteca.

El ballet *El fuego nuevo* es un proyecto de considerables dimensiones, y para su realización se requiere de muchos elementos y condiciones que inclusive hoy en día harían de su montaje una labor verdaderamente titánica. Como testimonio de ello, presentaremos aquí algunos de los elementos originales que sobreviven hasta nuestros días, como el argumento, los diseños para el vestuario y bosquejos para la coreografía. Estos elementos yacen ahí, resguardados en el Archivo General de la Nación, como las piezas de un rompecabezas que espera ser reconstruido algún día.

Desde el punto de vista organológico, una de las aportaciones más importantes que hizo Chávez fue la inclusión en esta obra de varios instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico. En el presente trabajo haremos un estudio minucioso de la dotación original de percusiones que aparece en la versión orquestal de *El fuego nuevo*,² para lo cual consultamos el manuscrito de la partitura que actualmente se encuentra resguardada en la *New York Public Library*. Trataremos de desambiguar la terminología utilizada por Chávez para la dotación de percusiones en *El fuego nuevo* que a nuestro juicio no resulta del todo clara, y realizaremos una propuesta de instrumentación que puede ser considerada para una interpretación actual de la obra. Para ello tomaremos en consideración dos importantes fuentes de información:

- 1) Algunas obras posteriores de Chávez donde la instrumentación incluye un conjunto de percusiones con características similares; de acuerdo a nuestro criterio, estas son evidencia de que el compositor se encontraba en una constante exploración del sonido y del timbre en los instrumentos de percusión, cualidades que se volverían fundamentales en gran parte de su música.
- 2) Un documento inédito titulado *Toxiumolpia — Notes on the Orchestral Score*³ en el cual Chávez hace especificaciones muy puntuales respecto de las características y los materiales de los instrumentos de percusión, las técnicas de interpretación que deberán emplearse, así como la disposición específica que deberán guardar dichos instrumentos entre sí. Este documento resultará fundamental para definir el instrumental de percusiones que habría de utilizarse en la obra, y también para elaborar una propuesta actualizada de las notas de interpretación para la partitura.

² *Toxiumolpia – El fuego nuevo, ballet azteca* (versión de 1927), NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11, núm. 86b.

³ AGN, CC, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

Por último, realizaremos un análisis musical de la obra, por medio del cual demostraremos que el tratamiento que el compositor dio a las percusiones en su obra difiere por mucho de la función ordinaria que tradicionalmente se les otorgaba a estos instrumentos, y que consistía únicamente en un mero refuerzo rítmico del resto de la orquesta. En *El fuego nuevo*, Chávez logra crear un tratamiento temático para las percusiones, que resulta en muchos momentos tan protagónico como el de las cuerdas o los alientos.

El análisis musical también nos ayudará a descubrir que en la obra existen diversas células temáticas, ideas, texturas y orquestaciones que el compositor incorporó luego en algunas de sus obras más célebres, como *Los cuatro soles*, *Caballos de Vapor*, *Sinfonía India*, *Xochipilli*, *Toccata para instrumentos de percusión*, *Tambuco* y *Partita* para timbales. El objetivo aquí es demostrar que *El fuego nuevo* representa una especie de semillero, en el cual Chávez sembró el germen de una serie de ideas musicales que se manifestarían plenamente en varias de sus obras posteriores.

Como complemento a este trabajo se incluyen tres apéndices: en el apéndice A hablaremos de los percusionistas integrantes de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) y de la importancia de su labor tanto musical como pedagógica; desde su fundación en 1928, la OSM representó un gran avance en la vida musical de nuestro país, pues además de interpretar un repertorio internacional que en ese entonces era nuevo y desconocido en México, también significó la apertura sin precedente de un importante foro para la difusión del repertorio nacional. Desde el punto de vista interpretativo, y en particular en relación con la historia de la actividad percusionista en México, bien puede considerarse a los percusionistas de la OSM como pioneros de la percusión moderna en nuestro país. Considerando el estreno en 1928 de la música para el ballet *El fuego nuevo* como el punto de inicio de la actividad percusionista moderna en México, proponemos una lista de percusionistas a quienes podríamos considerar como la génesis de la “primera escuela mexicana de percusiones”.

En el apéndice B, presentamos la transcripción de un fragmento del texto titulado *Carlos Chávez y la música mexicana*, de Vicente T. Mendoza. Este texto constituye la primera biografía escrita sobre Chávez, aunque permanece inédito hasta el día de hoy. El fragmento consta de dos capítulos de la tercera parte del escrito de Mendoza, en los cuales el autor hace un recuento general del ambiente cultural de México en 1921, para después hacer una reseña particular de *El fuego nuevo*, donde Mendoza nos habla acerca de la música, el argumento y otros aspectos en torno a la concepción de la obra.

En el apéndice C de este trabajo se incluye una conversación con Ángel de la Serna, laudero mexicano especialista en instrumentos de percusión. En esta plática, De la Serna nos brinda una visión actualizada del proyecto original de construcción de dichos instrumentos para la obra de Chávez, y además nos explica los pormenores de su labor y las generalidades a las que ha llegado en su experiencia en la construcción de teponaztlis.

El conjunto de consideraciones anteriores nos permite sustentar el argumento principal de este trabajo de tesis, a saber, que la obra *El fuego nuevo* representa la génesis de la personalidad musical de Carlos Chávez como compositor, particularmente de su estilo indigenista. Asimismo, buscamos demostrar que el uso y tratamiento particular que Chávez hace de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico constituye una de sus mayores aportaciones a la música de concierto de nuestro país. *El fuego nuevo* marca el inicio de dicha aportación, pues el uso protagónico de dichos instrumentos de percusión, así como la propuesta rítmica que se deriva de su inclusión en la obra, son elementos que le proporcionan uniformidad y continuidad; este hecho se repite en una gran parte de la obra musical posterior de Chávez, y con ello se justifica tanto el gran valor musical de *El fuego nuevo* como su importancia histórica.

I. Carlos Chávez: por un lenguaje musical nacional en México

En este capítulo nos adentraremos en el pensamiento y la visión estética de Chávez. Para ello haremos una breve revisión de algunos de los muchos textos que publicó a lo largo de su vida. Nuestro objetivo es tratar de determinar, por medio de estos textos, qué elementos conforman el lenguaje nacional de Chávez, y al mismo tiempo indagar cómo y por qué llegó a ciertas generalidades en torno al estilo musical indigenista.

En el México posrevolucionario de la década de 1920, en medio de la efervescencia nacionalista que se vivía en nuestro país, Carlos Chávez se impuso a sí mismo la tarea de reformular el lenguaje musical, dentro del ámbito de la música de concierto, para que contuviera una gran diversidad de rasgos que pudieran ser identificados como símbolos de “lo mexicano.” Al mismo tiempo que emprendió esta búsqueda durante los primeros años de su carrera como compositor, Chávez también comenzó a marcar una nueva dirección para el movimiento nacionalista en la música mexicana, la cual sería radicalmente opuesta a las concepciones decimonónicas y coloniales que imperaban hasta entonces.

Si bien la idea de reinventar un lenguaje musical que definiera la esencia del espíritu “auténtico” mexicano en la música de concierto en México ya había sido planteado por músicos como Manuel M. Ponce, en 1921 Chávez asumió esta labor como un reto personal. El resultado de esta búsqueda se fue materializando en su obra musical y ello serviría como vehículo para difundir su visión particular del nacionalismo musical y promoverlo como un movimiento colectivo, al menos durante éste temprano periodo de su producción musical. Desde temprana edad Chávez manifestó sus inquietudes en torno a este asunto, y pronto adoptó una postura clara y abiertamente nacionalista. Esta ideología quedó manifiesta en las páginas de la revista *Gladios*, en cuyo primer número, de 1916, Chávez habla de la necesidad inminente de fundar una escuela de composición mexicana basada en el folclor:

Además de este artículo [...] aparece un artículo titulado “Importancia actual del florecimiento de la música nacional”, que obedece a mi deseo de hacer palpable el hecho de que puede surgir ahora una verdadera escuela mexicana de composición, si fomentamos la obra folklorista que se ha comenzado a emprender ya. Son hermosos nuestro cantos, es inagotable la inspiración popular, y con ellos tenemos la materia prima para la creación de obras de empuje verdadero, si los compositores nacionales poseen los recursos artísticos necesarios, el dominio de la técnica de la composición se adquiere con el estudio y con la práctica, y si la labor de los conservatorios llega a ser verdaderamente eficaz en este sentido, veremos, que, dotados ya nuestros compositores de tales recursos, pondrán toda su inspiración en el vasto o restringido partido que saquen de las melodías populares.⁴

Esta inquietud por abreviar en la riqueza de la música popular como fuente de inspiración para la creación de nueva obra musical es, por un lado, una influencia directa de la escuela rusa,⁵ que en ese momento constituía el modelo a seguir para Chávez, y así lo manifiesta en su artículo prólogo:

A la necesidad de evolucionar han respondido los ensayos hechos ya por los modernistas, y los rusos, con la obra folklorista que han emprendido, han encontrado un recurso nuevo que significa evolución. Nosotros, podríamos ponernos a la altura de los rusos.⁶

La otra parte de la ecuación y la figura que inspiró a Chávez a emprender esta labor en la música fue sin duda alguna su antiguo maestro de piano, Manuel M. Ponce, cuya exhaustiva labor musical, y particularmente su búsqueda de un lenguaje musical basado en el folclor, constituyen un parteaguas en la historia de la música mexicana.

Los esfuerzos de Ponce dieron origen a un primer nacionalismo que sería desarrollado más adelante por la generación posrevolucionaria que le siguió. Chávez, entonces de 16 años, elogiaba de este modo la labor de su mentor y hacía un llamado a seguir sus pasos:

⁴ Carlos Chávez, “Artículo prólogo”, revista *Gladios*, año I, núm. 1, enero de 1916. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. 3.

⁵ Grupo de compositores rusos formado por César Cui (1835-1918), Borodín (1833-1887), Balakirev (1837-1910), Mussorgsky (1839-1881) y Rimsky Korsakov (1844-1908).

⁶ Carlos Chávez, *art. cit.*, p. 3.

Un músico mexicano, hace muy pocos años, nos mostró la existencia de este caudal de belleza musical, y más que nada nos hizo palpar su mérito artístico, diciéndonos: hay que adoptar la inspiración popular como la fuente de belleza musical de los compositores, o si no, la influencia estética de su originalidad, y esto que es lo que constituye nuestro tesoro musical, labrarlo sabiamente con la técnica de las escuelas musicales de Europa.⁷

Chávez planteaba un paralelismo entre el folclor ruso y el mexicano, dada la abundancia y diversidad musical de nuestro país que hasta ese momento no había sido “descubierta”, o mejor dicho, nunca antes había sido considerada para desarrollar con ella un arte musical de corte académico. Al parecer, con el planteamiento de esta analogía, el problema de la materia prima estaba resuelto. El resto consistía en aplicar adecuadamente las técnicas de composición europeas como herramienta para darle forma a dicha materia. Con estas premisas, el compositor insiste en la labor que habría de realizarse; el fruto de tal empresa sería entonces, por omisión, original:

[...] cualquier intento que implique novedad musical, si tiene verdadero mérito, podrá salir avante [...] y ya que los rusos nos han enseñado a realizar obra folclorista, y nos han mostrado la importancia que esto tiene, y ya que nosotros en nuestro pueblo poseemos como ellos los elementos necesarios para la realización de una obra semejante en su índole, y que así tendremos una escuela propia, una escuela mexicana que se distinga por sí misma de todas las demás, realicémosla. Ya Ponce nos mostró la ruta, ya él nos enseñó que esto es factible.⁸

Esta cita, junto con las anteriores, confirman que Chávez fundamentó sus propias ideas para la creación de una música nacionalista sobre la teoría que Manuel M. Ponce había formulado en una conferencia dictada en la Ciudad de México en 1913, en la cual proponía la construcción de un lenguaje musical utilizando melodías de origen popular, dándoles una forma y una armonía conformes a la tradición europea, para que de este modo fueran “adecuadas” para su presentación en los grandes salones de música que estaban en boga durante la época porfiriana. La célebre sentencia de Ponce dice a la letra:

⁷ Carlos Chávez, “Importancia actual del florecimiento de la música nacional”, revista *Gladios*, año I, núm. 1, enero de 1916. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. 7.

⁸ *Idem.*

Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole *forma artística*, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.⁹

I.I. La tesis nacionalista de Manuel M. Ponce

En su *Estudio sobre la música mexicana*¹⁰, publicado en 1917, Ponce hace nuevamente un llamado a utilizar los elementos del folclor mexicano para la elaboración de un arte musical de gran envergadura, a la manera de los rusos y otros célebres compositores. Este estudio constituyó la esencia de la tesis nacionalista de Ponce:

LA OBRA DE ARTE Y LA CANCION POPULAR

La obra de *folklorismo* internacional ha tenido muchos e inteligentes apóstoles que, tomando como material precioso las melodías populares, han edificado, con ese material, suntuosos palacios de armonías nuevas, con las que han enriquecido la literatura musical y han mostrado al mundo el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración.

¿Se podría intentar algo semejante con los cantos populares mexicanos?

Creo que hay mucho material que explotar y muchas bellas melodías que se podrían transformar en temas de sinfonías, en motivos conductores de óperas o en delicados pensamientos de música de cámara.

Dvorak realizó el milagro de construir un hermosísimo cuarteto de arco con temas de los negros americanos, cuyos temas son, bajo el punto de vista musical, muy inferiores a los nuestros. Glinka y los “cinco” rusos han dignificado esplendorosamente los cantos populares de su patria. Lo mismo han hecho Brahms, Chopin, Schubert, Grieg y tantos otros ilustres compositores. Ojalá que algún día asome por el orto de nuestro horizonte musical la aurora esperada de arte propio.¹¹

⁹ Manuel M. Ponce, citado en: Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, México, 1989, p. 102.

¹⁰ Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones musicales*, prólogo de Rubén M. Campos, *Cultura*, t. IV, núm. 4, México, 1917. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, pp. 301-302.

¹¹ *Idem.*

A algunos años de distancia de su primera conferencia, Ponce seguía planteando la posibilidad de una obra folclorista en su artículo titulado *El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse*¹², publicado en *Revista Musical de México* en septiembre de 1919. En dicho escrito, Ponce vuelve a lanzar la misma interrogante que formulara años atrás y la responde de manera afirmativa: en tanto que existe una gran riqueza y diversidad musical en el país, es factible emprender una labor nacionalista:

Una cuestión de trascendental importancia se presenta a los que se preocupan por el futuro de nuestro folklore musical: ¿Existe en nuestros cantos la materia prima, el elemento indispensable para constituir una música verdaderamente nacional? ¿Estos elementos podrán imprimir un carácter inconfundible a nuestra música?

[...]

Podemos, pues, contestar a la cuestión propuesta más arriba, afirmando que en los cantos vernáculos existe latente el elemento indispensable para constituir una música nacional.¹³

Pero los esfuerzos musicales de Ponce estarían mayormente enfocados hacia la canción popular mexicana de origen mestizo, como él mismo manifestó en diversos artículos que publicó principalmente en *Revista Musical de México*, fundada por el propio Ponce y Rubén M. Campos en 1919.¹⁴ En estos escritos Ponce externa su interés por la música popular que se producía en diversas poblaciones mestizas de México:

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblados incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestro más prestigiados compositores y escondíase como chichuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que solo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas ¡con títulos en francés! [...]

¹² Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, septiembre de 1919, pp. 7, 9.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, FCE, México, 1977, p. 56.

Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas ciudadanas. ¡Con cuanto desprecio se miraba al muerto Jarabe! ¡Cuántas censuras para aquél que se atreviera a iniciar su resurrección!

Y, sin embargo, la necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.¹⁵

La elección de estos materiales le resultaba a Ponce muy apropiada para llevar a cabo su proceso de arreglo musical, pues los cantos vernáculos podían adaptarse perfectamente y soportar la metamorfosis hacia un estilo romántico europeo, debido a la compatibilidad de su estructura armónica y melódica. El mejor ejemplo de ello son sus *Canciones mexicanas*,¹⁶ publicadas en 1913, las cuales son en su mayoría arreglos de canciones de la Revolución.

Para Carlos Chávez, los alcances de este primer nacionalismo musical no resultaban suficientes; en su artículo *La tesis nacionalista de Ponce (1911)*¹⁷, Chávez hace un análisis minucioso de las ideas de Ponce, y deja ver entre líneas una descalificación, e inclusive lo que parece ser una negación de la música india de México.¹⁸

De manera sugerente, Ponce declara que la música en su estado “elevado”, como actividad humana y patrimonio artístico, forma parte de la herencia que la conquista nos dejó al “civilizarnos”; lo anterior pareciera implicar que, en la opinión de Ponce, las prácticas de nuestros ancestros carecían de cualquier valor artístico y sentido musical.

El párrafo en cuestión dice lo siguiente:

[...] pero la férrea mano del conquistador hispano, nos trajo el tesoro de la civilización y el inapreciable don de la música, ennoblecida ya por los viejos maestros flamencos del siglo XV.

¹⁵ Manuel M. Ponce, *art. cit.*, pp. 5-6.

¹⁶ La colección de canciones mexicanas de Ponce incluye: *A la orilla de un palmar, Cuiden su vida, La Adelita, La cucaracha, La pajarera, La pasadita, La Valentina, Las mañanitas, Rayando el sol*. La partitura está arreglada para canto y piano. Fue editada por Enrique Munguía. Fuente: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan, México, 2007, p. 840.

¹⁷ Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones musicales*, prólogo de Rubén M. Campos, *Cultura*, t. IV, núm. 4, México, 1917. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. 300.

¹⁸ Carlos Chávez, “La tesis nacionalista de Ponce (1911)”, *El Universal*, 9 de diciembre de 1936. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, pp. 209-303.

Llegó la música europea, y en medio de las luchas entre la civilización y la barbarie, se infiltró en el alma mexicana, modificándose y adaptándose al medio propicio que ofrecía un país reacio a las más altas manifestaciones de la cultura.¹⁹

Años más tarde, en su artículo de 1919 *El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse*²⁰, Ponce confirmaría esta postura, y aunque acierta parcialmente al asegurar que no existe en la actualidad vestigio alguno de la música prehispánica, de igual manera se precipita al suponer que la práctica musical prehispánica estaba basada tan sólo en gritos y onomatopeyas, cuyo único propósito era facilitar y motivar el trabajo. En dicho texto, Ponce hace una burda comparación con los cantos de trabajo de las tribus africanas. Dicha descripción le sirve para afirmar su teoría del *pobre* conocimiento musical de los antiguos mexicanos, aunque también destaca el uso de los instrumentos de percusión como una característica fundamental de nuestra cultura:

Probablemente nuestro indios no estaban más adelantados en música que las tribus cuyos cantos primitivos de trabajo dejamos transcritos. Por tanto, podemos afirmar que a la llegada de Cortés, los mexicanos poco sabían de música. Los instrumentos de percusión y algunas melodías primitivas de tres o cuatro sonidos constituirán, quizás, el caudal artístico de los primeros pobladores de México.²¹

Con la poca evidencia a la que pudo tener acceso en su tiempo y sobre la cual sustentó su tesis, Ponce consideró entonces que cualquier esfuerzo nacionalista debería estar enfocado en aquella música vernácula correspondiente a los tiempos posteriores a la Conquista:

Todas las investigaciones deben ceñirse a la época postcortesiana, pues desgraciadamente no poseemos melodías aztecas auténticas. Podemos, no obstante, suponer que éstas, como las de otros pueblos bárbaros, eran en un principio exclamaciones sin sentido que les servían de estímulo para soportar las fatigas del trabajo, como se ha observado en algunas tribus africanas.²²

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, septiembre de 1919, p. 8.

²¹ *Idem.*

²² Manuel M. Ponce, *art. cit.*, pp. 7-8.

Respecto de la música vernácula mexicana que se escuchaba a principios del siglo XX, sabemos que es resultado de un proceso de transculturación que inició con la Conquista y se desarrolló durante la Colonia; en otras palabras, los cantos vernáculos son la herencia del mestizaje. Influencias muy diversas conformaron un arte popular de múltiples matices. Habiendo dicho lo anterior, podemos afirmar que sería una tarea muy difícil tratar de determinar la raíz de cada uno de los elementos que componen la música popular. El largo proceso de transculturación abarcó un periodo de casi cuatro siglos, y durante este lapso los habitantes del territorio de México estuvieron expuestos a un gran número de influencias musicales de toda índole; muchos estilos y corrientes musicales se amalgamaron en un mestizaje musical que, sin embargo, fue adquiriendo poco a poco una identidad propia. El resultado fue, por lo tanto, una música “mexicana” con diversas raíces e influencias: europea, africana, y desde luego, indígena.

Ponce, ante la imposibilidad de detectar y separar lo “mexicano” de la música vernácula, decide tomar la música mestiza como única fuente y como punto de partida para su empresa:

Y bien, descartada la idea de poseer una música genuinamente mexicana, en el sentido histórico del vocablo, examinemos si la que hoy consideramos como tal, puede proporcionarnos una base artística suficientemente sólida para levantar el monumento a nuestras melodías vernáculos.²³

Alba Herrera y Ogazón hace una descripción del proceso de transculturación antes descrito en su importante obra crítica de 1917 *El arte musical en México*. Resulta evidente la filiación que Herrera y Ogazón tiene con la ideología ponceana, al cuestionar en dicho texto la posibilidad de que los cantos vernáculos contengan en su compleja fórmula algún vestigio o influencia de la música india. La autora es tajante al respecto y declara el “triunfo” definitivo de los conquistadores en materia musical, proclamando al mismo tiempo la teoría —basada también en el estudio de Ponce— de la fuerte influencia del estilo musical italiano, el cual había permeado hasta los estilos musicales del México colonial:

Después de la dominación hispana se comprende que los cantos indios hayan sufrido incesantes modificaciones —si, acaso, no sufrieron el eclipse natural de toda decadencia. Por otro lado, es difícil averiguar —sin conocimiento de la música azteca en su forma no adulterada— si ésta logró infiltrar

²³ Manuel M. Ponce, *art. cit.*, p. 9.

algunas de sus características de factura en el canto popular que hemos heredado de nuestros antepasados españoles. La mutua acción parece inevitable, tomando en cuenta las condiciones generales del caso. Pero ciertamente, la raza vencedora triunfó hasta en esto; la mayor parte de nuestra música popular proclama —a pesar de posibles contactos y alteraciones— su inequívoca filiación europea; y la llamo europea porque no parece ser exclusivamente española: tiene mucho de la manera italiana.

Manuel M. Ponce atribuye estos rasgos italianos en la conformación y el alma de nuestras melodías populares al predominio del estilo italiano sobre todas las escuelas —incluso la española— durante un largo lapso que abarcó las mejores épocas de la dominación hispana en México; precisamente, las épocas propicias al desarrollo de este orden de cosas.²⁴

El fragmento anterior es apenas una pequeña muestra del orden de ideas que imperaba en esos años. Seguramente, conclusiones de esta índole condujeron a Ponce a su determinación de no considerar ningún vestigio del arte prehispánico, así como tampoco ninguna de las manifestaciones musicales de vertiente indígena, para su proyecto nacionalista. Por otro lado, y aunado a lo anterior, debemos recordar que para su proceso de “dignificación” de las melodías vernáculas el compositor utilizaría técnicas que denotaban un estilo marcadamente romántico. La influencia recibida durante su formación musical y sus constantes viajes a Europa marcaron una profunda e indeleble huella en la personalidad de Ponce, misma que se reflejó en toda su obra musical.

I.II. El nacionalismo según Chávez

A través de su obra musical y de las ideas vertidas en varios de sus artículos periodísticos, además de otros escritos suyos, podemos observar tres elementos que son fundamentales para la conformación del lenguaje musical nacionalista de Carlos Chávez que lo distinguen del nacionalismo promulgado por Ponce. Éstos son:

- 1) la observación y el estudio de la música indígena de México
- 2) la utilización de los instrumentos musicales de percusión de origen prehispánico e indígena
- 3) la utilización de formas musicales clásicas, así como de técnicas compositivas de vanguardia de la época

²⁴ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917, pp. 14-15.

Chávez sienta el primer precepto para su propio procedimiento nacionalista basándose en una fórmula ya probada con éxito por muchos compositores en el mundo:

La primera solución que ha ocurrido al problema del nacionalismo musical y que se ha practicado y se practica con fervor en muchas naciones, ha consistido en que los artistas cultos aprovechen literalmente el arte popular para sus creaciones [...] Se declara y se practica que hay que basar la música nacional sobre la música popular.²⁵

No obstante, en vez de proceder creando una burda imitación de los otros nacionalismos, Chávez defendía firmemente un ideal: para la creación de un arte musical “auténticamente” mexicano, éste debería estar edificado sobre una base ideológica con los elementos que mejor definieran el espíritu, las vivencias y las circunstancias propias de México. Para realizar dicha labor debería aprovecharse la gran diversidad cultural que existía en el país, diversidad que hasta ese momento no había sido tomada en cuenta como materia prima para la creación de música “cultura” o “de concierto”. Por esta razón Chávez decide emprender su camino en esa dirección, tomando como fuente de inspiración los vestigios con que se contaba de la música prehispánica.

Chávez proponía que, para crear un arte musical nacionalista auténtico, éste debería estar basado ampliamente en el arte popular nacional. En este sentido, Chávez no limita el uso del término “popular” a la música de las ciudades y poblados más grandes y cosmopolitas, sino que se refiere al “arte popular” en su sentido más amplio, considerando también aquel que surge en las regiones más apartadas de la República. Dicho en otras palabras, Chávez apostaba por la inclusión de la música indígena de México, la cual ha permanecido viva en muchas regiones del país y ha llegado con suficiente fortaleza hasta nuestros días. El arte indígena, según la visión particular del compositor, es un arte que representa y a la vez se relaciona con el arte musical de los tiempos prehispánicos.

El compositor convoca así a emprender una labor de búsqueda, particularmente entre las comunidades indígenas más apartadas, aquellas que hubieran resistido casi incólumes las influencias externas, pues, según él, era en estas comunidades donde la música se habría preservado en su forma más “pura”, casi ajena a las influencias europeas desde los tiempos de la Conquista. Al respecto Chávez apunta lo siguiente:

²⁵ Carlos Chávez, “Nacionalismo musical IV. La creación nacionalista”, *Música. Revista Mexicana*, vol. 1, núm. 6 (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995, p. 7.

La música indígena de México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos o informes más o menos importantes a la etnografía [...] Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, esto no ha impedido que el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza.²⁶

Aunque, como sabemos, el arte indígena en su estado “puro” resulta una cuestión virtualmente imposible, Chávez afirmaba que las manifestaciones derivadas de esta condición llevan implícita su pureza y honestidad artísticas:

Entonces, la obra de arte popular es considerada siempre como el espejo fiel de un país o la muestra característica de su estilo, porque no habiendo una expresión colectiva del país completo, cuenta más, aquella que se desentiende del exterior y que vive como un reflejo natural de las condiciones del interior. Esto le da a la obra popular un doble aspecto de legitimidad: ser una creación artística sincera y reflejar espontáneamente las condiciones naturales del país.²⁷

Vale la pena reiterar que este proceso de acudir a la música popular en busca de materia prima para la composición de una pieza de concierto no constituye un simple ejercicio de “redención” y “dignificación” de la música popular; resulta muy claro que Chávez rechazaba la idea de tomar las melodías o los ritmos populares y simplemente revestirlos para darles un carácter “sinfónico”:

[...] el compositor culto, músico no-popular [...] no podrá participar en él [arte popular] como autor, sin peligro de producir un resultado híbrido que no beneficiaría a nadie. Si el compositor busca una forma "apropiada" para armonizar la música popular de su país, es porque su ingenuidad o su pedantería le impiden ver que no se puede mejorar un arte completo ya, que ha nacido y vive en circunstancias y responde a necesidades que él desconoce. El arte popular no es un fenómeno propio del compositor culto [...] El arte popular [...] sí da a cada país el fundamento de su expresión nacionalista, tomado como

²⁶ Carlos Chávez, citado en: Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, pp. 88-89.

²⁷ Carlos Chávez, “Nacionalismo musical IV. La creación nacionalista”, *Música. Revista Mexicana*, vol. 1, núm. 6 (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995, p. 9.

ejemplo de obra de arte legítima y como fuente de tradición.²⁸

De acuerdo con lo anterior, la propuesta de Chávez era que el “compositor culto” realizara una valoración minuciosa, así como un análisis cauteloso de aquellas circunstancias que motivan la creación del arte popular; en otras palabras, lograr un acercamiento a la razón misma de su existencia. Si el compositor, desprendiéndose de su papel de “creador supremo”, lograba evocar la esencia del arte popular entendiendo su lenguaje y lo que intenta expresar con él dentro de su contexto, así como el conjunto de condiciones que le dan origen, entonces se aproximaría a la creación de un arte más auténtico. De acuerdo con Chávez, una vez logrado el cometido anterior, la obra de arte nacionalista tendría certificada su legitimidad:

El artista culto, lo mismo que el artista popular, hace obra de arte legítima cuando procede por una intuición, sin pretender hacer arte y sin imponerse un estilo o un procedimiento. Previamente a su creación, el artista debe estudiar, y saturarse [...] de todas aquellas expresiones que tengan una relación orgánica con su individualidad, para después concretarlo, traduciéndolo en obra de arte. Es en ese período [...] cuando el artista debe tener, conscientemente, una tendencia nacionalista. Es [...] cuando debe ir a beber a la fuente de la tradición de su país.²⁹

I.III. La búsqueda de otras fuentes: la música indígena de México

Chávez entendía bien el complejo proceso que sufre la música popular a lo largo del tiempo. Con todo, más allá de buscar el material que resultara más adecuado para llevar a cabo la obra nacionalista, el compositor buscaba el elemento intangible que dota a la música de sus características más peculiares. El aspecto meramente técnico de la música popular no representaba el verdadero elemento de interés para él, por lo que pasaría a un segundo término:

La música popular sufre un proceso constante de selección y de modificación al pasar de persona a persona, de generación a generación, y es, por tal concepto, un producto altamente elaborado.

La fuerza de la música popular está en su contenido interior. Su desarrollo de la forma y de la

²⁸ Carlos Chávez, *art. cit.*, p. 8.

²⁹ Carlos Chávez, *art. cit.*, pp. 9-10.

armonía es muy limitado; también su extensión instrumental. Pero la sensibilidad que le ha dado vida es profunda e intensa. La música tradicional del pueblo ha sido siempre la fuente en que han bebido los compositores de genio.³⁰

Por otro lado, Chávez consideraba la influencia europea en la música un fenómeno ajeno a nuestra cultura y sus manifestaciones artísticas innatas; en otras palabras, la asimilación de las formas de arte europeas por parte de los indígenas trajo como consecuencia un arte hasta cierto punto artificial:

La Conquista borró la música indígena y al fundar centros de nueva cultura, de cultura europea, la civilización musical implantó, imperfectamente, un arte extraño.³¹

Por ello, insiste en la recuperación de las manifestaciones musicales que, según su criterio, son las que han surgido como una expresión natural de los pueblos de México.

Debemos reconocer nuestra tradición propia, temporalmente eclipsada. Debemos empaparnos en ella, poniéndonos en contacto personal con las manifestaciones de nuestro suelo, autóctonas y mestizas, sin desconocer la Europa musical —puesto que significa cultura humana y universal—, pero no a través del "preceptivo" de los conservatorios alemanes y franceses como se ha hecho hasta ahora, sino de sus múltiples manifestaciones, desde su más remota antigüedad. Negamos la *música profesionalista* mexicana anterior a nosotros, porque no es fruto de la verdadera tradición mexicana.³²

A pesar de lo imperfecto y extraño que pudiera parecerle a Chávez la implantación del arte europeo en México, podemos observar que en el párrafo anterior el compositor admite la inclusión de cierto elemento europeo, justificándolo como una realidad que no puede negarse y que ha formado parte del entorno cultural de México durante varios siglos. Este elemento se haría presente en la propia obra de Chávez con el uso de las grandes formas clásicas, que conforman la sólida estructura sobre la cual el músico construyó su obra.

³⁰ Carlos Chávez, "Los compositores y la tradición nacional", *Boletín de la OSM*, núm. 2, México, viernes 10 de mayo de 1940, p. 25.

³¹ Carlos Chávez, "La orquesta mexicana", *El Universal*, 3 de noviembre de 1933.

³² Carlos Chávez, "La música propia de México", *Música. Revista Mexicana*, vol. 1, núm. 7 (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995, p. 7.

La particular propuesta del compositor consistía en que los elementos de la música indígena, así como los de la música europea, funcionaran unos en complemento de los otros. Dicho de otro modo, Chávez lograría su cometido utilizando la capacidad analítica y el ordenamiento de ideas propios del ejercicio de la música europea como una herramienta útil y eficaz para trabajar la materia prima, conformada por la riqueza de la música indígena mexicana, que hasta entonces había sido ignorada y menoscabada en el ejercicio académico. En resumen, Chávez proponía un justo balance en la fórmula, que además de todo permitiera imprimir un sello personal en cada una de sus creaciones:

Actualmente, transcurridas y vividas nuevas fases de la Revolución Mexicana iniciada en 1910 que han sido de importancia decisiva para cimentar un criterio y una cultura propias, el nacionalismo musical de México podrá encauzarse determinadamente. Debe considerarse como un fruto de mestizaje equilibrado en que la expresión personal del artista no sea absorbida ni por el europeísmo ni por el regionalismo mexicano.³³

I.IV. Arqueología e instrumentación

La música indígena de México constituía tan sólo un puente, un hilo conductor hacia una materia sonora mucho menos tangible, hasta la cual Chávez pretendía llegar. Para lograr la creación de un lenguaje musical nacional, Chávez emprendió la búsqueda tratando de ir hasta la raíz misma de la más antigua música mexicana: la música prehispánica, de manera concreta, aquella de las grandes culturas de Mesoamérica.

No obstante, esto representaba un problema enorme, ya que, como sabemos, no existe un registro que dé testimonio de esta música y de la forma en que se interpretaba. Este hecho es probablemente una de las más lamentables consecuencias de la Conquista: los conquistadores españoles, a su llegada a América, emprendieron una destrucción sistemática de las culturas que hallaron en el Nuevo Mundo, desmantelando el gobierno, la religión, el idioma, las costumbres y los rituales de los pueblos aborígenes, y un resultado trágico de todo ello es que las crónicas que relatan la forma en que vivían aquellos pueblos son escasas.³⁴

³³ Carlos Chávez, *art. cit.*, p. 7.

³⁴ “Puede decirse que con la Conquista la cultura indígena fue decapitada, el sacerdocio desapareció y los hijos de los *tlatoanis* que fueron instruidos en las escuelas fundadas por los frailes, se vieron obligados a aceptar los nuevos postulados de la cultura hispánica, olvidándose de su tradición.” Fuente: Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música*

Resulta lamentable que durante la Conquista y los primeros años de la Colonia, ninguno de los misioneros evangelizadores realizara un solo intento por documentar de manera detallada cómo era la música de los antiguos mexicanos. Peor aún, ninguno de ellos intentaría hacer una transcripción de la misma, siendo la única excepción la recolección de fórmulas prosódicas incluidas en el manuscrito *Cantares mexicanos* de Fray Bernardino de Sahagún.³⁵ Podemos intuir una razón hipotética por la cual la música de los antiguos mexicanos nunca fue documentada, la cual salta a la vista al dar lectura a varios pasajes de *Historia de la Conquista* de Bernal Díaz del Castillo: la música de los antiguos mexicanos, en comparación con la música europea, sonaba a los oídos españoles definitivamente extraña y disonante, y se describe en muchos pasajes como terrorífica y hasta *diabólica*:

Volvamos a decir como nos íbamos retrayendo oímos tañer del *cu* mayor, que es donde estaban sus ídolos Uichilobos y Tezcatepuca, que señorea el altor de él a toda la gran ciudad, y tañían un **atambor**, el más triste sonido, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto que se oyera [a] dos leguas, y juntamente con él muchos **atabalejos** y **caracoles** y **bocinas** y **silbos** [...] ³⁶

[...] tornó a sonar el **atambor** muy doloroso del Uichilobos, y otros muchos **caracoles** y **cornetas**, y otras como **trompetas**, y todo el sonido de ellos espantable, y mirábamos al alto *cu* en donde los tañían [...] ³⁷

Y digamos ahora cómo los mexicanos cada noche hacían grandes sacrificios y fiestas en el *cu* mayor de Tatelulco, y tañían su maldito **tambor** y otras trompas y **atabales** y **caracoles**, y daban muchos gritos y alaridos [...] ³⁸

La música prehispánica hubiera representado una gran dificultad para ser transcrita con precisión, pues el desarrollo de la notación musical en esa época no era aún suficiente para precisar cuestiones como gritos y *glissandos* de la voz, sonidos guturales y gruñidos, que, según el texto de Bernal Díaz del Castillo, formaban parte integral de todos los rituales. Posiblemente tampoco hubieran sido posible en ese entonces transcribir la variedad de afinaciones de las flautas y silbato, ni los ritmos de los **huéhuetl** y **teponaxtles** que probablemente eran ininteligibles para los españoles.

tradicional de México, UNAM, México, 1984, p. 21.

³⁵ “Desgraciadamente para nosotros, las reglas con que se transmitía la música en aquella época eran orales [...]. No ha sido encontrado hasta la fecha ningún códice que particularice cuál pudo ser el aspecto melódico, rítmico o estructural. Los cronistas, acuciosos para otros detalles, no pudieron consignar por escrito verdadera música indígena para dejárnosla en herencia; nos han transmitido datos sobre el instrumental, sobre las danzas en conjunto; pero sobre el arte de los sonidos, la escala o los ritmos utilizados para el canto y el bailes, escasean lamentablemente.” Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 21.

³⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1983, p. 349.

³⁷ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 352.

³⁸ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 354.

Ante la imposibilidad de conocer con precisión la música prehispánica, Chávez tendría que hacer uso de la poca evidencia arqueológica que se tenía entonces para lograr su cometido. Mediante la observación y el estudio de los instrumentos prehispánicos (timbre, afinación, etc.), de las descripciones en las crónicas de los conquistadores españoles y de las imágenes en los antiguos códices aztecas, Chávez formuló sus propias conclusiones acerca de cómo pudo haber sido la música de nuestros ancestros.

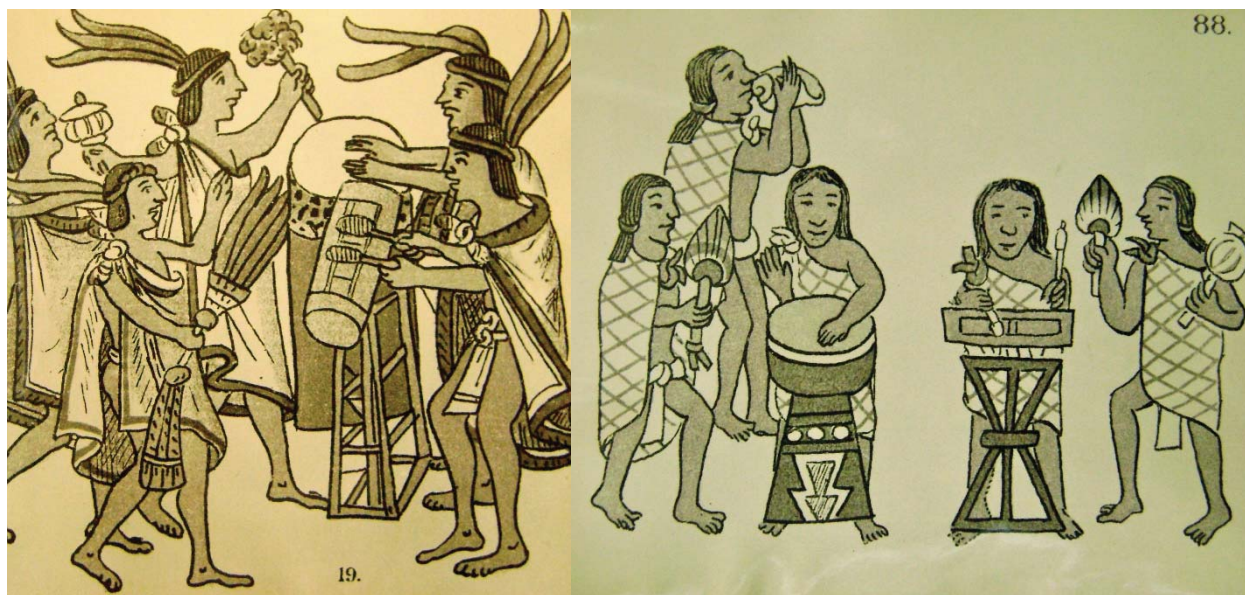


Ilustración 1: Conjunto instrumental azteca, incluyendo huéhuetls, teponaxtles, caracoles marinos y diversas sonajas. Códice Florentino, AGN, Fondo Carlos Chávez.

En un artículo publicado en *El Universal* en 1933, Chávez subrayaba el papel fundamental que tendrían los instrumentos musicales, particularmente aquellos de percusión, en la consolidación de un estilo nacional:

El instrumental musical se aprecia con error. De él depende, fundamentalmente, la cristalización de la música mexicana; de la verdadera música mexicana cuyas raíces están semiperdidas, semidestruidas [...] nuestro primer paso para allegarnos a él [el arte de México, en música], ha sido recurrir a las dos fuentes posibles: empaparse en la música indígena del campo y conocer bien los instrumentos indígenas que, considerados hasta ahora tan sólo como joyas arqueológicas, lucen en las vitrinas del Museo Nacional de nuestra ciudad y en las de otros de otras ciudades del país.

La cosa es simple: para nosotros esas joyas dejaron de ser objetos arqueológicos para convertirse en instrumentos musicales: el **teponaxtle**, el **huéhuetl**, las **flautas de barro y carrizo**, los **tambores**, los

raspadores y **sonajas** de las civilizaciones aztecas y tarascas son, ahora, lo mismo que hace cinco siglos, instrumentos de un valor musical intrínseco y de un poder de expresión extraordinario.³⁹

El primer esfuerzo por crear una obra que contuviera los elementos que el compositor consideraba *nacionales e indios* fue su ballet *El fuego nuevo*, de 1921,⁴⁰ basado en una leyenda azteca. En este ballet Chávez hace uso extenso de los instrumentos de percusión indígenas y prehispánicos, y para su interpretación requirió de un gran número de percusionistas. Esto constituye un hecho sin precedentes en el contexto de la música académica en México.

El fuego nuevo es el primero de varios intentos a lo largo de la carrera del compositor por construir una obra musical inspirada en los rasgos de la música indígena, y aunque la pieza no tiene como propósito seguir una metodología etno-musicológica para la formulación de su estilo musical e instrumentación, sí constituye una propuesta original y logra capturar, gracias al uso extensivo de los instrumentos de percusión, cierta esencia o idea del primitivismo que para él resonaba en la música prehispánica.

El primer contacto de Chávez con la música indígena fue más bien casual, a muy temprana edad, según él mismo lo reporta en un artículo escrito en 1954:

Para mí tiene de especial *El fuego nuevo* que en él se expresan por primera vez las influencias de la música de los indios, auténticamente tradicional, que escuché en Tlaxcala desde muy niño por muchos años, y que nunca antes se habían revelado en mis composiciones, porque estaba yo lleno de Beethoven y Bach, Schumann y Debussy [...] la música india era otro mundo. Yo me di cuenta entonces qué cerca estábamos de él, aun sin saberlo; cuán grande era su presencia en todo, en la sensibilidad, en la plástica, y aún en la música, que fue de hecho la primera que yo oí y me impresionó, desde los seis años de edad.⁴¹

A lo largo de los años Chávez realizó varios intentos por plasmar sus especulaciones en materia sonora; *El fuego nuevo* fue la primera materialización de esas especulaciones, seguida casi inmediatamente por *Los cuatro soles*. Con la *Sinfonía India* y más tarde con *Xochipilli-Macuixóchitl*

³⁹ Carlos Chávez, "La orquesta mexicana", *El Universal*, 3 de noviembre de 1933.

⁴⁰ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 34.

⁴¹ Roberto García Morillo, *op. cit.*, p. 21.

—cuyo subtítulo original es: *Música para instrumentos de los antiguos mexicanos*—,⁴² Chávez culmina la reconstrucción arqueológica del conjunto instrumental azteca, al conformar su propia versión del mismo de manera definitiva.

La utilización de los instrumentos de percusión y de sus cualidades timbricas como elemento indispensable del discurso musical, así como una propuesta rítmica de fuerte influencia indígena fueron quizás las aportaciones más importantes que hizo Chávez al desarrollo del lenguaje nacionalista mexicano, siendo su ballet *El fuego nuevo* la primera pieza con estas características. Aurelio Tello hace referencia al segundo ballet indigenista de Chávez *Los Cuatro Soles* para explicar la importancia del timbre y el ritmo en la obra del compositor:

En *Los cuatro soles* Chávez incorporó un elemento hasta entonces no aludido en la música mexicana: el timbre. El de los **instrumentos de percusión indígena (teponaztlis, tambor indio, claves, sonajas, güiro, tenabari, tlapanhuehuetl, jícara de agua, etcétera)**. Y eso le dio a su música un color inédito. También asimiló lo rítmico de la tradición indígena y asociado a ello, lo ritual. Fue el momento más afín de Chávez a las corrientes indigenistas que despertaban en el continente y la respuesta creadora a las inquietudes musicológicas de los esposos D'Harcourt o de investigadores latinoamericanos como Vicente T. Mendoza en México, Carlos Vega en Argentina y Daniel Alomía Robles en el Perú, que buscaban las raíces “indoamericanas” de nuestra identidad.⁴³

En las partituras de obras de corte indigenista como la *Sinfonía india* y *Xochipilli* podemos encontrar algunas notas de interpretación en las cuales Chávez hace un listado de los instrumentos de percusión específicos para la interpretación de dichas piezas. Esto nos habla del profundo interés que tenía en el aspecto tímbrico y del papel esencial que juegan los instrumentos de percusión en su música:

El timbre es a veces un rasgo indigenista en la música de Chávez, como cuando exige copias de instrumentos antiguos (especialmente en *Xochipilli-Macuilxóchitl* y en *Sinfonía india*) o muchos instrumentos de percusión, o utiliza otros instrumentos de manera percutiente. Chávez comenta la riqueza

⁴² NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 13. Posteriormente, al editarse en 1960 por Mills Music Inc., la pieza fue subtitulada: *Una música azteca imaginaria*, Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 50.

⁴³ Negritas mías. Aurelio Tello, “Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*, (Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord.), Conaculta, México, 2013, pp. 511-512.

de sonoridades instrumentales en la música indígena, y con seguridad aplica esto en sus efectos tímbricos diestramente integrados, basados en una vasta variedad de instrumentos con sutiles diferencias de color.⁴⁴

Sabedor de que quizás resultaría difícil conseguir instrumentos indios originales, el compositor incluye también una lista alternativa con instrumentos de percusión ordinarios que pueden servir como sustitutos para los originales. Sin embargo, y en la mayoría de los casos, estos instrumentos no igualan el timbre ni el color de los instrumentos de origen étnico y prehispánico. Para Gerard Béhague, el timbre resulta un factor indispensable e insustituible en la *Sinfonía india*:

Aunque se dice en la partitura publicada de la obra que los instrumentos indígenas "no son absolutamente indispensables", una comparación entre las grabaciones disponibles convencerá fácilmente de lo contrario a un auditor sensible.⁴⁵

En suma, los instrumentos de percusión de origen étnico y prehispánico desempeñan una función tan importante que son esenciales e insustituibles para la interpretación de *El fuego nuevo* y del demás repertorio arriba mencionado; estos instrumentos le resultan indispensables a Chávez para construir su particular propuesta de un lenguaje musical nacional.

I.V. El ritmo: elemento mágico musical

Uno de los aspectos que Chávez consideró fundamental al acercarse a la música indígena es el poder mágico-religioso que le es otorgado a esta expresión estética, dada su relación intrínseca con los rituales en las comunidades étnicas. Chávez hace hincapié en que esta música no ha sido creada bajo los mismos preceptos artísticos que se aplican a la música académica occidental o "de concierto", sino que, de hecho, aquélla tiene un carácter utilitario, propiciatorio y curativo, por ejemplo, para asegurar una buena cosecha o cacería, o para curar enfermedades.

En su libro *El pensamiento musical*, el compositor llegó a ciertas generalidades acerca del ritmo, la danza y el canto:

⁴⁴ Gerard Béhague, *La música en América Latina (una introducción)*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1979, pp. 195-202.

⁴⁵ *Idem.*

La palabra latina *incantare* significa “encantar”, el encanto logrado por medio de un canto. El canto en sí mismo es un poder que sirve a las finalidades de la magia; un verdadero efecto especial se ejerce sobre un objeto, una persona o un espíritu [...] El canto es la parte esencial del rito y sin él los ritos manuales son incompletos.

El canto mágico no se conforma a ningún sistema propio ni a una idea musical: obedece a los principios básicos de la imitación y la repetición, la imitación entendida como una forma de que lo semejante obra sobre lo semejante [...] Las danzas, por esa misma razón, fueron imitativas desde su comienzo. Las llamadas danzas de caza son puramente mímicas (miméticas) [...] Pero el campo más grande de la música ha sido, aun desde los tiempos de encantamiento o conjuros, el reino del expresionismo en la forma más natural [...] Está claro que toda la cuestión depende de la naturaleza del medio de expresión y la naturaleza misma del medio musical, tan francamente adecuado para conformarse a nuestras emociones, hace de la música el instrumento ideal de la magia.⁴⁶

Habiendo establecido el carácter y la funcionalidad de la música indígena, el paso siguiente consistía en definir las características más generales y propiamente formales contenidas en esta música. Una de las características que llamó particularmente la atención de Chávez fue la del ritmo como elemento fundamental de cohesión. Chávez lo asocia a la actividad ritualista de la siguiente manera:

Ya se ha dicho que, mientras el hombre religioso implora el favor de Dios, el mago primitivo trata de imponer su voluntad a los espíritus. Parecería que, para lograr este fin, el expediente más natural y sencillo sería un mandato reiterado, una orden insistentemente repetida. Quien haya oído los tambores implacables de un ritual mágico no puede tener la menor duda respecto a este punto. Esa especie de llamada podría representarse por una serie de notas iguales, repetidas interminablemente en una sucesión simétrica:⁴⁷



Ilustración 2: Representación del pulso ritual interminable.

Carlos Chávez, *El pensamiento musical*.

⁴⁶ Carlos Chávez, *El pensamiento musical*, FCE, México, 1964, pp. 35-38.

⁴⁷ Carlos Chávez, *op. cit.*, p. 38.

La constante repetición de un ostinato rítmico es hasta cierto punto una cualidad estereotipada de la música indígena, y también guarda una relación con el concepto que se tenía en el siglo XX de “lo primitivo”. Chávez especula que algo tan simple como el caminar proporcionó al hombre primitivo, de manera natural, el ritmo musical:

No sería muy atrevido decir que las artes de ritmo —la poesía, la música y la danza— nacieron el día en que el hombre caminó por primera vez rítmicamente. El caminar espontáneo instintivo ofrece este esquema perfectamente simétrico:

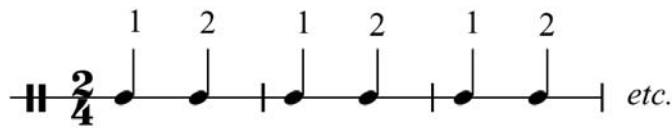


Ilustración 3: Representación del ritmo del caminar.
Carlos Chávez, *El pensamiento musical*.

Conforme la danza se fue desarrollando, aparecieron otros agrupamientos o patrones rítmicos que se llamaron pasos o pies porque venían del caminar o de la danza. Estas proporciones rítmicas o pies sirvieron al mismo tiempo a la danza, la poesía y la música cuando estas tres artes eran una sola y, cuando más tarde se separaron, el pie continuó siendo la base de la estructura rítmica de cada una.⁴⁸

Desde un punto de vista rítmico, esto constituye un rasgo muy importante dentro del lenguaje indigenista de Chávez. En otras palabras, la repetición constante y prolongada de un pulso rítmico uniforme es para Chávez un sinónimo de lo primitivo y por ende asocia esta fase primigenia de la música con la estética “india”. El pulso constante y reiterativo es un rasgo evidente en sus obras de corte indigenista y funciona como un común denominador que le da cohesión a la música. Aunque en esta vertiente del repertorio de Chávez también podemos encontrar frecuentes cambios de métrica y la utilización de metros irregulares, estos cambios podrían explicarse como una manera artificial de variar la acentuación de los patrones rítmico-melódicos, sin embargo el pulso rítmico subyacente permanece constante. El elemento rítmico en la obra de Chávez ha sido asociado algunas veces con el primitivismo de Stravinsky, lo cual suele considerarse en la música de concierto como un rasgo

⁴⁸ Carlos Chávez, *op. cit.*, p. 34.

modernista; no obstante, para el diseño rítmico de sus obras, Chávez recurrió a la música india y mestiza que le inspiró en su niñez y juventud.⁴⁹

Los primeros ejercicios de transcripción de la música indígena se realizaron hacia finales del siglo XIX, Carl Lumholtz publicó las investigaciones de tipo antropológico que llevó a cabo en el noroeste de México en el volumen *El México desconocido*⁵⁰. Más tarde, durante la primera mitad del siglo XX, Vicente T. Mendoza compiló varios ejercicios de documentación y transcripción de la música indígena en notación musical occidental, en algunos de los cuales se aprecia la agrupación irregular de las frases, sugiriendo con ello que las melodías podrían estar en una métrica irregular, o en diversas combinaciones de diferentes métricas;⁵¹ este ejercicio de transcripción constituye en sí mismo una interpretación “modernista” de la música indígena. Para la *Sinfonía india*, Chávez recurrió supuestamente a la cita de melodías de los indios huicholes, yaquis, coras y seris, la interpretación y apropiación “modernista” que hizo de dichas melodías resultó en la secuencia de las métricas 5/8, 2/4, 5/8, 3/4, 5/8. El efecto que produjo evoca la idea de “lo primitivo” propuesta por Chávez y al mismo tiempo resultó estar acorde con las tendencias modernistas de la época.⁵²

Dicho lo anterior, no debemos menoscabar la riqueza rítmica de la música indígena y mestiza de México, ni negar la influencia, consciente o inconsciente, que ésta puede ejercer sobre los músicos mexicanos. Por citar un ejemplo, Eduardo Mata distingue dos vertientes mayores dentro de la herencia rítmica en nuestro territorio, y explica cómo la figura de Stravinsky representa una suerte de gurú, quien reveló el camino que deberían seguir los compositores mexicanos que en ese entonces se encontraban listos para desarrollar las que en ellos eran cualidades rítmicas innatas:

La vocación rítmica de los iberoamericanos es avasalladora. Las dos grandes vertientes que desembocan en nuestra percepción y ejercicio del ritmo son lo flamenco-andaluz, por una parte, y lo negro y afroantillano, por la otra.

No es casual que los iberoamericanos hayamos encontrado en el Stravinsky posterior a *La consagración de la primavera* al gran catalizador de esa vocación rítmica. Tampoco es de extrañar que todos los grandes compositores mexicanos, aquellos que hemos mencionado, se consideren herederos de

⁴⁹ Dan Malmström, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ Carl Lumholtz, *El México desconocido*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1904.

⁵¹ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México, 1984, pp. 17, 18-111, 112.

⁵² Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 517.

la estética neoclásica de Stravinsky.⁵³

El ritmo en las composiciones indigenistas de Chávez resulta ser uno de los elementos más poderosos para la construcción del discurso musical. Este elemento se revela de manera manifiesta en *El fuego nuevo*, donde el compositor utiliza mayormente ritmos simples y hasta cierto punto reiterativos. Sin embargo, en esta obra el ritmo nunca queda supeditado a una función de simple ostinato, por el contrario, el compositor diseña un intrincado tejido rítmico mediante el constante desarrollo de las células rítmicas, con lo cual logra que éstas cobren una importancia motivica dentro de esta composición. Si bien a lo largo de la obra se presentan diversos cambios de métrica, éstos obedecen a una construcción orgánica de la frase y por ello no resultan tan marcados y sorprendidos como, por ejemplo, en la *Sinfonía india*. No por ello *El fuego nuevo* resulta poco interesante en su componente rítmico: Chávez hace uso de figuras rítmicas irregulares en determinados momentos de la obra, que se contraponen entre sí y con otras figuras regulares formando diversas y complejas polirritmias. Como lo demostraremos más adelante con el análisis musical de nuestro estudio, el desarrollo rítmico en las obras de corte nacionalista/indigenista de Carlos Chávez tiene su génesis en *El fuego nuevo*, ya que en esta obra podemos encontrar varios conceptos e ideas que el compositor retomó en obras posteriores.

I.VI. Teoría melódica

Del mismo modo en que Chávez arribó a ciertas generalidades respecto del ritmo y su asociación con lo primitivo, el compositor también sacó sus propias conjeturas acerca de cómo estarían conformadas las melodías en la música de nuestros ancestros. Luego de su acercamiento a la música indígena, y del estudio minucioso de instrumentos prehispánicos de aliento como flautas, ocarinas y silbatos de barro y el caracol marino, y de percusiones, concretamente el teponaxtle, Chávez optó por el uso de la pentafonía como recurso melódico:

Sabemos muy poco o nada acerca de aspectos tales como el sistema de escalas, la armonía, la polifonía y la construcción formal. Podríamos atrevernos a dar una hipótesis muy general del sistema de escalas. El caracol marino, un instrumento natural, los hizo conscientes de los intervalos básicos de la octava, quinta

⁵³ Eduardo Mata, “Los cuartetos de cuerda”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfér (eds.), UNAM, México, 2007, pp. 25-26.

(armónico 3), cuarta y tercera (armónico 5). Algunos de los teponaxtles arqueológicos que todavía existen por lo general producen terceras menores y algunos otros quintas justas. Las flautas arqueológicas generalmente producen series diatónicas de 5, 6 y 7 sonidos, con frecuencia pentáfonas.⁵⁴

Eduardo Mata refuerza la teoría de Chávez, añadiendo que el diatonismo y la pentafonía prehispánicos son asimismo un significativo del carácter del espíritu indígena, que fue utilizado de esta manera por los compositores nacionalistas:

¿Era diatónica la música indígena precortesiana? No lo sabemos a ciencia cierta. Algunos de los instrumentos de la época y las tradiciones orales, cada vez más diluidas, sugieren melodías pentatónicas y series de sonidos naturales, tales como se reproducen en la secuencia de armónicos. De cualquier forma, el diatonismo de alguna manera sugiere la sencillez y austeridad del espíritu indígena que esconde un mundo riquísimo de emociones, con una gama infinita de matices. Pero hace falta adivinarlos detrás de la austeridad del diseño y la sencillez de enunciación. Creo que ésta es la razón por la cual el diatonismo pasó a ser un elemento característico de los incipientes lenguajes nacionales de nuestro país.⁵⁵

Chávez estuvo fuertemente influido por la lectura de autores como Jules Combarieu y Curt Sachs, quienes identifican al elemento pentatónico como una característica propia de una etapa primitiva de la música indígena. Leonora Saavedra nos explica brevemente la base de esta teoría:

El presupuesto es el siguiente: *todas* las culturas musicales pasan por una serie de etapas semejantes a las del desarrollo de los seres humanos (infancia, adolescencia, madurez, vejez); la música en las culturas progresa a su música hacia el uso de escalas heptatónicas y diatónicas, tal y como hizo la cultura occidental ya desde la Edad Media. Al interiorizar este discurso sin cuestionar el paradigma que lo sustenta, Chávez y sus teóricos asumieron que las culturas indígenas eran primitivas y concluyeron, por lo tanto, que la música indígena debió haber sido pentatónica.⁵⁶

⁵⁴ Carlos Chávez, *Xochipilli, An Imagined Aztec Music*, Mills Music, Nueva York, 1964.

⁵⁵ Eduardo Mata, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁵⁶ Leonora Saavedra, "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna", en *Silvestre Revueltas, Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (eds.), UNAM, México, 2007, p. 50.

A principios de los años veinte, Carlos Chávez fungió como inspector para los Centros de Orfeones Populares,⁵⁷ los cuales eran centros para la enseñanza del solfeo y canto coral para las clases trabajadoras, establecidos como parte del proyecto vasconcelista de educación pública. Durante ese periodo, Chávez manifestó su frustración ante la pobre calidad de la enseñanza, así como su desacuerdo con el repertorio que se elegía, el cual consistía de viejas canciones y zarzuelas de origen español. En su lugar, Chávez propuso la enseñanza de canciones indígenas auténticas, las cuales probablemente recolectó del volumen *Mélodies populaires indiennes*, de Marguerite d'Harcourt.⁵⁸

Sin embargo, dentro de su propia obra, Chávez raramente construye melodías que son enteramente diatónicas o pentáfonas, sino que además hace uso del cromatismo para crear de manera expresa una diversidad de escalas artificiales; mediante la yuxtaposición de melodías pentáfonas y con distintos centros tonales el compositor otorga a su música un carácter disonante y una estética que se acerca a lo abstracto. En *El fuego nuevo*, por ejemplo, podemos encontrar melodías pentáfonas, aunque éstas aparecen pocas veces en su forma pura, y a menudo son armonizadas por cuartas yuxtapuestas con otras melodías de centro tonal diferente, o bien en contrapunto disonante. Saavedra hace una acertada analogía de los elementos melódicos, contrapuntísticos, armónicos y rítmicos característicos de la obra de Chávez, y los propone como una posible interpretación del arte indígena y su entorno:

Sus melodías angulares pueden ser consideradas antirrománticas, pero también es posible concebirlas como la traducción musical de ciertos paisajes mexicanos o de la naturaleza geométrica del arte precolombino. Las colecciones de alturas no funcionales, modales, octatónicas y pentatónicas pueden ser vistas como escalas primitivas, exóticas o indígenas; las representaciones de prácticas de ejecución monofónicas y heterofónicas, típicas de las culturas no europeas, como modernas texturas lineales y contrapunto disonante; la irregularidad métrica, como la afiliación al modernismo de Stravinsky o la representación de prácticas populares; la falta de sentimentalismo, como estoicismo indígena o rural, o bien, como mecánico y modernista, dancístico y corporal, hipnóticamente indígena o representativo de una naturaleza telúrica, ya sea personal o nacional.⁵⁹

⁵⁷ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Varios biográficos*, vol. II, exp. 24.

⁵⁸ Leonora Saavedra, "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan", *Journal of the American Musicological Society*, 68/1, 2015, pp. 99-150.

⁵⁹ Leonora Saavedra, "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna", en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (eds.), UNAM, México, 2007, p. 50.

Chávez hace uso constante de la atonalidad y la bitonalidad en un intento por representar los elementos intangibles de la música ancestral mexicana, y como una manera de oponerse a las prácticas de filiación romántica de los compositores que lo precedieron, aunque al hacerlo se adhería a la estética musical europea. Con las consideraciones anteriores podemos concluir que el aspecto melódico en la obra de Chávez está dotado de un simbolismo múltiple, que nunca resulta del todo predecible y tampoco está limitado a un solo recurso. La suma de estos aspectos brinda fuerza y originalidad a la obra del compositor.

I.VII. Forma musical: Sinfonía india

En 1936 Carlos Chávez logró con su *Sinfonía india* la consolidación de un estilo que fue resultado de la búsqueda de un proceso compositivo que le permitiera rescatar los elementos que él consideraba como *nacionales* o propios de la *mexicanidad*, utilizándolos como la materia prima para la composición musical. Chávez encontró dichos elementos en la música de las etnias más apartadas de nuestro país. Con ello encontraría la inspiración para construir su propio lenguaje.

Sin embargo, la música popular en muchas de sus manifestaciones no revela una mayor complejidad en estructura y forma. Como ya lo hemos mencionado, Chávez muestra una preferencia por las formas clásicas para la composición de muchas de sus obras, por ello, para definir y darle forma a sus creaciones frecuentemente recurrió a los esquemas preestablecidos de la música europea occidental. Chávez, junto con otros compositores del nacionalismo, se apegaría a los cánones europeos para dotar de forma a los materiales vernáculos, o de inspiración popular. Yolanda Moreno Rivas lo resume de la siguiente manera:

Durante su primera época productiva, Chávez fue un clásico; prefirió la forma sonata, la sinfonía, el concierto, los desarrollos discursivos; y cuando dejó de expresarse por medio de las formas tradicionales, prefirió la oposición de ideas, la claridad de exposición, la construcción lógica y arquitectural.⁶⁰

Al respecto, Leonora Saavedra afirma, por un lado, que el uso de las grandes formas obedece al deseo de Chávez de inscribir a la música mexicana, particularmente la suya, dentro de la tradición

⁶⁰ Yolanda Moreno Rivas, “Silvestre Revueltas: creación nacionalista e imaginación”, en: *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (eds.), UNAM, México, 2007, p. 59.

sinfónica europea; por otro lado, asegura que el uso de las grandes formas constituye una característica intrínseca de la música occidental, y que difícilmente algún compositor puede escapar a los cánones de dicha tradición.⁶¹

A pesar de sus convicciones políticas y sus esfuerzos por incorporar a diversas clases sociales en la cultura nacional, ni Revueltas ni Chávez parecen negar el valor de las grandes composiciones sinfónicas destinadas a las salas de concierto, en las cuales se da a los materiales populares y tradicionales una proyección temporal y formal en estructuras complejas que no poseían originalmente, y que son uno de los significadores de la *alta* cultura musical occidental.⁶²

Aún así, el uso de tales esquemas y formas clásicas no mitigaron el ímpetu de un compositor altamente individual. Sobre esto, José Antonio Alcaraz expresa:

Chávez se dedicó con devoción ejemplar a integrar, así como fortalecer, un lenguaje que en sus vertientes estructural y expresiva fuera actual en su momento, sin recurrir al estereotipo o fórmulas manidas de probada eficacia. Sus búsquedas en terrenos inéditos, explorativos, le llevaron a un método enteramente personal de gestación y manejo de materiales, dentro de un obstinado sentido práctico, que no por ello perdió de vista la fantasía creadora.⁶³

Con todo, las formas clásicas también sufrieron cierta metamorfosis en la manufactura de sus obras: valga como ejemplo nuevamente la *Sinfonía india*, constituida por un solo movimiento que no obedece del todo a la forma sonata. José Antonio Alcaraz lo resume así:

[...] resulta notable la asimilación y transmutación de las formas clásicas efectuada por Chávez, quien siempre que se sirvió de ellas supo integrar una coalescencia capaz de satisfacer las necesidades de su fantasía creativa y canalizar tales ímpetus a través de un modelo estructural, utilizado (especialmente en el caso concreto de la *Sinfonía india*) con tanto rigor como flexibilidad.⁶⁴

⁶¹ Leonora Saavedra, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁶² *Idem*, p. 42.

⁶³ José Antonio Alcaraz, “Pasión y fulgor de Carlos Chávez”, en: *Carlos Chávez. Un constante renacer*, México, INBA-CENIDIM, 1996, p. 20.

⁶⁴ José Antonio Alcaraz, “Sinfonía india”, en: *Carlos Chávez. Un constante renacer*, México, INBA-CENIDIM, 1996, pp.

I.VIII. El elemento vanguardista

Como sabemos, el nacionalismo musical en México se manifestó tardíamente en comparación con los nacionalismos de otros países, y como ya lo mencionamos, Chávez tuvo como inspiración los movimientos musicales de índole similar que se habían gestado en otras partes del mundo, en especial el nacionalismo ruso.

Ya para inicios del siglo XX las diversas tendencias nacionalistas en el mundo se encontraban en una tercera fase de desarrollo,⁶⁵ durante las décadas siguientes los compositores que conformaban la vanguardia de ese entonces buscaban un rompimiento con el pasado y comenzaron a gestar otras tendencias estilísticas. Esta pléyade de compositores no resultaba ajena para Chávez y este hecho se hace patente desde su juventud, con los conciertos de música nueva que ofreció entre 1924 y 1925, en cuyos programas se incluyeron obras de Debussy, Hindemith, Shöenberg, Stravinsky, Milhaud, Varese, Satie y Poulenc.⁶⁶

Chávez continuó con esta importante labor en años posteriores ya como director de la Orquesta Sinfónica de México, y se dedicó a promocionar la música de muchos de estos compositores tanto de la tendencia nacionalista como de la vanguardia que hasta entonces eran desconocidos en México, ofreciendo conciertos en cuyos programas incluía música de los compositores mencionados arriba, además de obras de Ravel, De Falla, Bartók, Honnegger y otros.⁶⁷

Esta actividad de difusión seguramente ejerció una influencia directa o indirecta sobre la música de Carlos Chávez; como lo señala Yolanda Moreno Rivas, Chávez a menudo incluyó en su propio lenguaje musical elementos modernos y vanguardistas, lo cual daba lugar a que su lenguaje musical se comparara constantemente con el lenguaje neoprimitivista de Igor Stravinsky:

Chávez participó [...] de numerosos rasgos similares a los principales compositores de este siglo y utilizó técnicas que se volvieron de uso común en la vanguardia que nació durante los años veinte: el dinamismo, el virtuosismo rítmico, la pluralidad métrica y la disonancia liberada. La música de Chávez tiene algo del ritmo bárbaro y el gusto por el uso de la disonancia sin preparación, tal como se escuchó en el primer

161-162.

⁶⁵ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, El Colegio de México–FCE, México, 1941, pp. 95-102.

⁶⁶ AGN, CC, OSM programas México, caja 1, vol. I, exp. 4, 5.

⁶⁷ Francisco Agea (comp.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, Nuevo Mundo, México, 1948, pp. 43-70.

Stravinsky.⁶⁸

La afiliación estilística a la tendencia modernista resulta evidente no sólo en la obra de Chávez, también en la de otros compositores contemporáneos suyos, como Revueltas y Rolón, quienes buscaban en su obra un rompimiento con la generación anterior, representante de un nacionalismo *romántico*. Inclusive Ponce, en su obra más tardía, también hace uso de técnicas más modernas. Por esta razón Chávez sería catalogado con mayor frecuencia como modernista que como mexicanista.⁶⁹

Valgan algunas citas periodísticas de la época para hacernos una idea de la percepción que se tenía en la época acerca de los modernistas, asociados en ocasiones al movimiento estridentista de principios de los años veinte⁷⁰. Estas opiniones que al respecto tenían los críticos de esos años se hicieron del conocimiento público en los principales diarios del país. Uno de ellos fue Carlos del Castillo, director del Conservatorio Nacional y antecesor de Chávez, quien después de su estancia en Europa se expresaba así de la escena musical nacional, haciendo clara alusión a los recientes nombramientos de Chávez como nuevo director tanto del Conservatorio como de la Orquesta Sinfónica de México:

Vuelvo a la patria lleno de alegría y satisfacción después de haber visitado Francia, Bélgica, Holanda, Viena e Italia; y traigo la magnífica impresión de que esos pueblos, esos públicos y esos gobiernos, haciendo honor a su tradicional cultura, han logrado sacudirse ya, y burlarse definitivamente de [...] las nuevas tendencias libertadoras y demás zarandajas con que los **estridentistas** y **ultamodernistas** trataron de engañar al público para ocultar una real incapacidad mental e impotencia anímica para alcanzar un grado distinguido dentro del arte serio y perdurable. A algunos ha servido para hacer destacar un nombre oscuro, que hoy mueve a risa; a otros para conservar un grupo de incondicionales entontecidos; y a no pocos para alcanzar puestos oficiales, abusando de la ignorancia o de la ingenuidad, quizás nacida de la buena fe, de las autoridades educativas que los protegen, inconscientes de que con ello dañan el arte y retrasan su evolución.⁷¹

⁶⁸ Yolanda Moreno Rivas, *Composición en México en el siglo XX*, Conaculta, México, 1994, p. 25.

⁶⁹ Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁰ El estridentismo fue un movimiento literario que surgió en 1921 y que también abarcó otras disciplinas artísticas. Las asociaciones que Carlos del Castillo y Eduardo Pallares hacen del estridentismo con la música de Chávez no son del todo claras ni acertadas. Fuente: Enciclopedia de la literatura en México <http://www.elem.mx/estgrp/datos/30>

⁷¹ Negritas mías. *El Universal*, 3 de febrero de 1929. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. xv.

Eduardo Pallares, por su parte, publicó en 1936 un artículo titulado “Clásicos y misólogos”, en el que cuestiona la validez de la empresa nacionalista de Chávez mediante una serie de preguntas a las cuales el compositor posteriormente daría respuesta:

¿Qué pretenden los músicos desarraigados y **estridentistas** del siglo XX en este orden de ideas? Quieren realizar precisamente lo contrario de lo que realizó el clasicismo, quieren una música irracional e inexpressiva, una música que no esté sujeta a cánones de ningún género en cuanto a su forma, su composición interna, sus armonías, sus ritmos y sus timbres sonoros. Una música que no tenga por objeto expresar estas o aquellas pasiones, comunicar esta o aquella idea [...] Mientras los clásicos crearon un arte fundamentalmente tonal, los **estridentistas** modernos lo quieren atonal [...] Donde los clásicos usaban las disonancias con medida y tacto exquisito, los modernos hacen de la **disonancia** la piedra angular de su sistema [...] El estridentista moderno, hombre agotado espiritualmente, sin intimidad interior, artesano rudo en el arte de las sonoridades, sin problemas psicológicos ni ideales metafísicos, pretende imponernos la música irracional, atonal, sin fraseo inteligible, sin sentido humano, sin valor colectivo, la música del que ha agotado su alma y no tiene nada que comunicarnos.⁷²

Algunos de los recursos modernistas a los que estos críticos se refieren y que se pueden encontrar en la obra de Chávez son, entre otros, el uso del ritmo como un elemento conductor de toda la obra, apoyándose para ello en una vasta sección de percusiones dentro de los conjuntos instrumentales habituales, o el uso de escalas artificiales que dan como resultado melodías que se alejan del ámbito tonal, o bien producen un franco contrapunto bitonal mediante la yuxtaposición de estas melodías con otras tonales. El resultado, por consiguiente, es que la elección armónica del compositor tienda hacia lo disonante.

Chávez, en respuesta a la serie de preguntas formuladas por Eduardo Pallares, explica lo relativo del concepto de disonancia y la evolución que éste ha tenido a lo largo de la historia de la música occidental:

No creo que pueda hablarse de la disonancia como de un valor fijo. Estoy convencido, por el contrario, de que la disonancia es una noción que está en función del grado de desarrollo intelectual y auditivo del individuo y del carácter de la música que éste ha escuchado en mayor dosis, variando por consiguiente

⁷² *El Universal*, 25 de agosto de 1936. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. 279.

en el mismo tanto que dichas condiciones [...]

Pasaron siglos antes de que llegara a consolidarse el uso corriente de la segunda mayor (y de su inversión, la séptima menor) como consonancias aceptadas. Y por último, no fue sino hasta la época presente, con Debussy, Ravel, Stravinsky, etc., cuando el uso de la segunda menor y la séptima mayor han llegado a aceptarse como verdaderas consonancias, después de haber sido consideradas hasta entonces como atroces disonancias [...]⁷³

E inmediatamente después el compositor justifica el uso de la disonancia como una necesidad evolutiva en la música, retando al mismo tiempo al escucha a no descartar la música que la contenga, y que a base de una constante audición logre ampliar su espectro auditivo:

Negar hoy día tal o cual música porque la consideramos basada en disonancias puede ser tan convencional y tan estéril, como para nosotros resulta hoy la negación que los griegos hacían de la tercera y la sexta, como las terribles condenas que sufrieron Rameau y sus contemporáneos cuando usaban las séptimas menores y las segundas mayores como intervalos francos (sin preparación), o la que sufrieron Debussy, Ravel y sus contemporáneos apenas al principio de este siglo por haber establecido el uso de las séptimas mayores y las segundas menores.⁷⁴

Chávez trató de abrir una brecha hacia territorios nuevos para la época en México, renovando la visión limitada que en ese entonces imperaba en nuestro país en materia de arte sonoro. Si bien no podemos asegurar que Chávez logró unificar el lenguaje nacional musical como ambiciosamente se lo propuso, sí podemos afirmar que su música constituye una aportación sin precedentes al repertorio artístico mexicano por contener, además de un sello propio y personalísimo, una gran originalidad tanto en su construcción como en su instrumentación. Dentro del ámbito de la música de concierto, Chávez logró dotar de una identidad musical al México de principios del siglo XX, logrando a la vez inscribirlo en la escena musical occidental.

⁷³ Carlos Chávez, "Disonancia y belleza absoluta", *El Universal*, 31 de agosto de 1936. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, pp. 288-289.

⁷⁴ *Idem.*

II. Historia de un proyecto musical nacionalista

El proceso de desarrollo del ballet *El fuego nuevo* debió ser por demás arduo y prolongado. Requería para su ejecución la suma de muchos elementos y la conjunción de ciertas condiciones que, evidentemente, no siempre fueron del todo favorables, lo que retrasó consistentemente su montaje. En este capítulo haremos un recuento de los antecedentes históricos que precedieron la creación de la obra, para lo cual hemos acudido a las fuentes más cercanas posibles para confirmar (o desmentir) ciertas versiones que giran en torno a ella.

La Revolución trajo consigo un cambio en la visión y los ideales de los jóvenes artistas mexicanos, quienes sentían el llamado a generar un cambio ideológico en beneficio de su país y de su pueblo. Es así que Chávez decide abanderar esta ideología desde su trinchera que es la música, y se da a la tarea de escribir una obra con influencia indígena. Los contratiempos a los que se enfrentó el compositor fueron muchos, al grado que nunca vería representado su ballet, si bien, como se mencionó antes, sí consiguió interpretar la música bajo el formato de concierto, aunque esto sólo fue posible hasta la consolidación de la Orquesta Sinfónica de México en 1928.

II.I. Óperas con tema prehispánico en México

Resultaría muy largo y ambicioso tratar de hacer una reconstrucción del panorama musical del México de finales del siglo XIX y principios del XX, por no mencionar que las fuentes de donde se podría obtener la información son escasas y de difícil acceso. Sin embargo, y para dar un contexto histórico de la escena musical en los años previos a la Revolución, hemos elegido hablar brevemente de la ópera, particularmente de aquellas obras operísticas que incluyeron en su temática algún episodio de carácter prehispánico o indígena. Estas obras constituyen los más tempranos esfuerzos de música “nacionalista” en México, y podríamos considerarlas como el antecedente natural de *El fuego nuevo*.

La ópera, desde su introducción en México en los tiempos de la Colonia, dominó la escena musical y se erigió como el máximo espectáculo musical en nuestro país. El registro más antiguo que se tiene del montaje de una ópera es el de *La Parténope* de Manuel de Sumaya, que fue representada en

1711 y es probablemente la primera ópera mexicana.⁷⁵

En el período del México independiente podemos mencionar la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, estrenada en 1859 y que es reconocida como la primera ópera de un autor mexicano.⁷⁶

Ya en el siglo XIX surge la figura de Melesio Morales, quien se distinguió en su época como el autor mexicano de óperas más importante. Su ópera *Ildegonda* se estrenó durante el Imperio de Maximiliano y su montaje influyó decisivamente en la fundación del Conservatorio Nacional de Música.⁷⁷

A lo largo de la historia de la música de concierto en México, y particularmente de la ópera, han habido varios intentos por capturar la esencia y el espíritu prehispánicos. Como primer ejemplo podemos mencionar la ópera *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega, escenificada en 1870, en la cual se aborda el episodio histórico de la Conquista de México. Para su montaje no se escatimó en los recursos necesarios para evocar el mundo prehispánico. Los protagonistas fueron Ángela Peralta y Enrico Tamberlick, quienes fueron caracterizados y ataviados con vestuarios *aztecas*, bajo la asesoría de Alfredo Chavero, arqueólogo de la época. La música misma adoptó en los momentos de los coros de indígenas alguna melodía de origen folclórico.⁷⁸

A principios del siglo XX verían la luz varias óperas más con temática prehispánica, tales como *Atzimba*, de Ricardo Castro, estrenada en 1900, y *El rey poeta*, de Gustavo E. Campa, en 1901. La más notable es probablemente *Atzimba*, sobre la cual Vicente Mendoza nos reporta que en su instrumentación se utilizan instrumentos de origen prehispánico, tales como **teponaztles** y **huéhuetls**:

También el maestro D. Ricardo Castro, escribió a la manera de fantasía una obra en que los Aires Nacionales son tratados con desbordamiento de técnica pianística, que solamente son parangonables con los de Julio Ituarte, es decir, están hechos a la manera de Gott Schalk y de Liszt. Pero además de esta obra escribió este maestro una danza tarasca para su ópera *Atzimba*, en que según se puede suponer sobreebundaría el espíritu indígena, puesto que son empleados en ella **teponaztles** y **huéhuetls**; pero no

⁷⁵ Ricardo Miranda, "Identidad y cultura musical en el siglo XIX", en *La música en los siglos XIX y XX* (Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords.), Conaculta, México, 2013, pp. 29-31.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

sucede así sino que para ser danza tarasca le falta precisamente eso: ser tarasca, es decir, ser indígena.⁷⁹

Lo anterior es sumamente importante, ya que, si atendemos a lo dicho por Mendoza, *Atzimba* sienta un precedente en el uso de dichos instrumentos dentro del ámbito de la música de concierto, y ello colocaría a la obra como precursora de *El fuego nuevo* en lo tocante al aprovechamiento de este tipo de recursos instrumentales en una obra académica.

Otras óperas de índole similar fueron *La flecha del Sol*, de Antonio Mediz Bolio, y *Anáhuac*, de Arnulfo Miramontes, esta última con argumento basado en el libro de Francisco Bracho, el cual narra la historia de los antiguos mexicanos a partir de la migración desde Aztlán hasta su llegada al valle de México, pasando por la fundación de Tenochtitlan, hasta la conquista española. Mendoza critica esta y las demás óperas de este tipo por utilizar un lenguaje apegado a los cánones establecidos de la música europea, sin aventurarse a extender los recursos expresivos ni hacer evocaciones auténticas de lo indígena:

De su opera *Anáhuac* [...] era de suponerse que describiera musicalmente todo ello; sin embargo, ni un solo giro es indígena, ni una sola frase musical tiene relación, aunque sea remota, con lo aborígen, ni la forma de orquestación ni los ritmos determinan un parentesco con los emigrantes aztecas.⁸⁰

En lo concerniente a la ópera podemos apreciar en resumen que, si bien hubo óperas escritas por mexicanos, no prosperó este aspecto de la composición. Todas ellas estaban plétóricas de academismo, con demasiada técnica musical, pero con poco conocimiento del teatro y lo que es más aún, el desconocimiento del momento histórico en que se vive no permitió a nuestros autores darse cuenta que solamente la ópera verdaderamente mexicana tenía visos de prosperar [...] *El Rey Poeta*, en francés, con música francesa, con situaciones teatrales europeas, sin el nervio ni el lenguaje tepaneca, no pudo llegar ni a los espectadores de primera fila [...] *Anáhuac*, describiendo la peregrinación azteca sin sombra de indígena, ni de azteca, ni siquiera de criollo o mestizo, sino con música y técnica alemana; sin proporción dentro de la misma obra, sino con desarrollos sinfónicos de orquesta.

La flecha del Sol, argumento y libro de Antonio Mediz Bolio, bien montada, regularmente cantada, bien orquestada, conocimiento del teatro; pero a la postre ópera italiana, como el Ferdinando

⁷⁹ Vicente T. Mendoza, *Carlos Chávez y la música mexicana, Segunda Parte - Reseña general del desarrollo de las tendencias nacionalistas. Capítulo IV - La música mexicana y su transformación* (texto inédito), AGN, Fondo Carlos Chavez, *Varios biográficos*, caja 2, vol II, exp. 19.

⁸⁰ Vicente T. Mendoza, *Carlos Chávez y la música mexicana, Tercera Parte - Capítulo IV- Características del movimiento musical de México hacia 1920* (texto inédito), AGN, Fondo Carlos Chavez, *Varios biográficos*, caja 2, vol II, exp. 20.

Cortés de Spontini. Total, ninguno de nuestro autores trató ni lejanamente siquiera de acercarse al pueblo para producir una obra que estaba destinada al pueblo; la aristocracia que gusta de la ópera también deseaba y desea y continuará deseando una obra legítima de auténtico color y sabor mexicano.⁸¹

Es notable que Carlos Chávez no eligiera el género de la ópera para desarrollar su lenguaje nacionalista-indigenista, aunque, si nos detenemos a reflexionar un poco, la razón salta a la vista: la ópera era en ese entonces (y probablemente aún lo sea) un espectáculo elitista, dirigido sólo a ciertos sectores de la sociedad. La ideología revolucionaria que alimentaba las jóvenes mentes de los artistas de la primera mitad del siglo XX demandaba la ruptura con los viejos esquemas y su sustitución por otros nuevos, entre ellos, la idea de que el arte es sólo para unos pocos. El joven Chávez fijaría sus primeras metas bajo un esquema diferente: *el ballet*.

II.II. El proyecto cultural de Vasconcelos: muralismo, danza y fuego nuevo

José Vasconcelos representa sin duda la figura patriarcal que impulsó el movimiento nacionalista en México. Su labor resultó fundamental para el desarrollo de las artes, sobre todo por las comisiones de pintura mural, con las cuales se hizo patente el triunfo del movimiento revolucionario.

Sin embargo, la militancia intelectual de José Vasconcelos se remonta a algunos años antes de la Revolución. En 1906 fundó la revista *Savia Moderna* y al año siguiente formó parte del Ateneo de la Juventud, junto con Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Julio Torri y Martín Luis Guzmán, con quienes emprendió una importante labor de renovación de las letras en México. Durante los años del movimiento revolucionario surgió el proyecto de la Universidad Popular de México. En ese período Vasconcelos comenzaba a perfilar su ideología y plan de trabajo, los cuales pondría en ejecución más adelante, ya al frente de la Universidad y la Secretaría de Educación Pública.⁸²

El 4 de junio de 1920 el presidente Adolfo De la Huerta nombra a Vasconcelos rector de la Universidad. No obstante, la institución en aquel momento se encontraba disgregada, por lo que el trabajo de Vasconcelos en realidad se concentró en el Departamento Universitario y de Bellas Artes. A partir de entonces se dedicó a estructurar y promover la creación de la Secretaría de Educación Pública, organismo que le daría el control de la vida cultural a nivel nacional. La iniciativa de ley para la fundación de la SEP fue aprobada el 25 de julio de 1921; Vasconcelos ocuparía la titularidad el 28 de

⁸¹ *Idem.*

⁸² Alfonso de María y Campos, "Vasconcelos y la Extensión Universitaria", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984, p. 17.

septiembre de 1921 por acuerdo del presidente Álvaro Obregón.⁸³

Como sabemos, el nacionalismo mexicano fue en realidad un movimiento ideológico impulsado por el Estado y utilizado como un canal para la propagación de los ideales revolucionarios. Vasconcelos resultaba ser el líder ideal para este movimiento, y él, junto con un grupo de intelectuales y artistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, se dio a la tarea de instilar una identidad cultural a nivel nacional. El plan de acción se centró fundamentalmente en el aleccionamiento en las escuelas, hacia donde los artistas plásticos ampliaron su campo de acción, además de los talleres, universidades y cuarteles.⁸⁴ José Clemente Orozco recuerda así aquel periodo y a quien fuera su líder:

Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fue don José Vasconcelos.⁸⁵

No resulta una coincidencia que el movimiento muralista fuera el que gozara de mayor apoyo del Estado y de mayor reconocimiento público. La clave de su éxito consistió en gran medida en que los artistas plásticos con una formación previa y varios años de experiencia, por lo cual contaban con la madurez artística e intelectual suficiente para iniciar tal empresa. Al respecto Chávez apunta:

No debe pensarse, sin embargo, que los pintores mexicanos contemporáneos surgieron de este movimiento. Quienes lo iniciaron y lo guiaron ya estaban ahí: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, grandes artistas de su tiempo. Ellos descubrieron las raíces de la verdadera tradición mexicana en la pintura, pero para que esto ocurriera tuvieron que alcanzar una cultura universal y una vasta perspectiva social y humana.⁸⁶

Lo anterior puede corroborarse en la autobiografía de Orozco, donde afirma que el grupo muralista se encontraba listo, en el momento justo, con la suficiencia técnica y conciencia social necesarias para emprender su labor:

⁸³ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, CENIDID, INBA, México, 1995, pp. 38-39.

⁸⁴ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁸⁵ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Era, México, 1985, pp. 80-82.

⁸⁶ Carlos Chávez, "Música en México", *Stadium Concerts Review*, 1946. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1940-1949* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, pp. 281-282.

Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenían, estaban en la posibilidad de ver con bastante claridad el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que seguir. Se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes.⁸⁷

Podría afirmarse que durante este periodo logró consolidarse una especie de renacimiento del arte mexicano, donde lo indígena y popular encontraban un canal de expresión dentro del arte culto. Los muralistas desarrollaron entonces su técnica y al mismo tiempo una amplia capacidad crítica. Orozco afirmaba que en ese entonces se consideraba al arte nacionalista como *un arma de lucha social*.⁸⁸

Además de la pintura, Vasconcelos sentía una especial fascinación por la danza, y durante su gestión hizo grandes esfuerzos por proyectar este arte a nivel nacional; su objetivo era que la danza se constituyera como una forma de expresión popular y que formara parte del inconsciente colectivo; de ese modo, según él, se produciría la redención estética del país. Vasconcelos solía decir que la danza tiene un “propósito sagrado porque tiende a librarnos de la dinámica de la tierra [...] a fin de instalarnos en la dinámica de la vida que es la antesala de la dinámica del alma”.⁸⁹

Quizás la prueba más fehaciente de la vocación nacionalista de Vasconcelos sea la gran inauguración del Estadio Nacional, el 5 de mayo de 1924. En este evento significativo, en el que actuaron 500 parejas de bailarines, Vasconcelos instauró el *Jarabe tapatío* como una verdadera danza nacional.⁹⁰ Ante la inminencia de presentarse este evento masivo, Vasconcelos reafirmó su idea de ofrecer un espectáculo popular de grandes dimensiones, y su meta era presentar en el Estadio “un gran ballet, orquesta y coros de millares de voces”.⁹¹

⁸⁷ José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 80-82.

⁸⁸ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁹ José Vasconcelos, “Danza”, en *Universidad*, revista mensual de Cultura Popular, año I, núm. 2, t. I, 1928, p. 19. Citado en: Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁹⁰ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁹¹ *Idem*.

Para comenzar a hacer algo en el sentido indicado, será necesario llevar al estadio, no la repetición de los géneros más gastados, sino los brotes más lozanos del arte popular, los sones originales, los trajes vistosos de donde han de surgir nuevas artes suntuarias, los bailes que crean música y líneas regeneradores de belleza. La noción de este arte colectivo está ya diseñada en las conciencias, como lo aprueba el éxito que se obtuvo cuando mandé retirar de los festivales al aire libre las romanzas y solos, para sustituirlas con coros y orquesta. Lo que es preciso hacer y lo único que falta es un lugar a donde pueda llevarse lo que produce el teatro y lo que produce el pueblo. Todo ello prosperará bajo la luz del Sol y al aire libre de este Estadio, que la ciudad entera ha de ver levantarse como la esperanza de un mundo nuevo.⁹²

Existen interesantes ejemplos que sentaron un precedente en el montaje de espectáculos masivos en el México posrevolucionario. Uno de ellos fue la compañía Teatro Sintético, fundada por Manuel Gamio en 1922. Entre sus producciones destacó *Las canacuas*, de 1923, con libreto y dirección artística de Carlos González, música de Francisco Domínguez, coreografía de Amelia Costa, y la colaboración de la Orquesta de Paracho y la Escuela de Educación Física. Este esfuerzo conjunto fue presentado en la montaña de Tancítaro, Michoacán.⁹³ Por otro lado, como antecedente de la danza con tema prehispánico tenemos *Quetzalcóatl*, de 1924, con libreto de Rubén M. Campos, música de Alberto Flacchebba, coreografía de Adela Costa y decorados de Carlos González.⁹⁴ Otra compañía con tendencias nacionalistas era el Teatro Mexicano del Murciélago de Luis Quintanilla, fundado en 1924. Este grupo contó con la colaboración de Carlos González y Francisco Domínguez y estaba basado en el Teatro Ruso Chauvre Souris de Nikita Balieff.⁹⁵

Puede decirse, sin embargo, que los esfuerzos anteriores no pasaron de ser meros ejercicios de folclor, carentes todavía de la profundidad artística necesaria para una expresión más o menos verosímil de la identidad nacional.

El problema se complicaba —explicaba Vasconcelos— porque contábamos para las exhibiciones de conjunto con músicas y coros de la más perfecta entonación y dulce timbre. Y nuestros festivales muy lúcidos y aclamados por la plena concurrencia a un estadio de más de sesenta mil personas, no pasaban, artísticamente hablando, de la categoría del desfile y el cuadro de cancionistas y bailadoras, con traje

⁹² José Vasconcelos, citado en Enrique Krauze, “El caudillo Vasconcelos”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, op. cit., p. 38.

⁹³ Margarita Tortajada Quiroz, op. cit., pp. 43-44.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

criollo o traje español, pero sin asomo de significado alguno de síntesis social y artística [...]

Promesas de milagro conmovían el instante y en seguida, reducido todo a plástica deshilvanada, sobrevénía el desaliento [...] Apenas si en esa penumbra intermedia entre lo que es, lo que será o podría ser imaginábamos nosotros aprovechar aquel conjunto de elementos artísticos auténticos para la recreación de un espectáculo perdurable que podía ser, como los antiguos autos sacramentales, expresión colectiva de verdades eternas y de mitos profundos por medio de todas las artes de una época.⁹⁶

La visión que tenía Vasconcelos, junto con otros intelectuales y artistas como Alfonso Reyes y José Juan Tablada, para la consolidación de un ballet mexicano era lograr una síntesis del arte culto y el popular, a semejanza de lo que ya se había conseguido con el muralismo. Conocedores de expresiones como el ballet ruso de Diaguilev, sus aspiraciones eran las de lograr una dinámica interdisciplinaria similar en México, involucrando a escritores, músicos y pintores.⁹⁷ En palabras de Vasconcelos:

Aspirábamos a crear un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento propio encendido en el color local y la peculiaridad técnica.⁹⁸

El evento particular que había sembrado la idea de un ballet nacional en las mentes de estos intelectuales desde años atrás fue la *Fantasia mexicana*, de 1919, con coreografía de Eva Pérez Caro, escenografía de Adolfo Best Maugard y música de Manuel Castro Padilla. La *Fantasia mexicana* fue estelarizada por Anna Pavlova, quien, ataviada como china poblana, personificó el estereotipo de la mexicanidad.⁹⁹

⁹⁶ José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo: pedagogía estructuralista*, Senado de la República, México, 2002, p. 210.

⁹⁷ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁹⁸ José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 210,

⁹⁹ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 43-44.



Ilustración 4: Anna Pavlova, vestida de china poblana. Biblioteca FaM-UNAM.

Desafortunadamente, el ambiente musical en México a principios del siglo XX estaba aún lejos de encontrar su propia identidad, sufría una falta de integración y estaba limitada a esfuerzos individuales de los artistas (como Manuel M. Ponce). Como consecuencia de ello, no había una propuesta artística unificada ni una dirección que definiera una tendencia. No fue sino hasta la segunda década del siglo cuando surgió el nuevo grupo de intelectuales (músicos, pintores y escritores) del que formaba parte Chávez, y cuya visión de las artes era verdaderamente innovadora. El grupo lo conformaban, además del propio Chávez, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Octavio Barreda y José Gorostiza, entre otros.¹⁰⁰ Algunos de ellos radicaban en el extranjero, o bien tenían estancias prolongadas en los Estados Unidos y/o Europa, lo cual les brindó una visión del arte más amplia.

¹⁰⁰ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 47.

II.III. La comisión de un ballet azteca

A pesar de los esfuerzos realizados en el campo de la danza, la parte faltante en la ecuación para lograr la consolidación de un ballet nacional era la música. A diferencia del movimiento pictórico, las condiciones para el surgimiento del nacionalismo en música no eran del todo favorables para el desarrollo del proyecto nacionalista de Vasconcelos. Como ya lo hemos mencionado, el antecedente más claro del nacionalismo musical mexicano está representado por la importante figura de Manuel M. Ponce, aunque es preciso recordar que sus primeros intentos nacionalistas fueron duramente criticados por ciertos personajes del gremio artístico. Orozco lo recuerda así:

Es interesante señalar el hecho de que también la música había llegado a conclusiones semejantes [el valor artístico de las expresiones del arte popular] en la misma época. En 1913 Manuel M. Ponce descubría, antes que nadie, el valor y la significación de la música popular y en un concierto que dio en la sala Wagner con canciones como *Estrellita*, fue siseado y censurado por tomar en serio lo que se tenía hasta entonces por cosa insignificante.¹⁰¹

Uno de estos artistas que se oponía abiertamente a la corriente musical nacionalista era el Dr. Atl, quien se expresaba así en el segundo tomo de su obra *Las artes populares en México*:

Algunos músicos mexicanos han tratado de arreglar o de vestir la música popular de México para presentarla dignamente ataviada en un salón de niñas cursis. En mi concepto, estas transcripciones o deturpaciones que llevan nombres clásicos: sonatas, fugas, rapsodias, etc., son depravaciones académicas de la vigorosa corriente del sentimiento popular —como lo son igualmente los pastiches gráficos del arte azteca ejecutados por artistas “nacionalistas”—.¹⁰²

Con motivo de la celebración del Centenario de la promulgación de la Independencia el 26 de septiembre de 1921 en el Bosque de Chapultepec, se realizó un evento denominado *Gran Noche Mexicana*, durante el cual se bailaron danzas tradicionales de diversas regiones de México. Nuevamente participó en el montaje Adolfo Best Maugard con los decorados, Manuel Castro Padilla y

¹⁰¹ José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁰² Raquel Tibol, “Panorama de las artes”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984, pp. 218-219.

Manuel M. Ponce con la música, y Armando Pereda con la coreografía. Como invitado especial a dicha celebración estuvo Adolph Bolm, quien en ese entonces era el director del Ballet del *Metropolitan Opera House* de Nueva York. De este evento surgió la inspiración para la creación de un ballet y Carlos Chávez fue designado para componer la música. La idea original incluía la colaboración de Bolm, aunque esto jamás se concretó. El resultado de este proyecto fue *Toxiuhmolpía – El fuego nuevo, ballet azteca*.¹⁰³

Este hecho, tal y como lo acabamos de describir, ha sido descrito a menudo en los libros y publicaciones que abordan el tema. En dichas fuentes se habla de una supuesta *comisión* que hizo José Vasconcelos, en la que solicitaba a Carlos Chávez la composición de un ballet —*El fuego nuevo*—. De hecho Robert Parker lo cita de la siguiente manera en dos de sus publicaciones:

Cuando el Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, *comisionó* a Chávez para escribir un ballet sobre un tema azteca en 1921, comenzó la ilustre carrera de uno de los principales compositores del género del siglo XX.¹⁰⁴

José Vasconcelos fue el responsable de *comisionar* a Chávez para que compusiera su primer ballet: *El fuego nuevo*, en 1921¹⁰⁵

Para corroborar este hecho, realizamos una búsqueda en la correspondencia de Chávez que se encuentra resguardada en el Archivo General de la Nación. Ahí encontramos un documento que constituye el más antiguo, y posiblemente único, testimonio directo de la relación de Carlos Chávez con José Vasconcelos.

El documento en cuestión es una carta de invitación por parte de José Vasconcelos para colaborar en la revista *El maestro*, publicada por la Universidad Nacional, la cual tendría como misión principal la educación y divulgación de la cultura. La carta de invitación, fechada el 25 de febrero de 1921, decía lo siguiente:

¹⁰³ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁰⁴ Cursivas mías. Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Yael Bitrán, trad., CONACULTA, México, 2002, p. 145.

¹⁰⁵ Cursivas mías. Robert L. Parker, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet”, en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán Goren, trad., CONACULTA, México, 2009, pp. 42-43.

Muy distinguido señor mío:

La Universidad Nacional, por acuerdo del C. Presidente de la República, va a fundar el 1º de abril próximo la Revista "EL MAESTRO," con las más amplias proyecciones educativas. Se trata de realizar, en una publicación de máxima importancia por su circulación, la obra de cultura más intensa y eficiente. El Gobierno pretende estimular la educación de todas las clases sociales del país, creando un órgano capaz de interesar al mayor número de personas, así por su texto de inmediata aplicación a cada una de las actividades sociales, como por el estudio y dilucidación, en forma breve, sencilla y clara de los problemas concernientes a las actividades personales y a las obligaciones de organización social de un país, que con plena confianza en su porvenir, cree tener derecho a trazar la huella de sus destinos.

Estimando en cuanto valen los méritos de usted, me honro invitándolo a colaborar en esta empresa de alta cultura. Seguro de contar con su valiosa cooperación me permito rogarle se sirva escoger el tema o temas que desee tratar de acuerdo con las más amplias ideas y en la forma antes anunciada, para lo cual hallará usted adjunta la lista de las secciones que contendrá el sumario de la Revista.

Sírvase usted aceptar mi anticipado reconocimiento y la atención de S. S.

EL RECTOR [firma José Vasconcelos]¹⁰⁶

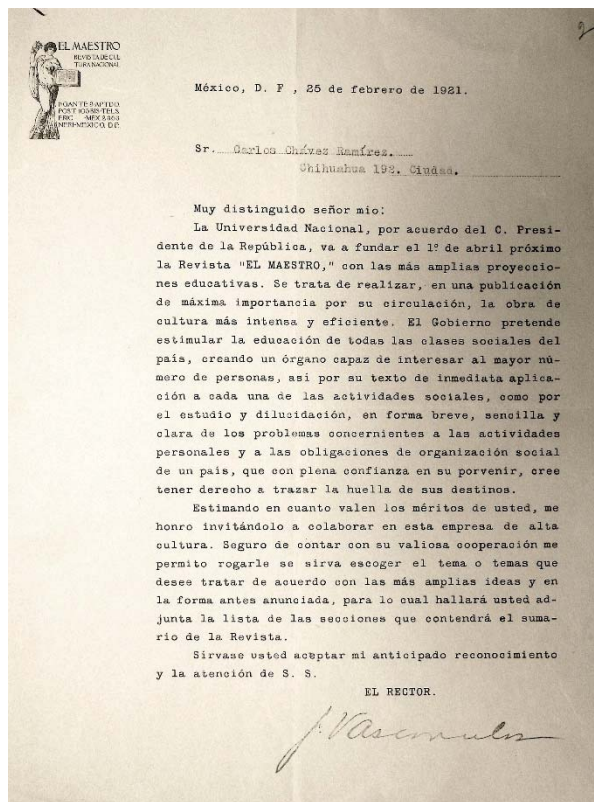


Ilustración 5: Carta de invitación a Chávez, para colaborar en *El Maestro*. AGN, Fondo Carlos Chávez.

¹⁰⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 12, vol. IV, exp. 108, foja 2.

El origen de *El maestro* se remonta a 1921, cuando Álvaro Obregón acababa de asumir la presidencia y puso a disposición de la Universidad Nacional los Talleres Gráficos de la Nación. Adicionalmente, el rector Vasconcelos instaló su propia imprenta, en la que se editaron la revista *El maestro* y la colección de libros Los Clásicos.¹⁰⁷ Basta echar un vistazo a la lista de colaboradores de la revista para aquilatar en su justa medida la invitación de Vasconcelos a Chávez para que formara parte del equipo editorial: Palma Guillén, Salvador Novo, Gabriela Mistral, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia, Joaquín García Icazbalceta, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez.¹⁰⁸

Cabe mencionar aquí que Carlos Chávez se dedicó desde muy joven a la docencia, además de otras actividades diversas relacionadas con la música, en algunas escuelas públicas de la Ciudad de México.¹⁰⁹ Por aquellos años (entre las décadas de 1910 y 1930) los nombramientos de esta índole eran otorgados por la Presidencia de la República, al tratarse de cargos públicos subsidiados por el gobierno. Podríamos deducir que éstos son los “méritos” referidos en la carta de Vasconcelos; también podría referirse a la labor periodística que Chávez ejercía desde 1916.

Aun así, en la carta no se menciona nada respecto del ballet y su *comisión*; tampoco encontramos ningún otro documento en el Archivo General de la Nación que pruebe la oficialización de esta solicitud.¹¹⁰ Podemos sostener entonces que la afirmación en los libros de Parker es una mera especulación, la cual eventualmente se volvió una *verdad histórica* dada la frecuencia con que se ha documentado de esta manera en los libros de historia.

¹⁰⁷ Raquel Tibol, “Panorama de las artes”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra, op. cit.*, p. 216.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Además de profesor, Chávez también ocupó los cargos de inspector de Solfeo para las Escuelas Nacionales Primarias (1915), profesor de Acompañamiento en la Escuela Normal Primaria para Maestros (1915) y ayudante de la Exposición de Arte Popular (1923). Los siguientes nombramientos le fueron otorgados por José Vasconcelos cuando fungía como secretario de Educación: acompañante de piano no. 47 para Ejercicios Físicos (1923), acompañante de piano no. 86 para Ejercicios Físicos (1923) e inspector para los Centros de Orfeones Populares (1924). Llama la atención su nombramiento como profesor de Jurisprudencia y Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional (1928), meses antes de su nombramiento como director del Conservatorio Nacional. Fuente: AGN, Fondo Carlos Chávez, *Varios biográficos*, vol. II, exp. 24.

¹¹⁰ Leonora Saavedra comenta al respecto: “No he encontrado evidencia que sustente esta suposición popular, y Vasconcelos no hace mención de tal comisión en sus memorias. En 1954 Chávez meramente reporta que Vasconcelos *facilitó algunos medios económicos [...]*”; y sería más preciso observar, tal y como lo menciona Stevenson, que recibió el apoyo y la bendición del Ministro (véase Robert Stevenson, *Music in Mexico*, Nueva York, 1951, p. 239). Fuente: Leonora Saavedra, “Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan”, *Journal of the American Musicological Society*, 68/1, 2015, pp. 99-150.

Es posible que esta suposición popular esté erróneamente fundamentada en los testimonios y declaraciones hechas por el mismo Chávez a lo largo de los años. Un ejemplo de ello es el artículo firmado por él, titulado “Influencias, forma, etc.”, publicado en el periódico *El Universal* el sábado 6 de febrero de 1954:

En 1921 fue el centenario de la consumación de la Independencia, y el Gobierno de la República hizo grandes fiestas. En el Bosque de Chapultepec se instalaron tablados en donde se veían danzas de yaquis, tarascos, tlaxcaltecas, etc. Para mucha gente eso era exótico; para mí era lo más natural. Adolfo Bolm estaba de visita en México a invitación de la Secretaría de Educación Pública, y con frecuencia nos reuníamos él, Pedro Henríquez Ureña y yo. De los tres salió la idea de hacer unos ballets mexicanos. Pedro habló con el ministro Vasconcelos, quien en seguida me encargó hacerlos, facilitando algunos medios económicos.¹¹¹

Si leemos con atención el texto anterior, Chávez tiene cuidado de no declarar un hecho falso al no mencionar la palabra *comisión*, limitándose a decir que el ministro proporcionó los *medios económicos* para la realización del ballet. En todo caso, Vasconcelos no fue quien realmente *comisionó* a Chávez para la creación de *El fuego nuevo*; el verdadero responsable de este hecho es Pedro Henríquez Ureña, pues de acuerdo con la narración anterior, fue éste quien recomendó a Chávez con Vasconcelos para realizar el ballet azteca. Henríquez Ureña había sido colaborador de Vasconcelos desde que éste fundara la revista *Savia Moderna* y el Ateneo de la Juventud en 1906 y 1907, respectivamente.¹¹²

La simpatía que Ureña sentía por Chávez se muestra en la siguiente carta, en la que Ureña invita al compositor a participar en las conferencias de *El Mundo* en agosto de 1922 y le sugiere a Chávez interpretar al piano *algún ballet*, en una probable alusión a *El fuego nuevo*:

¹¹¹ Carlos Chávez, “Influencias, forma, etc.”, *El Universal*, 6 de febrero de 1954.

¹¹² Alfonso de María y Campos, “Vasconcelos y la Extensión Universitaria”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984, p. 17

Mi querido amigo:

*El Mundo*¹¹³ está organizando conferencias-conciertos por radio telefonía, y me han pedido que haga yo un fonograma para el martes 21 a las 7 de la noche. He escogido a Pellicer como poeta y a usted como músico. ¿Acepta usted? Podría tocar sus “Mañanitas”; si pudiera algún *ballet*, si sale bien en piano, también. Avíseme qué tocará para comunicarlo a *El Mundo*.

La primera conferencia la da el presidente Obregón; la segunda, Vasconcelos. La tercera es la nuestra.

Gracias anticipadas.

Suyo

Pedro Henríquez Ureña¹¹⁴

Ureña creía en Chávez, lo consideraba como el joven *paladín* de las nuevas tendencias musicales, y le dedicó unas líneas en su artículo de 1925 “La Revolución y la Cultura en México”:

Pero no hay todavía gusto o discernimiento para la música popular, ni oficial ni particularmente, como los hay para las artes plásticas. Ni siquiera se establece la distinción esencial entre la legítima canción del pueblo y el simple aire populachero fabricado por músicos bien conocidos de las ciudades. A partir de la obra de Manuel M. Ponce, compositor prolífico [...] que comenzó a estudiar los aires populares hacia 1910, nace el interés, y va creciendo gradualmente. Ahora existen intentos de llegar al fondo de la cuestión, especialmente en la obra de Carlos Chávez Ramírez, compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base, es decir, desde la investigación de la tonalidad.¹¹⁵

En contraste, la colaboración entre Chávez y Vasconcelos no fue fructífera. Años más tarde, en su serie de artículos “50 años de música en México”, Chávez haría un balance de lo que en materia musical había dejado el vasconcelismo:

¹¹³ *El Mundo* (1895-1914), publicación científica y literaria de Bellas Artes, informativa y de avisos. Semanario. A partir de 1900 se llamó *El Mundo Ilustrado*. Fuente: Gloria Carmona (comp.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México, 1989, p. 44.

¹¹⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 6, vol. III, exp. 98, foja 2.

¹¹⁵ Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la Cultura en México”, *Revista de revistas*, 15 de Marzo de 1925.

[Vasconcelos] admiraba ciegamente a [Joaquín] Beristáin; de Carrillo esperaba solamente que tocara Beethoven; y el Conservatorio no le interesaba gran cosa (una vez me dijo, por aquellos días, "Allá los dejo, que toquen su Chopin"). El balance musical de la jornada vasconcelista no puede ser más pobre. En sustancia la situación era la misma que en 1915. El Conservatorio estancado. La Sinfónica Nacional había dado pocos conciertos en cortas, arrítmicas temporadas, con programas sin importancia. Falta de actividad regular de conciertos. El público, desinteresado y perezoso.¹¹⁶

Aún con cierto resentimiento, Chávez hace además una tajante distinción entre Vasconcelos y Henríquez Ureña:

Vasconcelos no había sido un buen crítico de su propia obra musical [...] Un íntimo colaborador suyo, Pedro Henríquez Ureña, sí lo fue. Hombre eminente, de erudición y juicio superiores, hacía crítica cuando encontraba que podía ser útil.¹¹⁷

Fuera de *algunos medios económicos* para la realización del ballet, Vasconcelos no brindó ningún otro tipo de apoyo para su montaje, tampoco realizó acción alguna para conjuntar los elementos coreográficos y escénicos con la música.

En todo caso, lo más que pudo hacer Vasconcelos por Chávez una vez que terminó de escribir la música del ballet, fue recomendarlo con Julián Carrillo, quien por ese entonces dirigía la Orquesta Sinfónica, para que ésta hiciera una lectura de *El fuego nuevo*. No obstante, Carrillo nunca accedería a la petición.¹¹⁸

El proyecto de escenificar el ballet *El fuego nuevo* se vio truncado durante varios años: la colaboración con Bolm nunca pudo llevarse a cabo; luego, Chávez tendría que esperar hasta 1927 para intentar montarlo durante su estadía en Nueva York, para lo cual planeaba contar con la colaboración de Agustín Lazo y Rufino Tamayo. La intención era que Irene Lewinsohn lo produjera en el Neighborhood Playhouse, pero esto nunca ocurrió. Poco después Chávez conoció a Frances Flynn

¹¹⁶ Carlos Chávez, "50 años de música en México", borrador original, AGN, Fondo Carlos Chávez, *Escritos*, caja 4, vol. IV, exp. 47.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Stevenson relata: "Cuando hubo terminado, Chávez, con partitura bajo el brazo y una recomendación de Vasconcelos, se dedicó a convencer a Julián Carrillo para que le diera una lectura de prueba con su Orquesta Sinfónica. Por una razón u otra, Carrillo se resistió a dar al joven compositor la oportunidad de escuchar su partitura. Este rechazo no sería ligeramente olvidado por Chávez". Robert Stevenson, *Music in Mexico*, Nueva York, 1951, p. 239. Leonora Saavedra asegura no haber encontrado documentación que sustente ninguno de estos hechos. (Fuente: Leonora Saavedra, *art. cit.*)

Paine; con ella como agente, era factible montarlo en el Roxy Theatre, recinto que contaba con una compañía de ballet dirigida por Leon Massine, y un coro y orquesta de 110 músicos dirigidos por Erno Rapee. Por desgracia las negociaciones para este proyecto fracasaron. Por último, Chávez intentó con la compañía de ballet de Chicago Pavley-Oukrainsky, cuyas producciones tenían agendado presentarse en el Hollywood Bowl ese mismo año. Este intento tampoco tendría éxito y Chávez regresó a México en 1928, donde finalmente logró estrenar la música de *El fuego nuevo* con la Orquesta Sinfónica de México.¹¹⁹

¹¹⁹ Robert L. Parker, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet, en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

II.IV. Historial y crónica de las interpretaciones en concierto de *El fuego nuevo*

Carlos Chávez llegó a la ciudad de Nueva York en septiembre de 1926 y permaneció ahí hasta 1928. En ese periodo se enfocó en su música para ballet y logró presentar el cuarto movimiento de *Caballos de vapor* en un concierto de la *International Composers' Guild*.¹²⁰

En 1927 hizo un primer intento por montar *El fuego nuevo* en Estados Unidos, para lo cual planeaba contar con la colaboración de Agustín Lazo y Rufino Tamayo. La intención era que Irene Lewinsohn lo produjera en el Neighborhood Playhouse, pero esto nunca ocurrió. Poco después Chávez conoció a Frances Flynn Paine; con ella como agente, era factible montarlo en el Roxy Theatre, recinto que contaba con una compañía de ballet dirigida por Leon Massine, y un coro y orquesta de 110 músicos dirigidos por Erno Rapee. Por desgracia las negociaciones para este proyecto fracasaron. Por último, Chávez intentó con la compañía de ballet de Chicago Pavley-Oukrainsky, cuyas producciones tenían agendado presentarse en el Hollywood Bowl ese mismo año. Este intento tampoco tendría éxito y Chávez regresó a México en 1928.¹²¹

Chávez nunca logró concretar el montaje de su primer ballet, aunque sí logró estrenar la versión de concierto de *El fuego nuevo* con la Orquesta Sinfónica de México, organismo que surgió en 1928 y con el cual Chávez pretendió modernizar el repertorio sinfónico en México.

Con la finalidad de conocer a detalle el impacto que tuvo la obra, así como para valorar su importancia histórica, en esta sección analizaremos lo siguiente:

- 1) el historial de interpretaciones de la obra
- 2) las crónicas que fueron escritas durante la época.

La música del ballet *El fuego nuevo* formó parte esencial del repertorio de la OSM, fue interpretada varias veces en concierto por la orquesta, aunque esto no está documentado con la suficiente exactitud en las diversas fuentes que abordan el tema. Al consultar dichas fuentes, no logramos encontrar información precisa respecto del número de rendiciones que tuvo la obra; en cambio, observamos severas discrepancias y datos erróneos respecto de la fecha de estreno de la obra.

¹²⁰ Robert L. Parker, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet, en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

¹²¹ *Idem*.

Procedamos entonces a hacer una revisión de nuestras fuentes una a una, comenzando por la biografía realizada por Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*. En ella el autor informa que:

El fuego nuevo, cuya duración es de media hora, aproximadamente, está escrito para coro femenino y orquesta. La primera instrumentación, de 1921, estaba hecha para una orquesta más bien pequeña, que no correspondía a las intenciones de Chávez, y nunca se ejecutó. La versión definitiva es la segunda, de 1927, que se escuchó por primera vez en un concierto de la Orquesta Sinfónica de México, el 14 de enero de 1930, en el Teatro Arbeu de México, D. F.; nunca se ha ejecutado fuera de México.¹²²

En la publicación editada por Rodolfo Halffter, *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, también se cita como fecha del estreno el 14 de enero de 1930, anteriormente reportada por García Morillo de manera errónea:

<i>EL FUEGO NUEVO [1921]</i>	<i>MS</i>	<i>c 30'</i>
<i>Ballet Azteca</i>		
<i>Argumento del autor</i>		
<i>I</i>	<i>Preludio</i>	
<i>II</i>	<i>Danza del Terror</i>	
<i>III</i>	<i>Danza Sagrada</i>	
<i>IV</i>	<i>Danza de los Guerreros</i>	
<i>V</i>	<i>Interludio</i>	
<i>VI</i>	<i>Danza de la Alegría</i>	
<i>4464 / 4442 / timp - 13 batt / coro de silbatos / archi / coro SA</i>		
<i>Encargo: Secretaría de Educación Pública, México</i>		
<i>Estreno de la música: 14-I-1930; Teatro Arbeu, México, D.F.; Orquesta Sinfónica de México; director: el autor.</i>		

123

Años más tarde, en su libro *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Robert Parker corrige el dato, aunque no menciona la errata de García Morillo, y reporta el año correcto del estreno de la obra, que corresponde a 1928:

¹²² Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, p. 24.

¹²³ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñiz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 34, cursivas mías.

Chávez no logró que la Orquesta Sinfónica, dirigida entonces por Julián Carrillo, hiciera una lectura de la obra [*El fuego nuevo*], a pesar de que Vasconcelos lo sugirió. De hecho, la obra no se ejecutó hasta 1928, cuando Chávez dirigió el estreno con la Orquesta Sinfónica de México.¹²⁴

Y más adelante confirma el año de 1928 como año de estreno en concierto de la obra. En mención, Parker hace una clara distinción entre las épocas de Julián Carrillo y la de Chávez, refiriéndose a la Sinfónica de México como “la orquesta de Chávez”. Como dato adicional, Parker nos revela que la obra fue interpretada en más de una ocasión

La primera versión del *El fuego nuevo* para orquesta de cámara, coro de silbato y coro femenino nunca se presentó en público. Ya se refirió el intento infructuoso de Vasconcelos por convencer a Julián Carrillo para que la orquesta leyera la obra. Se tocó por primera vez en un concierto *en 1928* con la orquesta de Chávez en una nueva orquestación enorme, que incluía 22 alientos madera, 18 metales, 13 percusionistas, cuerdas y coro femenino. La nueva versión se volvió a interpretar durante las dos siguientes temporadas por la Orquesta Sinfónica de México, pero no ha vuelto a tocarse desde entonces.¹²⁵

Una de las fuentes más detalladas respecto de las actividades de la Orquesta Sinfónica de México es la compilación que realizó Francisco Agea en 1948, titulada *21 años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, la cual consta de una serie de datos de orden estadístico, aderezados por las memorias del director titular, Carlos Chávez, así como de su director asociado durante siete temporadas, Silvestre Revueltas. Dentro de este importante documento, en la sección correspondiente al repertorio de la OSM se encuentra listada la obra *El fuego nuevo*, señalada con un doble asterisco, lo cual indica (según el libro) el estreno mundial de la misma. En la lista también se precisan los años de interpretación de la obra: 1928, 1929 y 1930.¹²⁶

¹²⁴ Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Yael Bitrán (trad.), Conaculta, México, 2002, p. 27, cursivas mías.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 147, cursivas mías.

¹²⁶ Francisco Agea (comp.), *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, Nuevo Mundo, México, 1948, p. 49.

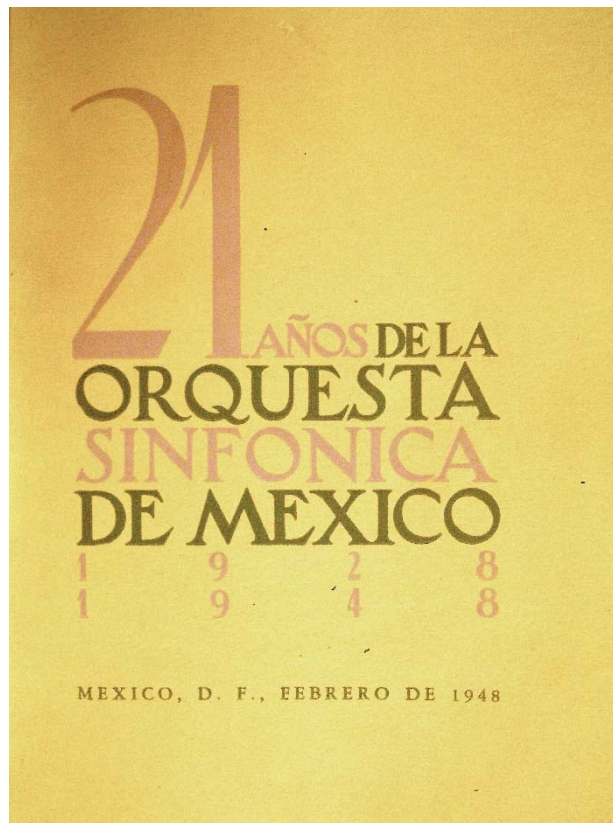


Ilustración 6: *21 años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948* de Francisco Agea.
Biblioteca FaM-UNAM.

Como podemos observar, de los dos principales biógrafos de Chávez, Parker es el único que coincide con los datos compilados por Agea, pues reporta el año de estreno como 1928 (y no 1930 como lo señaló erradamente García Morillo), e inclusive menciona la interpretación de la obra en las dos temporadas subsiguientes de la OSM. Si consideramos hipotéticamente que la obra fue programada e interpretada una sola vez por cada temporada, el resultado arrojaría no más de tres interpretaciones en total. Lo anterior abre las siguientes interrogantes: ¿cuándo exactamente tuvieron lugar dichas interpretaciones? ¿Fueron en realidad tres solamente? Trataremos de precisar aquí las respuestas.

En el Fondo Carlos Chávez, resguardado en el Archivo General de la Nación, encontramos los programas de mano que dan testimonio de las diversas temporadas de conciertos que ofreció la Orquesta Sinfónica de México a lo largo de su existencia.¹²⁷ Aunque esta fuente es aparentemente más veraz y confiable, una observación y estudio detallados de los programas revela que fueron realizados diversos cambios a lo largo de las temporadas. De ellos daremos cuenta a continuación.

¹²⁷ AGN, CC, caja 1, *Programas México*, vol. I, exps. 7-8.

Comencemos revisando el programa general de la temporada 1928-1929 de la orquesta, que en ese entonces llevaba el nombre de Sinfónica Mexicana. En él se anuncian “seis grandes conciertos sinfónicos” programados de septiembre de 1928 a febrero de 1929, los cuales se realizarían el primer domingo de cada mes a las 11:00 horas en el Teatro Iris.

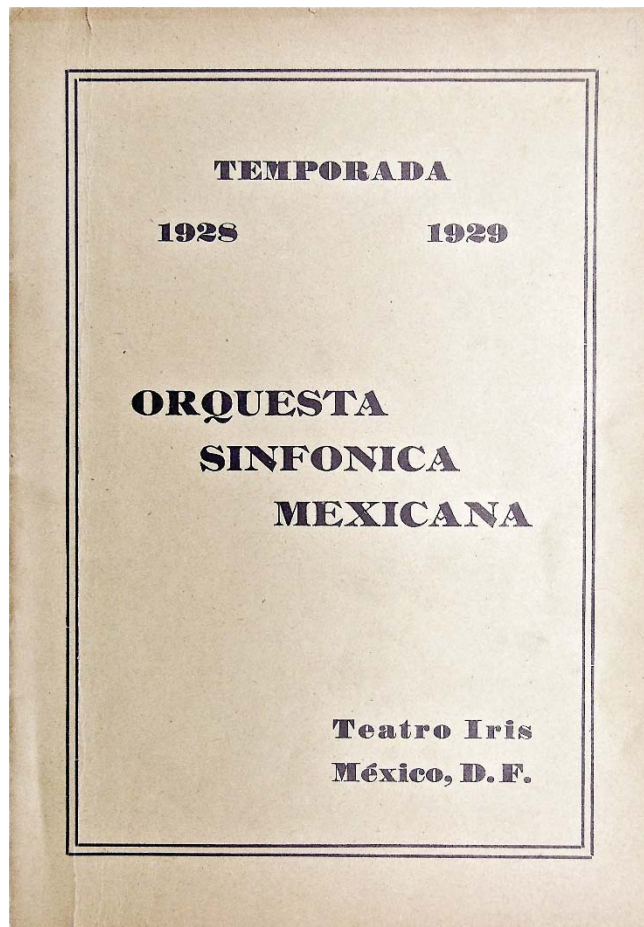


Ilustración 7: Programa general de la OSM, temporada 1928-1929.

AGN, Fondo Carlos Chávez.

En dicho programa se lee que para el *segundo concierto* se interpretaría la obra *Del Ballet “Los cuatro soles”* de Carlos Chávez, en el concierto que se llevaría a cabo el domingo 7 de octubre de 1928 a las 11:00 horas. En esa ocasión la obra de Chávez compartiría el programa con obras de Mozart, Bach y Manuel de Falla.



Ilustración 8: Programa general de la OSM, temporada 1928-1929. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Sin embargo el programa no se llevaría a cabo de acuerdo con lo planeado; al revisar el programa de mano del *último concierto de la temporada* (que se efectuó el 3 de febrero de 1929) encontramos al final una nota denominada “Balance de la Temporada” en la cual se explica que por diversas causas se realizaron algunos cambios al programa original, pero esos cambios se compensaron con obras de igual o mejor calidad que las propuestas originalmente.¹²⁸ Continúa la nota con varios listados, clasificados en varias categorías:

- a) las obras que se interpretaron,
- b) las que fueron sustituidas con otras de los mismos autores,
- c) las que no se tocaron,
- d) las que se pusieron en su lugar, y
- e) las que se tocaron por primera vez en México.

¹²⁸ Esta misma información apareció en un artículo del periódico *El Universal* denominado “Balance de la temporada de la Orquesta Sinfónica, publicado el 1º de Febrero de 1929.

Según el listado de obras sustituidas con otras de los mismos autores (inciso b), *Los cuatro soles* de Chávez no logró su estreno en la fecha anunciada originalmente, aunque fue programada en su lugar *El fuego nuevo*. En la página siguiente de este programa se confirma el hecho, pues *El fuego nuevo* se incluye dentro de la lista de obras que se tocaron por primera vez en México (inciso e). No obstante, debido a los cambios de programación *El fuego nuevo* no fue tocada en el *segundo concierto* (domingo 7 de octubre), como tampoco lo sería *El amor brujo* de Falla; en su lugar fueron programadas el *Poema sinfónico* de José. F. Vázquez y la polémica música del ballet *Skyscrapers* de John Alden Carpenter.

En las últimas páginas del programa del segundo concierto se puede leer el anuncio del *tercer concierto* de la temporada, junto con la explicación correspondiente de los cambios y las sustituciones de obras. De acuerdo con este anuncio, en el programa también se interpretarían la *5ª Sinfonía* de Beethoven “ante la insistente solicitud de numerosas personas”, un *Minueto* de José Malabear¹²⁹ (violinista de la OSM),¹³⁰ y la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert.

Las razones por las cuales *Los cuatro soles* no llegó a interpretarse en esta ocasión son desconocidas, pero podríamos intuir que el compositor no había terminado aún la composición de la obra, o tal vez se encontraba trabajando en su orquestación. Si esto fue así, es probable que el compositor decidiera incluir *El fuego nuevo* como obra de sustitución, debido a que ésta ya estaba completamente terminada y reorquestada para el año de 1928. El siguiente concierto marcaría su estreno absoluto y definitivo.

Finalmente, tal y como se anunció, el *tercer concierto* de la temporada incluyó la primera interpretación de *El fuego nuevo* de Carlos Chávez, y se efectuó el domingo 4 de noviembre de 1928 a las 11:00 hrs., en el Teatro Iris.

¹²⁹ Francisco Agea, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁰ Francisco Agea, *op. cit.*, p. 127. El programa de mano general de la Temporada 1928-1929 contiene un pequeño dato biográfico: “José Malabear, natural de San Luis Potosí. Hizo sus estudios musicales en México, D. F., dedicándose al piano y al violín. En su examen profesional ejecutó varias de sus propias obras, una de las cuales tendremos ocasión de oír en esta temporada”.



Ilustración 9: Cartel para el Tercer Concierto de la OSM, el 4 de noviembre de 1928. AGN, Fondo Carlos Chávez.

El programa de este concierto sufriría aún de más cambios y algunas de las obras que se habían anunciado en el cambio de programa tampoco fueron interpretadas. Al final se tocaron la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert (como se anunció en el cambio de programa), el *Poema sinfónico* de José F. Vázquez, obra que no se logró presentar para el segundo concierto, como estaba anunciado en el programa general, y cuya programación junto con *El fuego nuevo* resultaba conveniente dado que en ambas obras se requiere de un coro. Completaría el programa el *Preludio y muerte de amor de Tristán e Isolda*, de Wagner.



Ilustración 10: Teatro Esperanza Iris, México.

La segunda interpretación de la obra tendría lugar el domingo 23 de diciembre de 1928 a las 11:00 hrs., en el Teatro Iris, como parte del Gran Concierto Extraordinario de la Orquesta Sinfónica Mexicana. Este concierto se realizó evidentemente fuera de temporada, puesto que los conciertos regulares se presentaban, como ya lo mencionamos, el primer domingo de cada mes. El programa de este concierto de gala incluyó el *Concierto para piano de Tchaikovsky* (muy probablemente el primero, aunque no se especifica cual) y *El amor brujo* de Falla, con lo cual quedó saldada la deuda del concierto del 7 de octubre.

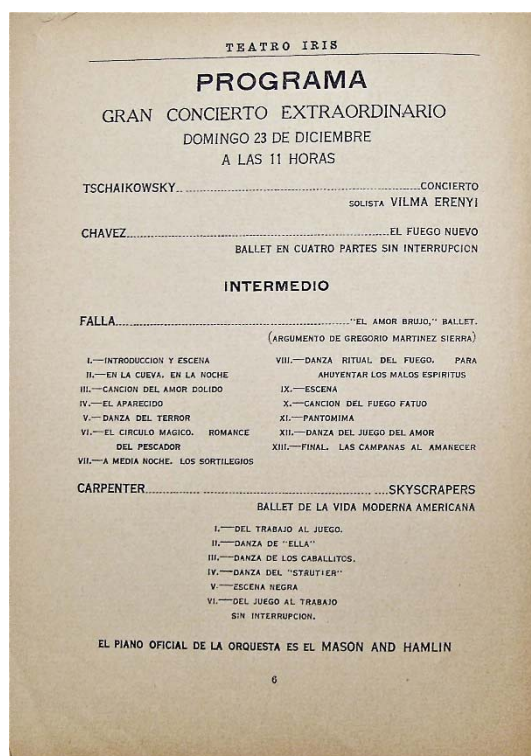


Ilustración 11: Programa de mano de la OSM, Concierto Extraordinario, 23 de diciembre de 1928. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Resulta notable que Chávez reprogramara *El fuego nuevo* precisamente en este mismo programa junto con la repetición de la obra *Skyscrapers* de Carpenter, la cual causó gran revuelo entre el público y la crítica de ese entonces.¹³¹ Este hecho quedó de manifiesto en el programa de mano donde, como una buena medida publicitaria, se incluyeron las opiniones encontradas que se generaron en torno a la obra, que fueron publicadas previamente en diversos medios informativos como *El Universal* y *Excelsior* en el mes de octubre de ese mismo año.

Manuel Casares, en su columna “Crónicas musicales”, manifestó su desconcierto por el tan sonado escándalo de *Skyscrapers*, y en cambio elogia la labor de Chávez no sólo como un director que maneja la orquesta “con control técnico y artístico”, sino también como promotor de la música nueva. Citamos aquí las impresiones que generó la obra de Chávez ese domingo 23 de diciembre de 1928:

A continuación oímos *El fuego nuevo*, de que es autor el maestro Carlos Chávez. No dudo en clasificarlo

¹³¹ El programa de mano del Tercer Concierto de la Temporada 1928-1929 contiene la siguiente nota: “CONCIERTO EXTRAORDINARIO a mediados de Noviembre en el que se repetirá SKYSCRAPERS a petición del público. Se anunciará con toda oportunidad”. Dicho concierto no se llevaría a cabo sino hasta el 23 de diciembre.

de obra maestra. El tema que le sirve de base, me parece inspirado en el motivo inicial del *Cuarteto* de Debussy, con un desarrollo a la escuela debussysta avanzada, en que al mismo tiempo de evocar la leyenda azteca, es todo un edificio de sólida construcción y arquitectura modernista; las armonizaciones en contradicción con la entonación que se espera, tienen un novedoso atractivo y mantienen a la expectativa la atención del oyente. El primer motivo, que ejerce funciones de célula, se reproduce en la evolución orgánica, campeando en toda la obra, y aunque el autor parece divagar en el curso de la composición y se lanza a la descripción de los variados cuadros de la leyenda, hay unidad en la diversidad, reapareciendo el motivo venido, naturalmente, debidamente preparado su retorno, para fijarlo en la mente con elocuencia convincente. Supo Chávez disponer con genialidad de sus diversos materiales de construcción, elegidos con conocimiento técnico y gusto estético refinado; la obra es rica en matices, polícroma, por momentos sutil, y cuando el caso lo requiere, soberbia, imponente.

El fuego nuevo revela a Chávez pensador e inspirado; creó algo basado en los ritmos usados por los aztecas, imprimiendo a la música nacional el principio vital y encontrando la técnica apropiada para nuestra música autóctona. Así se hace labor nacionalista.¹³²

La *tercera interpretación* de *El fuego nuevo* tuvo lugar en el Teatro Arbeu el jueves 25 de julio de 1929, a las 20:45 hrs., en un “Gran Concierto de Gala” con Carlos Chávez al frente de la ahora denominada Orquesta Sinfónica de México. En esta ocasión la obra de Chávez compartió el programa con *Iberia* de Debussy, con la *5ª Sinfonía* de Beethoven y nuevamente con *Skyscrapers* de Carpenter; esta última obra parece haber sido de algún modo favorita de Chávez para equilibrar el programa, tal vez porque su estilo, en efecto, era radical para la época en México, tan radical como *El fuego nuevo*, aunque en un estilo de composición ciertamente opuesto. Por otro lado, es notable que Chávez colocara su propia obra de esta manera tan estratégica, junto a la obra de Carpenter (que, por cierto, también es un ballet), equiparándola así con la música extranjera que en ese entonces era considerada de *vanguardia*. *Skyscrapers* causó escándalo y expectación entre el público mexicano desde su estreno y a raíz de su interpretación por la OSM se suscitó además la ya mencionada polémica en los medios impresos. Probablemente éstas sean algunas de las razones por las cuales Chávez decidió exponer *El fuego nuevo* en esta ocasión tan particular.

¹³² Manuel Casares, “Crónicas musicales”, *Excelsior*, diciembre de 1928.

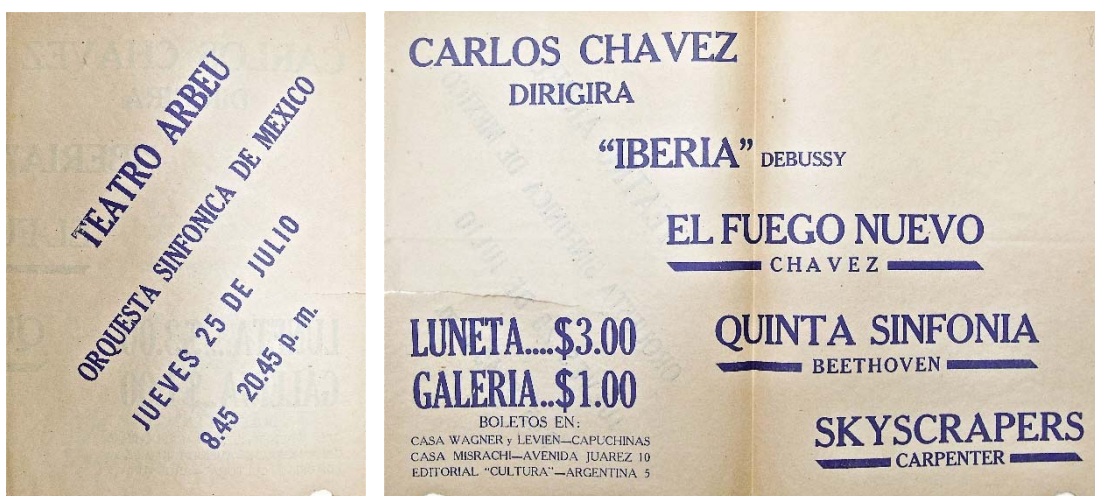


Ilustración 12: Volante promocional para el Concierto de Gala del 25 de julio de 1929. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Sátiro da Silva, en su columna *Impresiones musicales*, reseña este “Último Gran Concierto de la Orquesta Sinfónica de México”; en ella el periodista centra sus elogios en la obra de Debussy, refiriéndola como “un espejismo maravilloso de España, transformado en música”. Da Silva no es igualmente generoso con Chávez como compositor, y aunque reconoce que este posee facultades para escribir su música, insiste en que el elemento visual —la coreografía, vestuario, escenografía, etc.— eran indispensables para comprender la obra:

Leyendo la acción de *El fuego nuevo*, nos damos cuenta de lo indispensable que es, para apreciarlo completamente, su coreografía y escenificación. Su música no tiene el poder suficiente para hacernos *ver*. Sin embargo, la partitura de este ballet demuestra los conocimientos y el talento del actual director del Conservatorio.¹³³

¹³³ Sátiro da Silva, “Impresiones musicales, el último gran concierto de la Orquesta Sinfónica de México”, *El Universal Gráfico*, 27 de julio de 1929.



Ilustración 13: Teatro Arbeu, Ciudad de México.

De igual forma, Jesús Romero¹³⁴ lamenta el hecho de que no se presentara la escenificación de la obra, sin embargo se empeña en hacer una reseña imaginativa, con una comprensión del concepto extra-musical en el abstracto sonoro. Es notable, sobre todo, que Romero comprendiera que la música de Chávez no estaba promoviendo la cita directa de *lo autóctono*, sino una combinación de elementos disímbolos para la creación de un lenguaje nuevo:

No puedo menos de aplaudir calurosamente *El fuego nuevo* de Carlos Chávez; pero este mi aplauso, efusivo y cordial, es de una insospechable imparcialidad, teniendo en consideración las ideas sustentadas por mí en los Congresos Nacionales primero y segundo de Música patrocinados por *El Universal*.

Para comprender el vigor de este ballet urge evocar todo el colorido, toda la emotividad y toda la trascendencia que encerraba esta ceremonia entre los antiguos mexicanos; ¡como que entre ellos había la creencia que la producción del fuego nuevo era cuestión de vida o de muerte para la humanidad! Este

¹³⁴ Jesús C. Romero (1894–1958). Musicólogo e historiador. En 1932 recibió el grado de maestro en Ciencias Históricas por la Universidad Nacional, convirtiéndose en uno de los primeros mexicanos en ejercer con tal título. Fue uno de los principales impulsores del Primer Congreso Nacional de Música, celebrado en 1927, y donde ocupó la presidencia de la Comisión Dictaminadora de Acústica y fue premiado por su trabajo *Historia crítica de la música en México como justificación de la música nacional*. Propugnó la realización del II Congreso Nacional de Música (1928), donde confirió particular importancia al folclor con su obra *El estudio de nuestra prehistoria musical como factor importantísimo de la especulación folklórica de México*, la cual animó una serie de investigaciones sobre el tema, que representan en su conjunto el comienzo de la etnomusicología en este país. Fuente: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, México, 2007, p. 910.

asunto tan sugestivo y culminante Chávez lo desarrolla dentro del más puro indianismo y con un vigor y una ideología musicales, que su inspiración corre parejas [sic] con la sublimidad de la leyenda indiana. ¡Lástima grande que hasta la fecha no hayamos tenido la oportunidad de escuchar la obra apreciando la escena coreográfica! Ojalá que pronto escuchemos la Danza de *Los cuatro soles* del propio compositor y que ambos ballets sean llevados a la escena.

Chávez, con esta obra, se nos ha revelado como un fuerte compositor nacional de vanguardia, su técnica y colorido orquestal son a la manera de los modernos compositores europeos felizmente logrados, aprovechando las escalas, ritmos y cadencias de nuestra música autóctona tan discutida por aquellos que la ignoran por virtud de su incapacidad folklórica. Esta obra ha sido sancionada por la crítica seria de los Estados Unidos.¹³⁵

Los motivos de *El fuego nuevo* fueron anoche injustamente apreciados por uno de nuestros más conocidos folkloristas miembro de los dos Congresos Nacionales de Música, pero ello débese a que, como lo indiqué en el propio Teatro, confunde él la obra folklórica con folklore puro y esto último jamás podrá ser la magnífica obra de Carlos Chávez.¹³⁶

En sus “Crónicas musicales”, Manuel Casares hace pública su aprobación hacia los esfuerzos musicales de Chávez y hace una descripción un tanto clínica de la obra:

En crónicas anteriores he manifestado mi admiración por *El fuego nuevo* del propio maestro Chávez, y no hay para qué repetir las características principales; sin embargo, con toda exactitud le sería aplicable lo que acabo de decir de *Iberia*,¹³⁷ cambiando sólo los términos de *español* por *azteca*. Tampoco Chávez ha copiado temas vernáculos; ha creado música sobre la espiritualidad de la raza aborigen, ha hecho música mexicana dando una verdadera orientación al arte nacional. En la audición del jueves pude apreciar con mayor intensidad la belleza y genialidad con que está concebida y construida la obra; sentí con más fuerza de penetración sus detalles, como cuando el oboe canta el motivo principal y se introduce el flautín estridente con el mismo tema en distinta tonalidad: como el singular bailable, cuyo ritmo marca la marimba en sugestivas quintas directas, como esos maravillosos trozos en que las maderas están tratadas sabiamente en modernísimo contrapunto a varias partes, como esa bacanal que es interrumpida por súbito movimiento de terror en *pianissimos* graves y patéticos para resolverse en un final

¹³⁵ Aquí el columnista seguramente se refiere a las negativas que recibió Chávez al intentar presentar su ballet en los Estados Unidos (véase la sección II.III. La comisión de un ballet azteca).

¹³⁶ Jesús C. Romero, “El Gran Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *El Universal*, sábado 27 de julio de 1929.

¹³⁷ Manuel Casares acerca de *Iberia*: “Lo esencialmente admirable en la obra es que Debussy recogió, como nadie lo ha hecho tan felizmente, el espíritu español, sin acudir al socorrido medio de copiar melodías folklóricas, sino creando una música nueva y fuertemente emotiva en que el ambiente se impregna de españolismo”.

esplendoroso y apoteótico [sic].¹³⁸

Documentada en la programación completa de la Temporada 1929-1930 encontramos la *cuarta interpretación* —y posiblemente la última— de *El fuego nuevo*, que se llevó a cabo el martes 14 de enero de 1930 en el Teatro Arbeau. En este programa la obra de Chávez vuelve a estar al lado de las de Debussy y Beethoven, esta vez con *Nubes y fiestas de Nocturnos*, y la *9ª Sinfonía*, respectivamente.

El dato anterior demuestra, como ya dijimos, que la fecha señalada en el libro de García Morillo como el “estreno” de la obra es erróneo, pues la fecha señalada por este autor en la realidad fue la última interpretación en concierto de *El fuego nuevo*.

TEMPORADA 1929-1930	
Director, CARLOS CHAVEZ. Subdirector, SILVESTRE REVUELTAS	
<p>DOMINGO 8 DE SEPTIEMBRE (ARBEU)</p> <p>Sinfonía en re menor..... Franck La Fanciullelle Elze..... Debussy Coro y solistas del Conservatorio Nacional. La Valse..... Havel Rugby..... Honegger</p> <p>DOMINGO 15 DE SEPTIEMBRE (ARBEU)</p> <p>Concierto en fa menor..... Chopin Sinfonía Angélica Morales..... Capriccio Español..... Rimsky-Korsakoff Concierto en la mayor..... Liszt Sinfonía Angélica Morales.....</p> <p>VIERNES 20 DE SEPTIEMBRE (ARBEU)</p> <p>Ma Mere L'oye..... Havel Castilla..... San Juan Sinfonía Sevillana..... Turina Bahalunay..... San Juan (Director, Pedro San Juan)</p> <p>VIERNES 11 DE OCTUBRE (ARBEU)</p> <p>El Donce Pantasma..... Wagner Solistas: Clara Stoccolado, Pri- ta Sommer, Wolf Eberloff, Luis Martínez, Hermann Som- mer, Coro del Conservatorio Nacional. Parafal..... Wagner Concierto para Violín y Orquesta..... Solista: Hilgino Huvalca..... Wieniawsky La Valkiria..... Wagner Solista: Hermann Sommer</p> <p>DOMINGO 13 DE OCTUBRE (popular) (ARBEU)</p> <p>El Donce Pantasma..... Wagner Solistas: Clara Stoccolado, Pri- ta Sommer, Wolf Eberloff, Luis Martínez, Hermann Som- mer, Coro del Conservatorio Nacional. Parafal..... Wagner Concierto para Violín y Orquesta..... Solista: Hilgino Huvalca..... Wieniawsky La Valkiria..... Wagner Solista: Hermann Sommer</p>	<p>VIERNES 8 DE NOVIEMBRE (ARBEU)</p> <p>Suite de la Rebambaramba..... Roldán Octava Sinfonía Op. 92..... Beethoven Concierto para Piano y Orquesta Op. 14..... Grieg Sinfonía Patética Op. 74..... Tschalkowsky</p> <p>DOMINGO 10 DE NOVIEMBRE (popular) (ARBEU)</p> <p>Suite de la Rebambaramba..... Roldán Octava Sinfonía Op. 92..... Beethoven Concierto para Piano y Orquesta Op. 14..... Grieg Solista: María García Gendá..... Sinfonía Patética Op. 74..... Tschalkowsky</p> <p>VIERNES 13 DE DICIEMBRE (ARBEU)</p> <p>Obertura de la Flauta Encantada..... Mozart Scherzando..... Havel Solista: Eivira González Peña. Integrales..... Varcoe Imágenes..... Huisar</p> <p>DOMINGO 15 DE DICIEMBRE (popular) (ARBEU)</p> <p>Obertura de la Flauta Encantada..... Mozart Scherzando..... Havel Solista: Eivira González Peña. Integrales..... Varcoe Imágenes..... Huisar</p> <p>VIERNES 10 DE ENERO (ARBEU)</p> <p>Séptima Sinfonía..... Beethoven Concierto para Violín y Orques- ta..... Glazounov Solista: Bonifacio Zárate. Cantatémec, Poema Epico..... Roldán Sinfonía..... Copland</p>
<p>DOMINGO 12 DE ENERO (popular) (ARBEU)</p> <p>Séptima Sinfonía..... Beethoven Concierto para Violín y Orques- ta..... Glazounov Solista: Bonifacio Zárate. Cantatémec, Poema Epico..... Roldán Sinfonía..... Copland</p> <p>MARTES 14 DE ENERO (ARBEU)</p> <p>Nubes y Fiestas, Nocturnos..... Debussy El Fuego Nuevo, Ballet..... Chávez Novena Sinfonía..... Beethoven Solistas: Esperanza Alarcón Biot- te, Alameda, Gregorio Guerrero, Hermann Sommer, Coro del Conservatorio.</p> <p>VIERNES 14 DE FEBRERO (ARBEU)</p> <p>Chant des Bateliers du Volga..... Stravinsky Suite de L'oiseau de Feu..... Stravinsky Feu d'Artifice..... Stravinsky Petrouchka..... Stravinsky</p> <p>DOMINGO 16 DE FEBRERO (popular) (ARBEU)</p> <p>Chant des Bateliers du Volga..... Stravinsky Suite de L'oiseau de Feu..... Stravinsky Feu d'Artifice..... Stravinsky Petrouchka..... Stravinsky</p> <p>VIERNES 2 DE MAYO (Hidalgo)</p> <p>Ma Mere L'oye..... Havel L'après midi d'un Faune..... Debussy Solista: María de la Torre de Polignac. S Romances..... Ponce Solista: Clemé Maurel de Foncé. Sinfonía en re menor..... Franck</p> <p>VIERNES 9 DE MAYO (Hidalgo)</p> <p>Rapsodia Oriental..... Glazounov Sinfonía Patética..... Tschalkowsky Capriccio Español..... Rimsky-Korsakoff Danzas Potovtzianna..... Borodine</p> <p>VIERNES 16 DE MAYO (Hidalgo)</p> <p>Patria Heróica..... Tello Vain Pédico..... Villanueva Cassiole Vain..... Villanueva Otra vez..... I. Fernández Esperó Coro del Conservatorio. Si algún ser..... M. Ponce Coro del Conservatorio. Sereanta Mexicana..... M. Ponce Coro del Conservatorio.</p>	<p>El Nito..... S. Mondragón Coro del Conservatorio. Cantatémec, Poema Epico..... Roldán Coro del Conservatorio.</p> <p>MARTES 22 DE JULIO (IRIS)</p> <p>Danza Tarahumara..... Mendosa Balle Michoacano..... Roldán Sinfonía..... Chávez Primer Concierto..... Beethoven Solista: Alberto Montero. Los Cuatro Soles (Ballet Indígena)..... Chávez El Amor Brajo..... Falla</p> <p>DOMINGO 26 DE ENERO (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Marcha Húngara..... Berlioz Invitación al Vals..... Weber Imágenes..... Huisar Obertura de Tschalkowsky..... Wagner</p> <p>DOMINGO 23 DE FEBRERO (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Sinfonía Incompleta..... Schubert Canto de los Bateleros del Volga..... Stravinsky Fuegos Artificiales..... Falla Quinta Sinfonía..... Beethoven</p> <p>DOMINGO 30 DE MARZO (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Sinfonía Patética..... Tschalkowsky Vain Pédico..... Villanueva Obertura de Oberón..... Weber Danzas Potovtzianna..... Borodine</p> <p>DOMINGO 27 DE ABRIL (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Obertura de la Flauta Encantada..... Mozart El Amor Brajo..... Falla Sinfonía "La Reina"..... Haydn Daphnis et Chloé..... Havel</p> <p>DOMINGO 25 DE MAYO (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Sinfonía en sol menor..... Mozart Tristán e Isolda..... Wagner Ma Mere L'oye..... Havel Capriccio Español..... Rimsky-Korsakoff</p> <p>DOMINGO 29 DE JUNIO (PARQUE OBRERO-BALBUENA)</p> <p>Royal..... Wagner Gevata..... Lully Cassaneta..... Mendelssohn Dos Danzas Húngaras..... Brahms Scherzando..... Rimsky-Korsakoff</p>

Ilustración 14: Programación para la Temporada 1929-1930 de la OSM. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Es notable que para esta rendición de la obra, la OSM estuviera bajo la batuta de su director asistente, Silvestre Revueltas. De acuerdo con la reseña de Gerónimo Baqueiro Foster, la interpretación de *El fuego nuevo* resultó la más depurada hasta ese momento por varias razones: la emotiva interpretación de Revueltas, el refinamiento y la disciplina de la OSM y la brillante actuación del Coro

¹³⁸ Manuel Casares, “Crónicas Musicales, el concierto del Maestro Ponce - El concierto de la Orquesta Sinfónica Mexicana”, *Excelsior*, lunes 29 de julio de 1929.

del Conservatorio, el cual interpretaría dentro del mismo programa la *9ª Sinfonía* de Beethoven:

La Suite sinfónica del ballet mexicano *El fuego nuevo*, de Carlos Chávez que dirigió Silvestre Revueltas, fue recibida con entusiasmo. Supo darle tal calor a su interpretación que el aplauso que arrancó fue general, obligándolo a salir repetidas veces. Se discutía en los corrillos la interpretación que Chávez y Revueltas habían hecho de esta obra, concluyéndose que Revueltas estaba mejor identificado con ella que su propio autor. Debemos recordar, dejando a un lado apasionamientos, sin desconocer el gran temperamento de Revueltas, que la orquesta de hoy no es aquella orquesta indisciplinada y tímida que nos hizo conocer esta obra en noviembre de 1928 cuando empezaba a interpretar a los modernos. El coro interno de la Danza Sacra, que no habíamos llegado a escuchar, quizás por falta de un conjunto organizado de voces, es de un bellísimo efecto y llamó grandemente la atención por el extraño color que se obtiene con la mezcla de las voces, sin propósito de preponderancia, y los timbres de los instrumentos, sabiamente elegidos.

La *Novena Sinfonía* de Beethoven, esperada con ansiedad, ocupó el último lugar. La presentación del coro del Conservatorio fue imponente y recibida con grandes demostraciones de simpatía.¹³⁹



Ilustración 15: Carlos Chávez y la Orquesta Sinfónica de México. *El Universal*, 29 de marzo de 1929. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

¹³⁹ Jerónimo Baqueiro Foster, “El Concierto de la Orquesta Sinfónica de México en Honor del VII Congreso Médico Latino-Americano”, *El Universal*, viernes 17 de enero de 1930.

Recapitulando, el historial de interpretaciones en concierto de la obra es como sigue:

- a) *Primera interpretación:* Domingo 4 de noviembre de 1928,
11:00 hrs., Teatro Iris.
Temporada 1928-1929 OSM.
- b) *Segunda interpretación:* Domingo 23 de diciembre de 1928,
11:00 hrs., Teatro Iris.
Concierto Extraordinario OSM.
- c) *Tercera interpretación:* Jueves 25 de julio de 1929,
8:45 p.m., Teatro Arbeu.
Concierto de Gala OSM.
- d) *Cuarta interpretación (posiblemente la última):* Martes 14 de enero de 1930,
Teatro Arbeu
Temporada 1929-1930 OSM.

Además de estas interpretaciones de la obra en los conciertos *oficiales* de la OSM, encontramos que *El fuego nuevo* también se interpretó en otro tipo de eventos, como fue el caso de la presentación que tuvo la orquesta en el Palacio Colonial del Caballero Carta Blanca en las Lomas de Chapultepec, para un evento privado organizado por la Cervecería Cuauhtémoc el domingo 16 de diciembre de 1928. El programa incluyó el *Preludio y muerte de amor*, de *Tristán e Isolda* de Wagner, obra con la que *El fuego nuevo* había compartido el programa del 4 de noviembre, y *Skyscrapers* de Carpenter, que se repetiría una semana después en el Concierto Extraordinario del 23 de Diciembre.¹⁴⁰

¹⁴⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Programas Actuaciones*, caja 4, vol. III, exp. 35.



Ilustración 16: Programa de la OSN para la Cervecería Cuahtémoc, 16 de diciembre de 1928. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Con este evento suman cinco las interpretaciones de la obra de las cuales hay testimonio en los archivos. Es posible que se interpretara en más ocasiones en eventos de esta naturaleza.

La inclusión circunstancial de *El fuego nuevo* como obra de sustitución dentro de la programación de la Primera Temporada de la OSM (1928-1929) resulta un hecho notable, dado que la intención original del compositor era, en primera instancia, presentar la música de su segundo ballet *Los cuatro soles*. Dicha obra no sería estrenada sino hasta el año 1930, esto es, dos años después de su programación original en la Primera Temporada de la OSM. Dado el hecho de su fallido estreno y repentina sustitución, nunca podremos saber si el compositor realmente había contemplado la posibilidad de presentar *El fuego nuevo* en alguna de las subsiguientes temporadas de la OSM, o si se habría resignado a que la obra quedara archivada en el olvido. Quizás existe la posibilidad de que Chávez se sintiera tentado a abandonar los esfuerzos para presentar la obra, pues muy probablemente la experiencia del montaje fallido de este ballet en los Estados Unidos justo el año anterior (1927)¹⁴¹ lo dejó un tanto desgastado, seguramente representó para él una amarga experiencia que lo instó a no retomar el proyecto de *El fuego nuevo*, o por lo menos no durante ese momento en particular.

¹⁴¹ Robert L. Parker, *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

Sin embargo, resulta evidente que la obra tuvo una considerable aceptación por parte del público, prueba de ello fue su programación en tres ocasiones más después de su estreno. Las crónicas periodísticas dejan un testimonio de lo ocurrido en los conciertos donde se tocó la obra de Chávez; Manuel Casares reportó así el concierto que incluyó la segunda interpretación:

Los aplausos fueron intensos y repetidos, tanto para *Skyscrapers* como para *El fuego nuevo*, haciendo salir varias veces a escena al director y comprobándose que el público aquilató el valor de las dos producciones.¹⁴²

Jesús Romero, por su parte, concluye de esta manera su crónica del concierto en que se incluyó la tercera interpretación:

La Orquesta Sinfónica de México obtuvo un sonado triunfo en este concierto; el público asistente, que llenaba las tres cuartas partes del teatro, aplaudió estrepitosamente por la labor desarrollada, haciendo que el director saliera frecuentemente al proscenio, con especialidad después de la sinfonía del músico de Bonn, en que tuvo que salir hasta cuatro veces consecutivas.¹⁴³

Acerca de este mismo concierto, nuevamente Casares nos da cuenta del éxito de Chávez como director y compositor:

Un verdadero acontecimiento artístico fue el concierto que la Orquesta Sinfónica Mexicana ofreció en el Teatro Arbeu la noche del jueves último. Carlos Chávez, el joven y sabio maestro, puso de relieve una vez más su magnitud como director de orquesta y compositor, obteniendo uno de esos triunfos que hacen época.¹⁴⁴

No obstante, y aun a pesar de que la OSM representó para Chávez un foro directo para dar salida a su producción musical como compositor, no hubo en el futuro más interpretaciones de la obra, y él tampoco haría más intentos para su escenificación. Las razones de ello seguirán siendo un misterio para nosotros, aunque resulta notable el hecho de que muchos años más tarde, como lo menciona en su artículo de 1954, Chávez echaría un último vistazo a la partitura. Quizás consideró un último intento

¹⁴² Manuel Casares, "Crónicas musicales", *Excelsior*, diciembre de 1928.

¹⁴³ Jesús C. Romero, "El Gran Concierto de la Orquesta Sinfónica", *El Universal*, sábado 27 de julio de 1929.

¹⁴⁴ Manuel Casares, "Crónicas musicales, el concierto del Maestro Ponce - El concierto de la Orquesta Sinfónica Mexicana", *Excelsior*, lunes 29 de julio de 1929.

para que el ballet fuera presentado en todo su esplendor, con la coreografía, escenografía y vestuarios que originalmente había vislumbrado. Pero esta reflexión solo serviría para que su propio autor le diera el tiro de gracia, declarándola como una obra juvenil y nada más:

Es claro que *El fuego nuevo* es una obra adolescente, de los 21 años, no podría ser de otro modo; pero tiene de particular que fija un punto de partida en que por primera vez se manifiestan las influencias iniciales, los verdaderos fondos de mi subconsciente. Recuerdo que no quise hacer *arreglos*, no busqué *melodías indias*; todo en esa pieza es de mi invención; la expresión, pensaba yo, tendría que darla el espíritu de la música. *El fuego nuevo* fue un cambio brusco e inesperado de cuanto había yo hecho antes.¹⁴⁵

Con todo y la aparente descalificación que hace de *El fuego nuevo*, esta confesión del compositor revela, entre otras cosas, que la obra tiene mérito en sí misma por ser la primera cuya producción se planeó en grande, pero también por haber plasmado en ella ideas realmente propias y originales. Ésta es precisamente la razón en la cual basamos el presente estudio: porque consideramos pertinente demostrar que, aparte de la importancia que tiene la obra históricamente, musicalmente también posee una relevancia trascendental, pues constituyó para Chávez una fuente de inspiración de la cual se sirvió para la composición de obras posteriores que hoy forman parte fundamental del repertorio de su autoría, tanto orquestal como de cámara, que se sigue interpretando hasta nuestros días.

¹⁴⁵ Carlos Chávez, “Influencia, forma, etcétera”, *El Universal*, 6 de febrero de 1954.

III. Propuesta escénica

Para la realización de su ballet *El fuego nuevo*, Carlos Chávez se dio a la tarea de investigar ciertos elementos que habrían de convertirse en el marco que diera sustento a su trabajo. En un documento hallado en el Archivo General de la Nación, titulado simplemente *Toxiuhmolpia*, el compositor hace un recuento de los componentes que tendría que tomar en cuenta para el entendimiento y la realización del ballet. En primer término hace mención de varios rubros que corresponden más bien a una actividad semi-arqueológica:

Ideas generales acerca de la civilización azteca, su historia, etc.

Su música su pintura, escultura, arquitectura.

Su literatura: los Códices [...]

Trabajos arqueológicos (Teotihuacán-México, etc.).¹⁴⁶

Por otro lado, hace una reflexión acerca del folclor y la música indígena, tomando estas expresiones como el hilo conductor que desembocara en una idea, preliminar al menos, de las expresiones artísticas precolombinas:

Restos de esa civilización en el México actual; lo que se ha conservado puro por la falta de contacto con las civilizaciones europeas, y forma en que se ha conservado — Lo que se ha transformado mediante el contacto europeo (las llamadas artes populares mexicanas).

Trabajos “folklóricos” que han dado nacimiento a un arte realista, y que no expresan más que una parte del país, desaparecida o por desaparecer. El artista contemporáneo debe condensar el espíritu de todas las manifestaciones anteriores y actuales, debe estar en contacto con la tierra, con el medio, para llegar a expresar el total de fuerzas actuales que accionan en el país, expresándolo personalmente.¹⁴⁷

¹⁴⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14.

¹⁴⁷ *Idem*.

13

TOXIUHMOLPIA

Ideas generales acerca de la civilización azteca, su historia, etc.
 Su música su pintura, escultura, arquitectura.
 Su literatura: los Códices.
 Restos de esa civilización en el México actual ; lo que se ha conser-
 vado puro por la falta de contacto con las civilizaciones europeas,
 y forma en que se ha conservado.- Lo que se ha transformado median-
 te el contacto europeo (las llamadas artes populares mexicanas) .
 Trabajos arqueológicos. (Teotihuacán - México. etc.)
 Trabajos "folklóricos" que han dado nacimiento a un arte realista, y
 que no expresan mas que una parte del país, desaparecida o por desapa-
 recer, El artista actual debe condensar el espíritu de todas las manifesta-
 ciones anteriores y actuales, debe estar en contacto con la tierra,
 con el medio, para llegar a expresar el total de fuerzas actuales
 que accionan en el país, expresándolo personalmente .
 Las "fantasías", cuando se toma tan solo la aparencia superficial
 de los hechos aislados y se relacionan hechos extraños.
Ballet:
 Aprovecha todos los recursos actuales del teatro moderno: dis-
 posición escénica, alumbrado, orquesta, escenografía etc., conden-
 sando ~~la música antigua y las expresiones antiguas~~ así mismo las expresiones
 antiguas, que si bien antiguas ~~en su forma~~, en espíritu continúan
 siendo modernas, pues son fruto natural de una raza, clima, tierra,
 que todavía existen.
 La música, ~~con una disposición de instrumentos~~ la primera danza, con
 juntos de percusiones aztecas, teponaxtles, gñiros, pitos, huehuetl
 (timbales), tambores metálicos; ritmos violentos y cambiantes, dislo-
 cados. La segunda es una danza de súplica, // dentro de la emoción
 de las plegarias y los cantos religiosos. La tercera, danza guerrera
 activa, enérgica, sin variedad de ritmos, de una tenacidad indomable.

Ilustración 17: Toxihmolpia, borrador sobre ideas generales para el ballet. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Vicente T. Mendoza, en su estudio biográfico titulado *Carlos Chávez y la música mexicana*, nos reporta algunos detalles de la labor recopilatoria y de investigación que realizó Carlos Chávez. Todos estos materiales le servirían de influencia, inspiración y fuente de documentación para escribir el argumento y la música para el ballet *El fuego nuevo*:

Dos o tres meses de lecturas apasionantes, ahora más que nunca alucinadas, revisión de códices, de crónicas arcaicas: Sahagún, Mendieta, Torquemada, Clavijero, Bernal, visitas diarias a nuestro Museo de Arqueología en las que las piedras, las flautas, las **sonajas**, los **teponaxtles** los **huéhuetls**, y las máscaras, los penachos y las cuentas de los collares, las ajorcas de **cascabeles** de barro, de cobre, de oro o de capullos reconstruían las danzas multicolores y deslumbrantes, vivas e inflamadas de luz que en su niñez gustara con fruición insaciable en la adusta y señorial Tlaxcala: los *Huehuenches*, los *Moros* y *Cristianos*, la *Danza de la Conquista*, y la de la *Pluma*, la del *Volador*, descritas a maravilla por testigos

de la época de la conquista.¹⁴⁸

Es decir, Chávez establece una conexión entre su labor de investigación y sus antiguos recuerdos de la niñez, al asegurar que la música indígena dejó en él una huella indeleble. De este modo justifica su interés por la música india:

Pasé muchas semanas, después de que se fue Bolm, buscando un argumento mexicano que fuera teatral y bailable; al fin lo encontré. Pero ¿la música? Desde hacía 9 o 10 años, Ponce había puesto de moda la idea de la *música mexicana* sobre la base de la canción mexicana de origen español o italiano, pero la música india era otro mundo. Yo me di cuenta entonces qué cerca estábamos de él, aún sin saberlo; cuán grande era su presencia en todo, en la sensibilidad, en la plástica, y aún en la música, que fue de hecho la primera que yo oí y me impresionó, desde los seis años de edad. De golpe, y sin que previamente hubiera yo escrito nada parecido, escribí *El fuego nuevo*, por la fuerza subconsciente y natural de las influencias recibidas.¹⁴⁹

La visión de Chávez era crear un espectáculo multidisciplinario que sintetizara los elementos que el consideraba representativos de lo indígena y prehispánico, aunque con un enfoque modernista. En otras palabras, la obra no sería una traducción o cita literal de la plástica indígena, sino una re-interpretación a través de la sensibilidad personal del compositor:

Ballet: Aprovecha todos los recursos actuales del teatro moderno: disposición escénica, alumbrado, orquesta, escenografía, etc., condensando asimismo las expresiones antiguas, que si bien antiguas, en espíritu continúan siendo modernas, pues son fruto natural de una raza, clima y tierra que todavía existen.¹⁵⁰

Las lecturas de las crónicas de los conquistadores y de los restos de los viejos códices fueron un elemento clave en la conformación de la obra de Chávez, pero sobre todo lo que alimentó la imaginación musical del compositor fue su contacto con los instrumentos de percusión prehispánicos.

¹⁴⁸ Negritas mías. AGN, Fondo Carlos Chávez, *Varios biográficos*, caja 2, vol. II, exp. 20, fojas 104-108. (Véase Apéndice A. Carlos Chávez y la música mexicana. Vicente T. Mendoza).

¹⁴⁹ Carlos Chávez, "Influencias, forma, etc.," *El Universal*, 6 de febrero de 1954.

¹⁵⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas Obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14.

Resulta evidente su interés por estos artefactos y no dudó en incorporar un numeroso conjunto dentro de su música, lo cual aparentemente no tiene precedentes dentro del ámbito de concierto¹⁵¹. La inclusión de estos instrumentos en *El fuego nuevo* resulta indispensable para su interpretación. El elemento del timbre es quizás la aportación más importante en toda la obra del compositor. La breve descripción que hace Chávez de la música para su ballet nos habla de la importancia que tienen tanto el timbre como el elemento rítmico en esta obra:

La música: La primera danza contiene conjuntos de **percusiones aztecas, teponaxtles, güiros, pitos, huéhuetls, tambores metálicos**; ritmos violentos y cambiantes, dislocados. La segunda es una danza de súplica dentro de la emoción de las plegarias y los cantos indios religiosos. La tercera, danza guerrera activa, enérgica, sin gran variedad de ritmos, de una tenacidad indomable. La última pone en juego todos los recursos sonoros rítmicos y de forma.¹⁵²

¹⁵¹ La única otra obra en la que se reporta el uso de teponaxtles y huéhuetls es la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, sin embargo su uso es discreto y dista mucho de ser protagónico. Vicente T. Mendoza hace una crítica de la obra en su manuscrito *Carlos Chávez y la música mexicana* (véase la sección II.I Óperas con tema prehispánico en México).

¹⁵² AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14.

III.I. El argumento

Para la realización del argumento, Chávez se basaría particularmente en dos autores; uno de ellos es Francisco López de Gómara, quien en su volumen *Historia de la Conquista de México* incluye una breve narración de la festividad a la que hace referencia el compositor en su ballet, la cual se encuentra en el capítulo CCXXXV bajo el título “De una fiesta grandísima”:

Mandaba el achcahutli mayor que matasen con agua todos los fuegos de los templos y casas, sin quedar una sola brizna, y también aquel gran brasero del dios de masa, que nunca se moría; que si moría, mataban al religioso que tenía cargo de atizarlo, sobre el mismo brasero. Este matar fuegos hacían la postrera tarde de los cincuenta y dos años [...]¹⁵³

El otro autor es Juan de Torquemada, quien en su obra *Monarquía indiana* incluye la crónica de la misma festividad en el volumen III, libro décimo, capítulo XXXIII titulado “De la ceremonia universal de el fuego que estos indios usaban, de cincuenta y dos, en cincuenta y dos años, que era fiesta muy particular, y de grande nota, a manera del Jubileo, de cincuenta años, entre los hebreos”. Aquí un breve fragmento:

Esta fiesta era de cincuenta y dos en cincuenta y dos años, a la cual llamaban *Toxiuhmolpilia*, que quiere decir la atadura de nuestros años, que era la continuación o atadura de los años con que el tiempo corre y va haciendo su curso, distribuido en días, semanas y meses [...] Y en esta fiesta sacaban *fuego nuevo* con grande solemnidad en un cerro o monte, que está cerca de Culhuacan y pegado al pueblo de Itztapalapan, dos leguas de esta ciudad de Mexico, llamado Huixachtecatl [...]¹⁵⁴

El argumento completo de Chávez puede leerse al final de la partitura manuscrita para dos pianos, fechada en el año de 1925:¹⁵⁵

¹⁵³ Francisco López de Gómara, *Historia de la Conquista de México*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2007, p. 432.

¹⁵⁴ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, vol. III, Instituto de Investigaciones históricas, UNAM, México 1983, p. 419, cursivas mías.

¹⁵⁵ NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 86a.

3/

TOXIUHMOLPIA
El Fuego Nuevo

Ballet Azteca
Ballet y Música de Carlos Chávez
Escenografía y Trajes de Agustín Lazo

Creían los aztecas que los dioses les tenían concedida la vida tan sólo por un siglo —52 años— al fin del cual era necesario volverla a implorar y obtener.

Al fin de cada siglo celebraban una ceremonia —llamada *Toxiuhmolpía*, que quiere decir *atadura de nuestros años*— para sacar fuego nuevo que si era concedido por los dioses era señal de nueva vida.

Se fabrica fuego de los canchales y de otros materiales. Todas las viviendas de los templos y casas y palacios con grandísimo temores y miedo esperando lo que acontecerá, porque temían mucho que si no se sacaba fuego, se acabaría el mundo y había fin del linaje humano y que el sol no volvería a nacer ni bajaría por el oriente y que aquellos temidos serían perpetuo y que de arriba vendrían y descubrirían los *teotlapanes* que eran una especie de dioses y muy formida y que venían a los hombres.

Se inquietaban y se espantaban con angustias y todos los más sabios, dignos de honor, mostraban en su gran humillación ante los dioses para que los fueran propicios. Al principio de la noche del último día del siglo, cuando todo por el gran silencio se suspende que están los atarjes del cielo *Quetzalcoatl*, los sacerdotes de los templos vestidos y adornados como sus dioses principales, gueros y guiles de todas condiciones de *teotlapanes* y los *teotlapanes* mismo, se abrogan en prostración —quien muy poco a poco y con mucha gra-

Ilustración 18: Argumento en manuscrito de *El fuego nuevo*, al final de la partitura para dos pianos. NYPL.

Toxiuhmolpía
El Fuego Nuevo
Ballet Azteca

Ballet y Música de Carlos Chávez
Escenografía y Trajes de Agustín Lazo

Creían los aztecas que los dioses les tenían concedida la vida tan sólo por un siglo —52 años— al fin del cual era necesario volverla a implorar y obtener.

Al fin de cada siglo celebraban una ceremonia —llamada *Toxiuhmolpía*, que quiere decir *atadura de nuestros años*— para sacar fuego nuevo que si era concedido por los dioses era señal de nueva vida.

La postrera tarde de los cincuenta y dos años, ellos mataban todas las lumbres de los templos y casas y estaban con grandísimos temores y miedo esperando lo que acontecería; porque tenían creído que si no se sacaba fuego, se acabaría el mundo y habría fin del linaje humano y que el sol no tornaría a nacer ni parecer por el oriente y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas y que de arriba vendrían y descenderían los *tzitzimime*, que eran unos demonios feísimos y muy terribles y que comerían a los hombres.

Su inquietud y su espanto eran enormes y entre los más extraños signos de pavor, mostraban su fe y su humillación ante los dioses para que les fuesen propicios. Al principio de la noche del último día del siglo, encabezados por el Gran Sacerdote de Copolco que vestía los atavíos del dios Huitzilopochtli, los sacerdotes de los templos vestidos y adornados como sus dioses principales, guerreros y gentes de todas condiciones de Tenoxtitlán y los reinos vecinos, se dirigían en procesión —yendo muy poco a poco y con mucha gravedad y silencio— a un templo en el cerro *Huitzaxtécatl*, por ahí cercano.

Llegados a este lugar, después de algunas ceremonias, a la hora marcada por ciertas posiciones de los astros —a media noche aproximadamente— el Gran Sacerdote de Copolco frotaba unos maderos secos, *fletlaxoni*, para tratar de obtener el fuego nuevo.

La suspensión de todos mientras lo sacaba era mucha, la turbación más; y todos, chicos y grandes, nobles y plebeyos estaban con sumo cuidado del suceso, temiendo no fuese entonces el fin del mundo.

Luego que salía el fuego daban todos grandes voces y gritos de contento y hacían muchos regocijos como hacimiento de gracias a sus dioses.

Hacían una grande hoguera para que vieran el fuego todos los que por montes, sierras y pueblos estaban a la mira y todos tomaban fuego de ella y llevábanlo —en unas teas de pino hechas a manera de hachas— corriendo a gran prisa y porfía a todos los templos y casas del Imperio.¹⁵⁶

Después de revisar los textos y dada la similitud y puntualidad de ciertos detalles, resulta evidente que Chávez hizo su propia adaptación de la leyenda basándose mayormente en el texto de Torquemada. Sin embargo, el argumento de Chávez omite un elemento clave: la ceremonia del sacrificio en la que se extrae el corazón humano, al tiempo que el fuego nuevo surge de este. Al parecer, con tal omisión, Chávez pretendió que su obra resultara lo suficientemente accesible, sin escandalizar con la recreación de hechos que durante siglos fueron calificados como actos bárbaros.

¹⁵⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 15.

El texto anterior apareció impreso también como nota en los programas de la Orquesta Sinfónica de México en los que se interpretó la obra. Invariablemente esto causó una gran expectativa en torno a la escenificación de la obra, como puede leerse en las crónicas de la época (véase la sección II.IV. Historial y crónica de las interpretaciones en concierto de *El fuego nuevo*). Desafortunadamente el montaje del ballet, con todos sus elementos escénicos, coreográficos y de vestuario, nunca se llevaría a cabo.

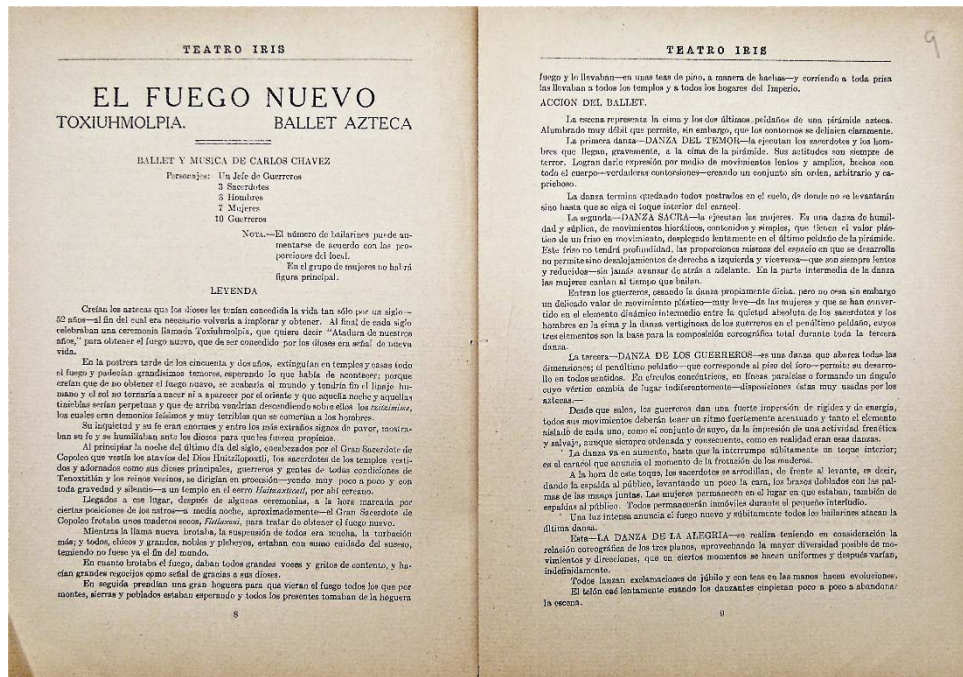


Ilustración 19: Programa de mano de la OSM, Concierto Extraordinario, 23 de diciembre de 1928. AGN, Fondo Carlos Chávez.

III. II. El vestuario

Para la realización de los diseños para la escenografía y el vestuario, Chávez eligió a Agustín Lazo,¹⁵⁷ a quien lo unía una estrecha amistad y que formaba parte también del grupo de jóvenes intelectuales posrevolucionarios junto con Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Octavio Barreda y José Gorostiza.¹⁵⁸



Ilustración 20: Agustín Lazo. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

¹⁵⁷ Agustín Lazo (1896-1971). Pintor, diseñador escénico y dramaturgo, Lazo tuvo una vasta cultura y estuvo siempre al día con los nuevos descubrimientos en el arte y la literatura europeos. En sus inicios estuvo ligado a la Escuela al Aire Libre de Pintura de Santa Anita, fundada por Alfredo Ramos Martínez en 1913. Más adelante, junto con Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Fernández Ledesma, fue alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Vivió en Europa por largo tiempo, donde estuvo en contacto con los movimientos *avant-garde*. Algunos autores lo consideran el iniciador del surrealismo en México, y el máximo representante del aspecto europeo en la pintura mexicana entre 1930 y 1949. Debido a la calidad irreal de sus pinturas y grabados éstos han sido comparados frecuentemente con el trabajo de Giorgio de Chirico. Diseñó escenografía para obras dirigidas por Celestino Gorostiza y escribió algunos dramas. Perteneció al "grupo sin grupo" de los *Contemporáneos*. Fuente:

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=1>

¹⁵⁸ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, CENIDID, INBA, México, 1995, p. 47.

Lazo no solo aceptó el encargo, sino que además estaba dispuesto a ayudar a Chávez a establecer importantes conexiones en Europa para el posible montaje del ballet en París. Max Jacob recomendaría a Lazo con Jean Cocteau y éste a su vez con Diaghilev. En un carta de 1925 remitida desde Florencia, Lazo le pide a Chávez que le envíe la traducción del argumento del ballet a la brevedad:

Mi querido Carlos:

La vida es algo muy chistoso. ¿Con quien crees que he hecho gran amistad en Florencia? Max Jacob. Se ha ofrecido a ayudarme en todo en París y dice que un *ballet azteca* allá será un exitazo, que me dará una carta para Jean Cocteau para que éste me lleve con Diaghilev, y dice que absolutamente a nadie le diga yo nada del asunto porque nos plagiarían la idea, pues ahorita lo *azteca* empieza a presentirse en París y dentro de poco hará furor. Mándame todo lo más pronto posible así como las hojas más interesantes del códice y la traducción del argumento.¹⁵⁹

Más tarde ese mismo año, Lazo escribiría nuevamente desde París, para informarle a Chávez que pudo hablar con Cocteau. Las noticias no serían del todo alentadoras, pues Cocteau le dijo a Lazo que su compañía no estaba pasando por un buen momento, y que de igual manera Diaghilev no contaba con los fondos necesarios para una nueva producción.¹⁶⁰

Fue por esas fechas cuando Chávez viajó a Nueva York para intentar montar allá su ballet.¹⁶¹ En un principio las negociaciones parecían ir bien, pues en agosto de 1927 Lazo escribe en respuesta a Chávez, entusiasmado por la probable escenificación de *El fuego nuevo*:

[...] qué bueno que al fin se represente el ballet, por ti sobre todo pues tu música y texto son los que merecen llegar al público. Los dibujos no tienen más mérito que la buena voluntad que puse entonces para servirte, ahora me parecen de una geometría demasiado fácil y muy visible, pero ya realizados perderán un poco de su rigidez. No necesito decirte que lo que tú y Tamayo hagan me parecerá perfectamente y que estoy encantado de que sea él quien enmiende un poco mis defectos, pues sé que lo

¹⁵⁹ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 7, vol. III, exp. 81, cursivas mías.

¹⁶⁰ Gloria Carmona (comp.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México, 1989, p. 63.

¹⁶¹ Robert L. Parker, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet, en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*", Yael Bitrán, (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

hará como verdadero amigo y ya sabes que entre colegas es muy difícil poder decir eso [...] ¹⁶²

Para el montaje de 1927, Chávez solicitaría la ayuda de Rufino Tamayo en la realización de los trajes y decorados. Por desgracia no hemos encontrado evidencias de este trabajo.

Los dibujos a los que se refiere Lazo son 15 en total, y representan a cada uno de los personajes que aparecerían en el ballet. Los diseños denotan una gran sencillez y son evidentemente geométricos, quizá como una evocación del arte prehispánico, aunque también es posible que esto fuera sugerido por Chávez, quien señala enfáticamente en el argumento que “el escenario y los trajes están expresamente concebidos dentro de una gran simplicidad”. ¹⁶³

Chávez enfatizaba que particularmente los elementos de vestuario y escenografía, al igual que todo el ballet en conjunto, deberían ser una apreciación personal del arte azteca, es decir, una reinterpretación a través de los sentidos del artista moderno:

La escenografía y trajes es también el resultado de una condensación presentando en una forma personal el espíritu de la pintura y arquitectura azteca y el aprovechamiento de los modernos recursos teatrales. ¹⁶⁴

Los dibujos originales de Lazo están realizados en la técnica de acuarela y se encuentran en el Archivo General de la Nación. ¹⁶⁵ De acuerdo con el argumento original, Chávez solicita los siguientes personajes:

PERSONAS EN ACCION

Un Jefe de Guerreros

El Gran Sacerdote

y como conjunto pequeño

3 sacerdotes

3 hombres

7 mujeres

10 guerreros.

¹⁶² AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 7, vol. III, exp. 81.

¹⁶³ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas Obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 17b.

¹⁶⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14.

¹⁶⁵ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25.

Según las condiciones del local y de la compañía, se aumentará proporcionalmente.

En el grupo de mujeres no habrá figura principal.¹⁶⁶



Ilustración 21: Guerreros. Agustín Lazo. AGN, Fondo Carlos Chávez.

¹⁶⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 17.



Ilustración 22: Sacerdote y hombre. Agustín Lazo. AGN, Fondo Carlos Chávez.

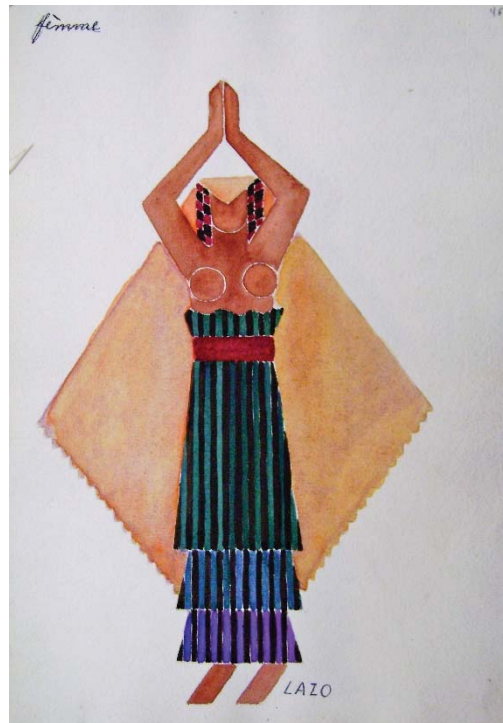


Ilustración 23: Mujeres. Agustín Lazo. AGN, Fondo Carlos Chávez.



Ilustración 24: Guerrero. Agustín Lazo. AGN, Fondo Carlos Chávez.

La simplicidad en el diseño del vestuario estaría complementada con un explícito diseño de iluminación, que sería desarrollado a partir de la secuencia cromática que proponía Chávez para cada una de las danzas:

El escenario y los trajes están expresamente concebidos dentro de una gran simplicidad para que por medio de reflectores pueda hacerse cambiar la armonía de los colores durante el curso del espectáculo, empleando al principio luces verdes, que después cambiarán a azules y después a violeta, llegando a rojos y amarillos muy intensos en la última danza. En las tres primeras danzas el alumbrado será muy débil.¹⁶⁷

¹⁶⁷ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 17b.

III.III. La coreografía

La coreografía de *El fuego nuevo* sería originalmente realizada por Adolph Bolm,¹⁶⁸ aunque esto nunca llegó a concretarse. Como ya se ha mencionado, Bolm vino a México en 1921 por invitación del presidente Obregón a las celebraciones del Centenario de la Consumación de la Independencia. En esa ocasión conoció a Chávez y surgió la idea de colaborar en la creación de un ballet azteca. No obstante, luego de una corta estancia en México, Bolm partió dejando el proyecto sin realizar.¹⁶⁹



Ilustración 25: Adolph Bolm.

Durante muchos años Chávez y Bolm trataron de realizar algún proyecto conjunto, inclusive en más de una ocasión se volvió a considerar la posibilidad de un montaje de *El fuego nuevo*, como puede leerse en la correspondencia que ambos artistas intercambiaron desde 1921 hasta 1941.¹⁷⁰ Finalmente, en 1950, Bolm regresaría a México por invitación de Chávez, para impartir un curso en la Academia Mexicana de la Danza del INBA.¹⁷¹

Aparentemente se había comenzado a crear una coreografía para *El fuego nuevo* en 1924, de acuerdo con un oficio girado el 11 de noviembre de ese año en donde la Dirección General de Cultura

¹⁶⁸ Adolph Bolm nació en 1884, fue un bailarín, coreógrafo y maestro ruso-americano. Estudió con Karsavin y Legat en la Academia Imperial de Ballet de Moscú. Hizo giras con Anna Pavlova. Desde 1911 fue miembro regular de los ballets rusos de Diaghilev, donde actuó durante mucho tiempo con Vaslav Nijinski. En la segunda gira de esta compañía por los Estados Unidos decidió integrarse a la New York Metropolitan Opera y la Chicago Civic Opera produciendo y haciendo coreografías. Realizó la coreografía para la primera producción de *Apolo Musageta* de Stravinsky. Invitado a San Francisco, se estableció en Hollywood. Murió en 1951. Fuente: Gloria Carmona (comp.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México, 1989, p. 78.

¹⁶⁹ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, p. 24.

¹⁷⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 2, vol. IV, exp. 72.

¹⁷¹ <http://www.adolphbolm.com/html/Travels/Mexico.html>

Estética, dependiente de la SEP, autorizaba a Carlos Chávez disponer del Orfeón *José Austri*, para el ensayo de *bailes* que preparaba.¹⁷² Presumiblemente, estos ensayos se llevaron a cabo con acompañamiento de piano y existe todo un expediente con dibujos y apuntes para la coreografía. Existe una lista de 24 bailarines y 13 bailarinas, quienes aparentemente llevaron a cabo estos ensayos y comenzaron a montar la coreografía. Se desconoce quién estaba a cargo de la misma.

Es notable que para la “Danza Sacra” existe por escrito toda una secuencia de acciones y movimientos, acompañados de esquemas e ilustraciones. Para la “Danza de los Guerreros” también hay dibujos ilustrativos, inclusive existe una lista de 13 bailarines para su interpretación. Según puede apreciarse en los documentos de este expediente, el trabajo no estaba del todo terminado, aunque constituyen un testimonio fehaciente de un proyecto en proceso que poseía gran potencial escénico.

Volviendo al concepto original, Chávez pretendía que los antiguos códices, así como las esculturas aztecas hechas de barro o esculpidas en piedra, todos cobraran vida y movimiento:

*La coreografía se creará según el mismo proceso, trabajando al lado de reproducciones de escultura azteca y las estampas de los códices aztecas auténticos.*¹⁷³

En el argumento de *El fuego nuevo* Chávez hizo una descripción detallada de los movimientos y actitudes que deberían tener los bailarines en cada danza. A partir de ello se desarrolló la coreografía preliminar antes mencionada.

a) Preludio

Es una breve introducción en la cual Chávez desea proyectar una escena en penumbras, en la cual los sacerdotes van subiendo a la cima de una pirámide:

ACCION DEL BALLET

La escena representa la cima y los dos últimos peldaños de una pirámide azteca.

¹⁷² AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 26, foja 32.

¹⁷³ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14, cursivas mías.

Alumbrado muy débil que permite sin embargo que los contornos se delinee claramente.¹⁷⁴

Esta sección está al principio de la partitura, donde puede leerse el carácter está indicado el carácter: *Sombre*:

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
1	20	Prelude	<i>Sombre</i>	50 bpm

b) Danza del Terror (o Temor)

Ya en la cima, los sacerdotes deberán realizar movimientos lentos y erráticos, pero muy pronunciados. Cada sacerdote realiza un movimiento diferente y deberán dar la impresión de ser *verdaderas contorsiones*:

La primera danza —“Danza del Temor”— es danzada por los sacerdotes y hombres que llegan, gravemente, a la cima de la pirámide. Sus actitudes son siempre de terror y durante la danza ninguno de ellos debe hacer al mismo tiempo el mismo movimiento o adoptar la misma actitud.

La expresión se dará mediante movimientos lentos y muy amplios, de todo el cuerpo —verdaderas contorsiones— que hagan un conjunto sin orden, arbitrario y caprichoso.

La danza termina quedando todos postrados en el suelo, de donde no se levantarán sino hasta el toque interior del caracol.¹⁷⁵

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
20	135	Danza del Terror	<i>Vivo</i>	140 bpm

¹⁷⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 15.

¹⁷⁵ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 15-16.



Ilustración 26: Coreografía para *El fuego nuevo*, AGN, Fondo Carlos Chávez.

c) Danza Sacra

Esta danza es protagonizada por el grupo de mujeres en una actitud de plegaria. Además de sus movimientos en escena, las bailarinas también deberán cantar la parte indicada en la partitura como *Danseuses*:

La segunda —“Danza Sacra”— es una danza de mujeres. Será una danza de humildad y de súplica, de movimientos hieráticos, contenidos y simples, que tendrán el valor plástico de un friso en movimiento, desplegado lentamente en el último peldaño de la pirámide.

No tendrá profundidad, es decir, las proporciones mismas del espacio en que se desarrolla no permiten sino desalojamientos de derecha a izquierda y viceversa —que deberán ser siempre lentos y reducidos— y no de adelante a hacia atrás o viceversa.

En la parte intermedia de la danza, las mujeres cantan al mismo tiempo que danzan.

A la entrada de los guerreros cesa la danza propiamente dicha, pero no cesa sin embargo un delicado valor de movimiento plástico —muy tenue— de las mujeres, que ahora seguirán siendo un elemento dinámico intermedio entre la quietud absoluta de los sacerdotes y los hombres en la cima y la danza vertiginosa de los guerreros en el penúltimo peldaño, cuyos tres elementos son la base para la

composición coreográfica total durante toda la tercera danza.¹⁷⁶

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
164	244	Danza Sacra	<i>Simple</i>	100 bpm

Como lo mencionamos antes, los documentos encontrados en el Archivo General de la Nación revelan los avances en el trabajo coreográfico para esta danza; las ilustraciones muestran la secuencia de pasos y movimientos para el grupo de mujeres:

DANZA SACRA II¹⁷⁷

- A.- Quietas como en la letra anterior; 5 tiempos.
- B.- Las de pie bajan los brazos; 3 tiempos; fig.
- C.- las hincadas se levantan; 4 tiempos; fig. 3
- D.- 4 pasos de las 1-3-5-7; disposición de la fig. 4; 4 tiempos
- E.- Alzar los brazos; fig. 5
- F.- Avanzar el pie derecho hacia el frente;
- G.- Pararse sobre la punta de los pies haciendo una torsión del cuerpo hacia la derecha sin mover los pies; fig. 6
- H.- Inclinarsen sin mover los pies ni los brazos; fig. 7 6 tiempos
- I.- Quietas; 3 tiempos
- J.- Bajan los brazos y suben el cuerpo simultáneamente sin mover los pies; fig. 8; 8 tiempos
- K.- Quietas 3 tiempos.
- L.- 8 pasos caminando en círculo; 8 tiempos; en el octavo tiempo se detienen quedando en el lugar de partida; fig. 9
- M.- Como la E
- N.- Como la F
- O.- Como la G
- P.- Pie derecho junto al izquierdo, brazo derecho al pecho, izquierdo pendiente pegado a la pierna; fig. 11; 5 tiempos
- Q.- Levantan los brazos en 3 tiempos; fig. 12.
- R.- Quietas 3 tiempos
- S.- Postura de la 7; fig. 13
- T.- Postura de la 1; fig. 14

¹⁷⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 16.

¹⁷⁷ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 26, foja 28.

- U.- Postura de la 6; fig. 15
- V.- Postura de la 2; fig. 16
- W.- Postura de la 5; fig. 17
- X.- Postura de la 3; fig. 18
- Y.- Todas quietas; 3 tiempos

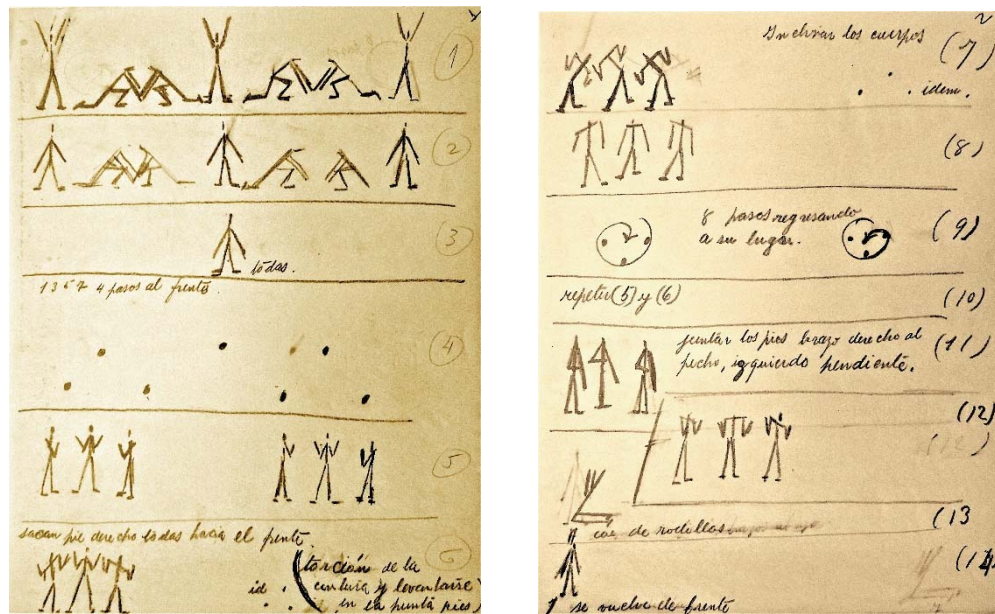


Ilustración 27: Coreografía para *El fuego nuevo*, “Danza Sacra”.

AGN, Fondo Carlos Chávez.

d) Danza de los Guerreros

Esta danza contrasta con la anterior en carácter, siendo aquí *Energique et très rythmé*. La Danza de los Guerreros sería protagonizada por 13 bailarines ataviados como guerreros y el expediente incluye una lista de ellos: Francisco Vela, Francisco García, Fernando Cervantes, Otilio Farías, Salvador Franco, Alfredo Janet, Julio Thierry, Margarito Moreno, José Fuentes, Enrique Arellano, Lucio Villablanca, Eduardo Navarro, Ramón Guadarrama.¹⁷⁸

¹⁷⁸ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 26, foja 29.

Ésta es una danza propiciatoria y representa el momento de mayor energía de todo el ballet, pues la incertidumbre se apodera de todos. Al final los sacerdotes caen de rodillas en actitud de súplica:

La tercera —“Danza de los Guerreros”— será una danza en todas las dimensiones; el penúltimo peldaño —que corresponde al piso del foro— permite desarrollar la danza de todas maneras. En círculos concéntricos, en líneas paralelas o formando un ángulo cuyo vértice cambie de lugar indiferentemente —disposiciones estas muy usadas por los aztecas— y en general, dentro de la mayor amplitud y variedad.

Desde que salen, los guerreros deben dar una fuerte impresión de rigidez y de energía; todos sus movimientos deberán tener un ritmo fuertemente acentuado y tanto el elemento aislado de cada uno, como el conjunto de ellos, dará la impresión de una actividad frenética y salvaje, pero siempre ordenada y consecuente, tal como eran realmente estas danzas.

La danza aumenta siempre, hasta ser súbitamente interrumpida por un toque interior de caracol que anuncia el momento de la frotación de los maderos.

No se hará la frotación de los maderos —esto restaría a la obra su valor convencional—.

Los sacerdotes a la hora del toque se pondrán de rodillas, de frente a levante, es decir de espalda al público, con la cara un poco alta y los brazos doblados con las palmas de las manos juntas. Los demás quedarán en el lugar en que estén, de pie y también de espalda al público.¹⁷⁹

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
270	384	Danza de los Guerreros	<i>Energique et très rythmé</i>	144 bpm

¹⁷⁹ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 16-17.



Ilustración 28: Coreografía para *El fuego nuevo*, “Danza de los Guerreros”.
AGN, Fondo Carlos Chávez.

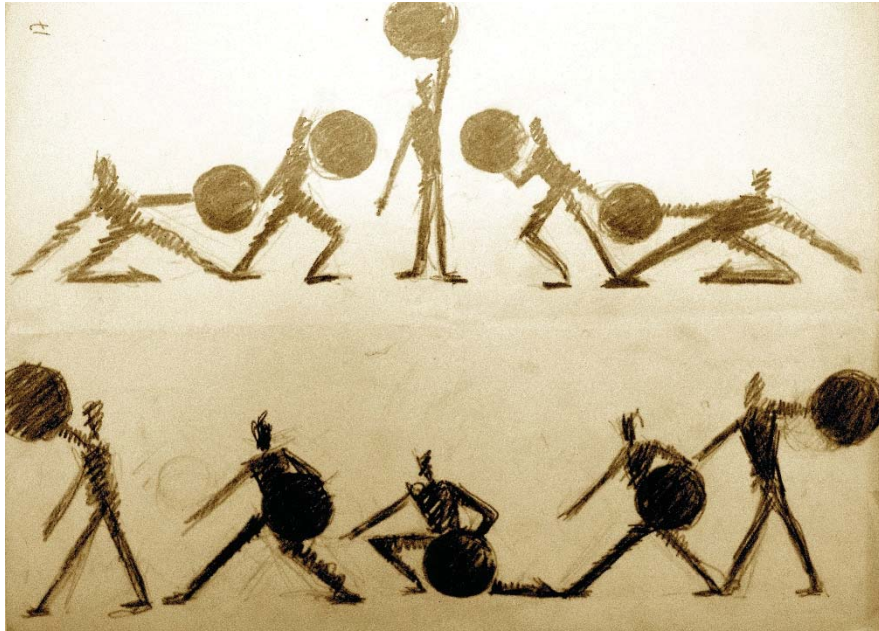


Ilustración 29: Coreografía para *El fuego nuevo*, “Danza de los Guerreros”.
AGN, Fondo Carlos Chávez.

e) Interludio

Después de la acción intensa llega un momento de tensión dramática; la música recapitula el ambiente

lúgubre del preludio y los personajes deberán permanecer inmóviles esperando a que el fuego nazca de nuevo:

Durante el pequeño interludio todos estarán inmóviles.

Una luz intensa anuncia el fuego obtenido y súbitamente todos inician la última danza.¹⁸⁰

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
385	419	Interludio	<i>Lento</i>	60 bpm

f) Danza de la Alegría

La quietud se interrumpe con el surgimiento del fuego nuevo, la vida queda asegurada durante otro ciclo. Los bailarines expresan esto con movimientos diversos y llevando antorchas hacia todas las direcciones del escenario:

La última —“Danza de la Alegría”— debe realizarse teniendo en vista la relación coreográfica de los tres planos, explotando la mayor diversidad posible de movimientos y de direcciones, que en un momento dado se hacen uniformes y cambian después, indefinidamente.

Habrán gritos y exclamaciones de todos, que por otra parte, si se quiere, podrán usar teas luminosas.

El telón cae lentamente cuando los danzantes empiezan poco a poco a abandonar la escena.¹⁸¹

Correspondencia con la partitura orquestal				
Nº de compás inicial	Nº de compás final	Sección	Carácter	Tempo (aprox.)
420	568	Danza de la Alegría	<i>Vivo</i>	160 bpm

¹⁸⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, foja 17.

¹⁸¹ *Idem.*

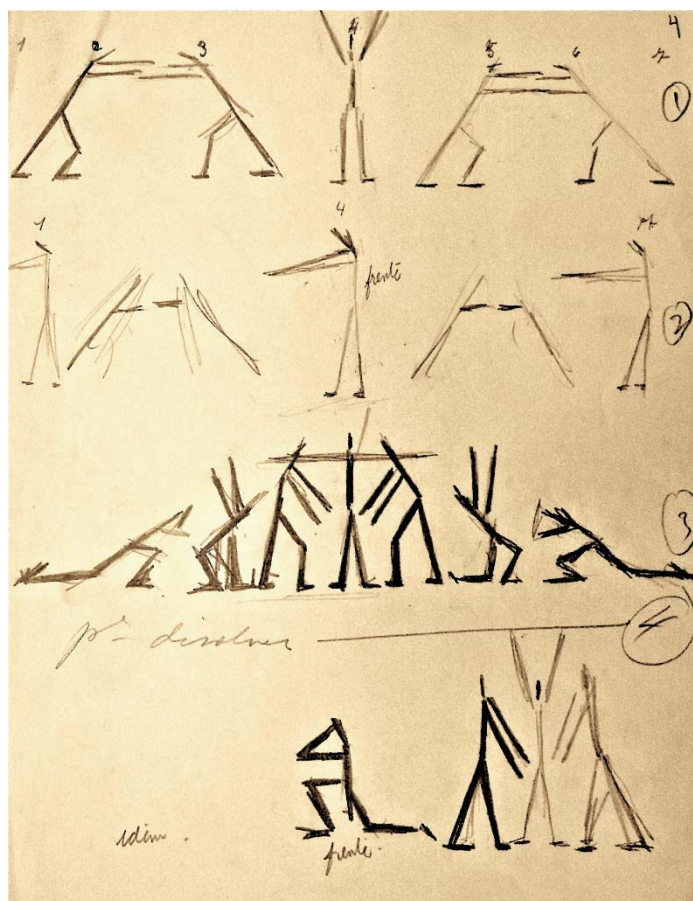


Ilustración 30: Coreografía para *El fuego nuevo*. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Después de analizar los elementos del ballet puede apreciarse el valor y potencial escénicos que tiene la obra. Aunque el trabajo está inconcluso, existen suficientes elementos para poder recrear los vestuarios, la escenografía y la coreografía, si se deseara hacer un montaje del ballet. Consideramos que esta tarea valdría la pena dado el valor histórico de la pieza, y porque ello nos permitiría hacer una apreciación contemporánea de su verdadero valor artístico. Chávez deseaba abarcar una gran diversidad de públicos, para lograrlo y confiaba en lo *novedoso* que era su estética para su tiempo:

La importancia de la producción de una obra de esta clase en un teatro de gran capacidad para públicos de todas clases y condiciones, estriba en que la obra es un conjunto en sí misma, tiene una unidad, en la que ni parcial, ni totalmente se ha tenido en mente al crearla el gusto estándar; la obra tiene en sí una efectividad, nueva a estos públicos y es en eso precisamente en lo que la atracción consiste.¹⁸²

¹⁸² AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13, 14.

IV. Análisis organológico de los instrumentos de percusión en la partitura orquestal de *El fuego nuevo*

El fuego nuevo es a menudo referida como la primera pieza de música académica representativa del movimiento nacionalista musical en México, en su vertiente *indigenista*. Esta propuesta musical de Carlos Chávez sentó las bases de una tendencia estética en la composición musical a la cual se adhirieron un número importante de compositores mexicanos.

Una de las aportaciones más importantes que Chávez hizo con esta obra fue la inclusión de los instrumentos de percusión de origen indígena (también llamados instrumentos *indios*), así como de aquellos que provienen de nuestras culturas ancestrales y que denominamos *prehispánicos*. Sin embargo, la dotación de percusiones en *El fuego nuevo* no está conformada en su totalidad por instrumentos indígenas y prehispánicos, sino que el compositor hace un amalgama entre estos instrumentos y los que encontramos regularmente en una orquesta sinfónica —timbales, platillos, tam-tam, bombo y tambor de concierto— para conformar la sección de percusiones de la obra.

Al ser ésta una de sus creaciones más tempranas, y ciertamente su primera incursión en la composición para un grupo orquestal de gran escala que incluyera una enorme dotación de percusiones, es comprensible que el compositor no tuviera el cuidado de hacer especificaciones en la partitura respecto de las características que deberían tener algunos de los instrumentos de percusión. Toda la información que el compositor pudo haber brindado a los intérpretes sobre la interpretación de las percusiones seguramente lo hizo en forma oral. Por desgracia, esta información que podría ser tan valiosa para la interpretación de la obra se ha perdido para nosotros.

En este capítulo haremos una observación cercana a la dotación original de percusiones en la partitura orquestal de *El fuego nuevo*, para después comparar dicha dotación con la de obras posteriores de Chávez en las que utiliza una instrumentación similar; por último, analizaremos un documento manuscrito inédito en el que Chávez hace especificaciones muy puntuales tanto para la instrumentación como para la interpretación de la obra. Todo ello nos dará los elementos suficientes para hacer una propuesta de instrumentación que podría ser considerada para una interpretación actual de la obra.

IV.I. La dotación original de instrumentos de percusión en *El fuego nuevo*

Uno de los problemas al que se enfrenta el percusionista antes de abordar una obra, desde el punto de vista interpretativo, es conocer y definir la dotación de instrumentos que utilizará en la pieza. Tanto la omisión de algún instrumento en el listado como la ambigüedad en la nomenclatura pueden causarle al intérprete serios problemas al momento de comenzar con el montaje de la obra.

Si planteáramos el día de hoy un montaje actualizado de la obra, o bien, la publicación de la partitura de *El fuego nuevo* en una edición revisada, sería de primordial importancia diseñar con todo cuidado la lista completa y definitiva de los instrumentos de percusión que irían a utilizarse, señalando con el mayor detalle información como el tipo de instrumento, materiales, dimensiones, afinación, etc., sin olvidar hacer sugerencias sobre los tipos de baqueta requeridos por cada instrumento, e inclusive la disposición que deberán guardar los instrumentos en el escenario.

Por lo general, al revisar los catálogos de música y la literatura especializada, se puede identificar la dotación orquestal de una determinada obra y fácilmente deducir la instrumentación. Tomemos, por ejemplo, la dotación para *El fuego nuevo* que aparece en el catálogo de Rodolfo Halffter:

4464/4442/timp - 13 batt/coro de silbatos/archi/coro SA¹⁸³

Según esta notación, para los alientos se requieren cuatro flautas, cuatro oboes, seis clarinetes, cuatro fagotes, cuatro cornos, cuatro trompetas, cuatro trombones y dos tubas. Sin embargo, en cuanto a la dotación para la percusión en el mismo ejemplo anterior, la única información que tenemos clara y certera respecto del tipo de instrumentos que se requieren para la obra es la indicación *timp.*, es decir, *timbales*. Desde luego que estas son las convenciones que se utilizan internacionalmente en los catálogos de música. Sin embargo, en el caso de una obra como *El fuego nuevo*, en la cual se utiliza una gran cantidad de instrumentos de percusión, se evidencia la ambigüedad en torno a la dotación de las percusiones: ¿cuántos timbales se necesitan?, ¿en qué afinación deberán estar?, y derivado del punto anterior, ¿de qué dimensiones deberá ser cada timbal? Por si fuera poco, y si éste fuera el caso, ¿cuántos timbalistas se requieren? Éstas son algunas interrogantes que sólo tendrán respuesta después

¹⁸³ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 34.

de revisar la partitura.

En el ejemplo anterior, hay otro dato relacionado con la dotación de las percusiones que resulta aún más vago: *13 batt*, que corresponde a una abreviación en francés para *batterie*, o percusiones. Los datos anteriores no ofrecen mucha información para quien pretende abordar la obra, ya sea desde el ámbito interpretativo, musicológico o bien organológico.

En resumen, durante la revisión de la obra surgieron tres interrogantes fundamentales:

- 1) ¿Cuáles son los instrumentos que conforman la dotación original de instrumentos de percusión para *El fuego nuevo*?
- 2) ¿Cuántos instrumentistas se requieren realmente para tocar la dotación de instrumentos de percusión en esta obra?
- 3) ¿Cuáles y cuántos instrumentos le corresponden a cada instrumentista?

Para responderlas, nos hemos basado en las siguientes fuentes:

- a) El manuscrito de la partitura (versión orquestal de 1927).¹⁸⁴
- b) Dos obras biográficas sobre Chávez: la de Roberto García Morillo y la de Robert L. Parker.
- c) El catálogo de Rodolfo Halffter.

Por principio de cuentas, habrá que definir el listado de instrumentos que requeriría la obra en caso de pretender montarla como el autor mismo hubiera deseado. Para ello nos remitiremos a la fuente primaria: el manuscrito de 1927 de la partitura.

¹⁸⁴ NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11, núm. 86b.

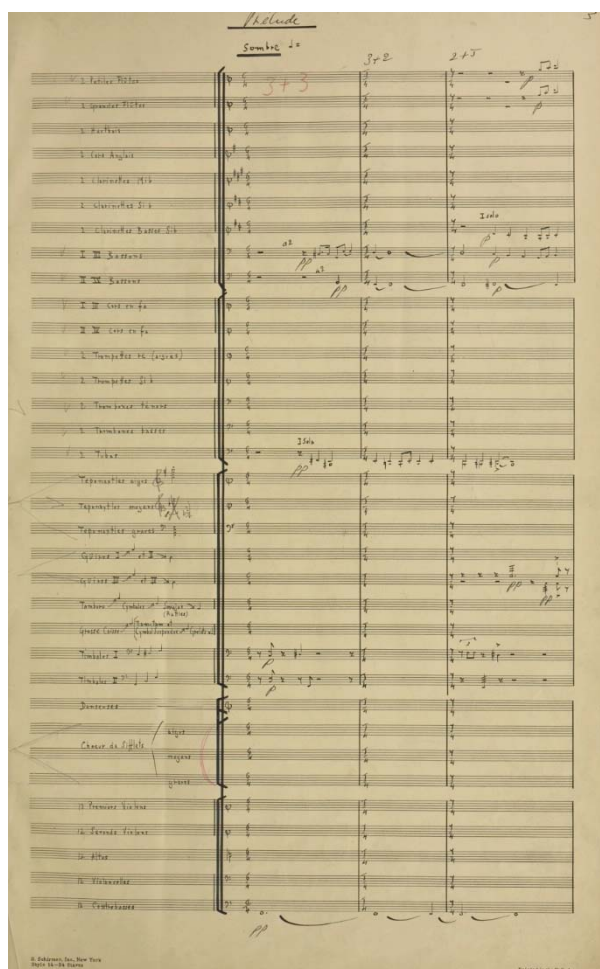


Ilustración 31: Manuscrito de la partitura orquestal de *El fuego nuevo* (1927), página 3. NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections.

- 1ª pauta.- Teponaxtles *aigus*
- 2ª pauta.- Teponaxtles *moyens*
- 3ª pauta.- Teponaxtles *graves*
- 4ª pauta.- Güiro I *et* II
- 5ª pauta.- Güiro III *et* IV
- 6ª pauta.- *Tamburo, Cymbales, Sonajas (Rattles)*
- 7ª pauta.- *Groisse Caisse, Tam-tam et Cymbal Suspendue, Grelots*
- 8ª pauta.- *Timbales I*
- 9ª pauta.- *Timbales II*

La primera vez que apareció publicada y documentada de manera oficial esta dotación de percusiones para *El fuego nuevo* fue en el libro de Roberto García Morillo, quien seguramente se remitió a la misma página 3 de la partitura manuscrita para hacer el listado (por cierto, en español) y la cuantificación de la siguiente manera:

[...] teponaztlis agudos, medios y graves [...], 4 güiros, tambor, platillos, sonajas, bombo, tam-tam y platillo suspendido, cascabeles, 6 timbales, un grupo de ocarinas, agudas, medias y graves [...]¹⁸⁵

Esta información responde parcialmente nuestra primera interrogante. Sin embargo, quedan aún sin respuesta las otras incógnitas: ¿cuántos instrumentistas se requieren?, ¿y quién toca qué?

Ahora bien, si cotejamos tanto la página 3 del manuscrito de Chávez como el párrafo citado del libro de García Morillo, podemos comprobar que la información de ambas fuentes es prácticamente idéntica:

Manuscrito	García Morillo
Teponaxtlis <i>aigus</i> ; Teponaxtlis <i>moyens</i> ; Teponaxtlis <i>graves</i>	teponaztlis agudos, medios y graves
Güiro I <i>et</i> II; Güiro III <i>et</i> IV	4 güiros
<i>Tamburo</i>	tambor
<i>Cymbales</i>	platillos
Sonajas (<i>Rattles</i>)	sonajas
<i>Groisse Caisse</i>	bombo
Tam-tam	tam-tam
<i>Cymbal Suspendue</i>	platillo suspendido
<i>Grelots</i>	cascabeles
<i>Timbales I, Timbales II</i>	6 timbales

¹⁸⁵ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, p. 24.

Podríamos pensar que esta relación muestra la lista completa de los instrumentos de percusión. Sin embargo, al revisar la partitura hemos descubierto que hay algunas omisiones importantes en el listado de la dotación de percusiones. Los instrumentos faltantes deberán incluirse en nuestro listado y los describimos a continuación:

- 1) El primer instrumento que está omitido en el listado original es la **marimba**, que aparece por vez primera en la “Danza Sacra”; en la página 34 del manuscrito de la partitura, compás 160, encontramos indicado *Marimba*, con un corchete al principio del sistema que abarca las tres primeras pautas para la percusión en la partitura, correspondientes a los teponaxtles. Una segunda intervención de la marimba se encuentra en la “Danza de la Alegría”, página 95, compás 473, y está oportunamente marcada al inicio de la pauta.
- 2) La segunda omisión en el listado original es el instrumento denominado **cajita**, que aparece en una única intervención en la “Danza de la Alegría”, página 93 del manuscrito, compás 460, y está asignada a la sexta pauta de la percusión que corresponde al tambor. En la partitura no se encuentra mayor descripción acerca del instrumento, por lo tanto asumimos que se trata de una cajita o bloque de madera, también conocido por su nomenclatura en inglés: *Wood Block*.
- 3) Una tercera omisión la encontramos en la página 80, compás 379. En la sexta pauta de la percusión —correspondiente al tambor, platillos de choque, sonajas, cajita— también aparece un **platillo suspendido**. Este instrumento, que originalmente aparece asignado en la séptima pauta de la percusión y que por lo tanto se incluye en el listado general de la obra, también deberá especificarse dentro del listado individual para cada percusionista, en otras palabras, en la dosificación de la dotación de percusiones. De este modo, el percusionista a quien le sea asignada la parte en cuestión, tendrá conocimiento de su dotación instrumental completa, y podrá tomar las previsiones necesarias para tocar el platillo, instalando un platillo adicional o compartiéndolo con el percusionista que tocará la parte correspondiente a la séptima pauta.

Las anteriores omisiones en el listado de la dotación constituyen un error más o menos frecuente, y se atribuyen a una falta de cuidado en el momento de elaborar el listado para indicarlo en la pauta inicial de la obra, o bien en las notas de interpretación (conocidas en inglés como *performance notes*). Este error suele ocurrir cuando el compositor solicita en la partitura uno o varios cambios de instrumento a cada uno de los intérpretes en la sección de percusiones, pero anota las indicaciones para

ello a lo largo de la partitura, únicamente en los lugares donde interviene la percusión. Por descuido, a veces estas indicaciones son omitidas del listado inicial justo al principio de la obra, lo cual, en la mayoría de los casos, deja como consecuencia una lista de instrumentos deficiente o incompleta.

Ahora bien, tomando en cuenta las consideraciones anteriores e incluyendo los instrumentos omitidos, llegamos a lo siguiente:

- 1ª pauta.- Teponaxtles agudos, marimba
- 2ª pauta.- Teponaxtles medios, marimba
- 3ª pauta.- Teponaxtles graves, marimba
- 4ª pauta.- Güiros I y II
- 5ª pauta.- Güiros III y IV
- 6ª pauta.- Tambor, platillos de choque, platillo suspendido, sonajas, cajita
- 7ª pauta.- Bombo, tam-tam, platillo suspendido, cascabeles
- 8ª pauta.- Timbales I
- 9ª pauta.- Timbales II

Aparentemente nuestro listado está ahora completo, y la dotación que se requiere para cada pauta es ahora más clara. Sin embargo, aún hay incógnitas por resolver, como por ejemplo, cuando se indica un instrumento en plural, es necesario saber cuántos de éstos habrán de utilizarse, así como sus características, dimensiones, afinaciones y registro (cuando es el caso). Para todo lo anterior será necesario un análisis y una revisión exhaustiva de la partitura (y otras fuentes) para poder determinar la dotación que sería definitiva de los instrumentos de percusión para la obra, así como su dosificación. Pero antes de hacerlo necesitaremos considerar nuestra segunda interrogante: ¿cuántos instrumentistas se requieren?

Algunas de las fuentes consultadas reportan que la obra requiere de 13 percusionistas. Este dato ha sido reproducido en varias publicaciones y ha sido tomado como un dato correcto. Sin embargo, la cifra es errónea, como demostraremos a continuación.

La cifra de 13 percusionistas es la que indican los textos de Rodolfo Halffter y Robert L. Parker, basados en la partitura del ballet *El fuego nuevo*. En el catálogo realizado por Rodolfo Halffter en 1971 el dato aparece de la siguiente manera:

EL FUEGO NUEVO [1921] MS c 30'

Ballet Azteca

Argumento del autor

- I Preludio
- II Danza del Terror
- III Danza Sagrada
- IV Danza de los Guerreros
- V Interludio
- VI Danza de la Alegría

4464 / 4442 / timp - 13 batt / coro de silbatos / archi / coro SA¹⁸⁶

Al parecer Parker tomó como fuente el catálogo de Halffter y reprodujo el mismo dato en su propia catalogación de las obras de Chávez:

137. El fuego nuevo: ballet azteca

Argumento por el compositor

I. Preludio II. Danza del terror III. Danza sagrada IV. Danza de los Guerreros V. Interludio VI. Danza de la Alegría; 4464, 4442, timbales, 13 *percusionistas*, coro de silbatos, cuerdas, y coro SA (también en reducción para piano y coro SA); MS: JOB 84-11, 86; Halffter, 34¹⁸⁷

Que este dato, publicado en ambos catálogos, haya sido interpretado de manera equivocada puede deberse a una suma de errores en la cuantificación de los instrumentistas, pues según estas fuentes, adicionalmente a los supuestos 13 *percusionistas* se requiere también de *timbales*, para los cuales el número de intérpretes no está especificado. Asumiendo por omisión que se requiere de un solo timbalista —lo cual, como demostraremos, también es erróneo—, el resultado sería un total de 14 instrumentistas para la sección de percusiones.

De cualquier modo, la cifra de 13 percusionistas es confirmada por Parker como un dato certero y tal aseveración se repite consistentemente en los párrafos de varias de sus publicaciones en torno a Chávez:

¹⁸⁶ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 34.

¹⁸⁷ Robert L. Parker, *Carlos Chávez, A Guide to Research*, Garland Publishing, Nueva York 1998, p. 41, traducción y cursivas mías.

Se tocó [*El fuego nuevo*] por primera vez en un concierto en 1928 con la orquesta de Chávez en una nueva orquestación enorme, que incluía 22 alientos madera, 18 metales, 13 *percusionistas*, cuerdas y coro femenino.¹⁸⁸

Chávez probó una manera exitosa de unir percusiones y un pequeño conjunto de alientos en *Xochipilli*. Este interés o cuidado al escribir para percusiones, se refleja en el resto de sus obras orquestales. Las partes orquestales rara vez requieren menos de tres percusionistas, aunque normalmente son más: *El fuego nuevo* pide un grupo de *trece intérpretes*.¹⁸⁹

El fuego nuevo había sido orquestado originalmente para un pequeño conjunto, y Chávez se encontraba ahora en la tarea de volver a orquestarlo para un conjunto gigantesco de alientos; las partes de las percusiones requerían 13 *ejecutantes de instrumentos indígenas tradicionales*, un coro femenino unísono, un coro de silbatos de arcilla y cuerdas.¹⁹⁰

Si recurrimos nuevamente a nuestra fuente primaria, es decir, el manuscrito de la partitura de *El fuego nuevo*, podemos comprobar que este número de percusionistas (13) es erróneo, equívoco que pudo haberse originado debido a una pobre o nula revisión de la partitura por parte de los cronistas de Chávez. No podemos saber qué generó esta confusión, pero una hipótesis sería que el mismo Chávez, apelando a sus memorias, fuera quien proporcionó este dato en primera instancia a García Morillo, su primer biógrafo oficial, y que derivado de este hecho, la cifra se tomó como verdadera y terminó asentada en el catálogo de Halffter. También existe la posibilidad de que todo se deba a una simple confusión al momento de realizar el conteo de las pautas y/o de los instrumentos. Este tipo de confusión es común; suele ocurrir cuando no se toman en cuenta las siguientes consideraciones:

- a) Una sola pauta de la partitura bien puede estar destinada para dos (o más) percusionistas. Es decir, una sola pauta no siempre corresponde a un solo instrumentista.
- b) Por el contrario, una sola pauta puede contener varios instrumentos; sin embargo, esto no es

¹⁸⁸ Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Yael Bitrán, (trad.), Conaculta, México, 2002, p. 147.

¹⁸⁹ Robert L. Parker, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁰ Robert L. Parker, *Trece Panoramas en torno a Carlos Chávez*, Conaculta, México, 2009, p. 46.

siempre indicativo de que se requieren varios instrumentistas para tocarlos. Es decir, varios instrumentos en la pauta no siempre equivale a varios instrumentistas, y el conjunto de dichos instrumentos pueden ser tocados por el mismo intérprete.

Para determinar el número exacto de instrumentistas que se requieren para la sección de percusiones de *El fuego nuevo* hicimos una revisión pauta por pauta de la disposición de los instrumentos de percusión en la partitura. Después analizamos cada una de las partes en lo relativo a su escritura y la complejidad de interpretación para determinar cuántos instrumentos corresponden a cada intérprete, o bien, cuántos intérpretes se necesitan por cada instrumento. De dicha revisión y análisis llegamos a las siguientes conclusiones preliminares:

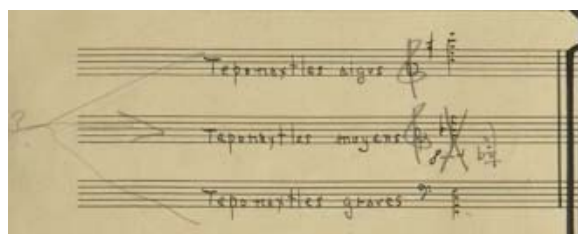
a) 1ª Pauta.- *Teponaxtles agudos, marimba*; 2ª Pauta.- *Teponaxtles medios, marimba*; 3ª Pauta.- *Teponaxtles graves, marimba*

Revisando las tres primeras pautas de la sección de percusiones encontramos que cada pauta aquí corresponde a un sólo intérprete. En la página 3 del manuscrito, se encuentran escritas las afinaciones específicas que solicita Chávez para los teponaxtles, las cuales pueden confirmarse también con la revisión de los pasajes correspondientes a estos instrumentos. En cada pauta aparecen cuatro afinaciones lo cual nos indica que se requieren dos instrumentos por intérprete, ya que cada teponaxtle posee únicamente dos alturas.

Hay ciertas observaciones que no deben pasarse por alto y se relacionan con el registro de los teponaxtles medios. En la pauta correspondiente, en la citada página 3 del manuscrito, se observa que las afinaciones que originalmente están escritas a tinta corresponden a los registros Sol₅ y Sib₅ para un teponaxtle y Re₆ y Fa₆ para el otro. Debajo de estas afinaciones se encuentra escrita a tinta la indicación 8^a debajo del pentagrama, lo cual indica tocar a la octava baja. Además pueden leerse tres anotaciones hechas con lápiz, presumiblemente de puño y letra de Chávez, las cuales confirman la observación anterior y que son cruciales para la interpretación correcta de la pieza. Estas anotaciones son las siguientes:

i) Las alturas originales están claramente tachadas con lápiz.

ii) Las alturas reales para los teponaxtles están claramente escritas en la pauta con lápiz.



**Ilustración 32: Página 3 de *El fuego nuevo* (detalle).
 NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections.**

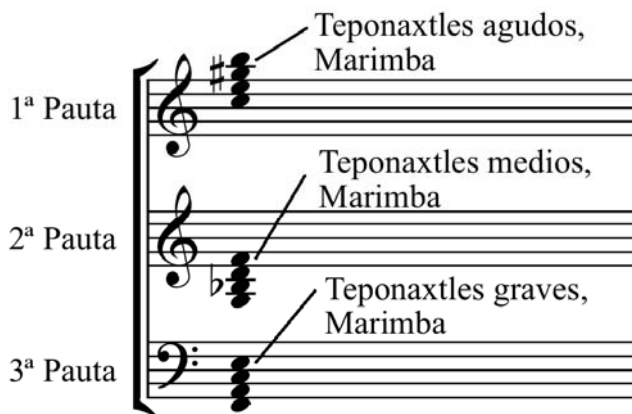
En conclusión, de acuerdo con el manuscrito de la partitura, las afinaciones para los teponaxtles deberán ser:

Teponaxtles agudos, dos instrumentos: 1) Do₆ y Mi₆; 2) Sol#₆ y Si₆

Teponaxtles medios, dos instrumentos: 1) Sol₄ y Sib₄; 2) Re₅ y Fa₅

Teponaxtles graves, dos instrumentos: 1) Fa₃ y La₃; 2) Do₄ y Mi₄

Como ya se mencionó, los intérpretes de teponaxtle también deben tocar la marimba, y de acuerdo con la anotación anterior, las alturas que aparecen en las tres pautas destinadas para este instrumento serán sonidos en registro real, es decir, tal y como están escritos. Esto significa que en la pauta de teponaxtles medios la indicación de octava baja no aplica para los pasajes de la marimba.



La escritura indica que no hay cruzamiento de voces en las tres pautas de la marimba, que además están unidas por un corchete en los pasajes correspondientes; en otras palabras, los tres instrumentistas comparten un solo instrumento.

Aparte de las afinaciones y el registro, la partitura no revela las características de los teponaxtles ni de la marimba.

b) 4ª pauta.- Güiros I y II; 5ª pauta.- Güiros III y IV

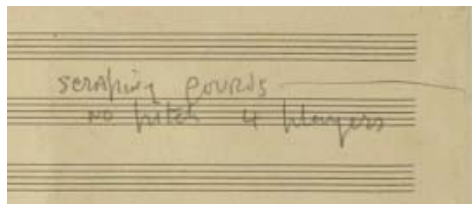
Como podemos ver, las partes de güiro están escritas para cuatro instrumentistas. En cada pauta están escritas dos voces de güiro, lo cual también está relacionado con la ubicación de los instrumentos en el escenario, es decir, con su *cinetismo sonoro*, concepto que abordaremos más adelante en la sección IV.III. Notas de interpretación para la partitura (inéditas).

La escritura señala dos voces simultáneas en la misma pauta, y aunque resulte obvio, no es posible que un solo instrumentista interprete las dos voces que están escritas en la pauta, o al menos no con la eficiencia y proyección de sonido debidas, dado que es necesario utilizar ambas manos para tocar apropiadamente un instrumento como el güiro.¹⁹¹

La distribución de las voces en cada pauta es como sigue:



Esto se confirma haciendo una observación detallada de la anotación a lápiz en la página 2 de la partitura manuscrita, hecha presumiblemente por el propio compositor, la cual indica claramente el número de intérpretes: “*Scraping Gourds – no pitch – 4 players*” [raspadores de calabazo – sin afinación – 4 intérpretes].



**Ilustración 33: Página 2 de *El fuego nuevo* (detalle).
NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections.**

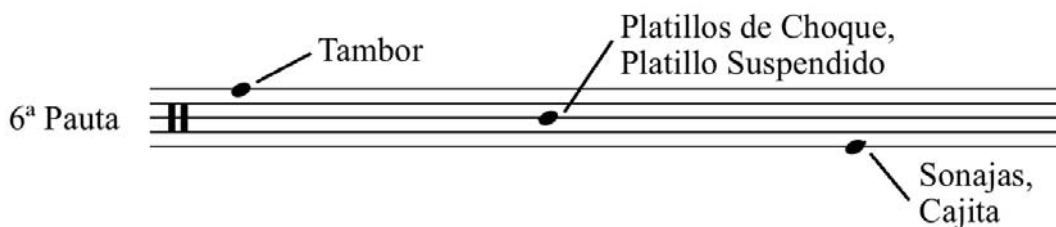
¹⁹¹ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Conacyt, México, 1984, p. 165.

Chávez escribe aquí, en inglés, la descripción elemental del güiro —raspador de calabazo—; además, la indicación de que se trata de un instrumento no temperado —sin afinación—. Sin embargo esto no nos revela qué otras características deberán tener cada uno de los güiros (sus dimensiones, por ejemplo), o que diferencias y similitudes deberán tener los cuatro instrumentos entre sí. Para saber esto, recurriremos a otras fuentes en las secciones subsecuentes de este estudio.

c) 6ª pauta.- *Tambor, platillos de choque, platillo suspendido, sonajas, cajita*

Tanto la pauta 6ª como la 7ª siguiente pueden prestarse a una mala interpretación respecto del número de instrumentistas que se requieren para tocar todos los instrumentos solicitados en ellas. Después de revisar la 6ª pauta de percusiones en la partitura podemos afirmar que se trata de un solo intérprete quien se encarga de tocar en ella todos los instrumentos, pues no existe un solo pasaje en el que se requiera que se toquen dos o más de estos de manera simultánea. Dicho en el lenguaje común del percusionista, esto significa que no hay “cruzamientos” entre los instrumentos, y éstos pueden ser tocados sin problema por un solo intérprete. Como señalamos más arriba, será prudente indicar en la lista de la dotación de percusiones para la obra, que el intérprete de esta pauta tocará un platillo suspendido, adicionalmente a los platillos de choque. El otro instrumento “oculto” es la cajita (*wood block*), que también deberá listarse.

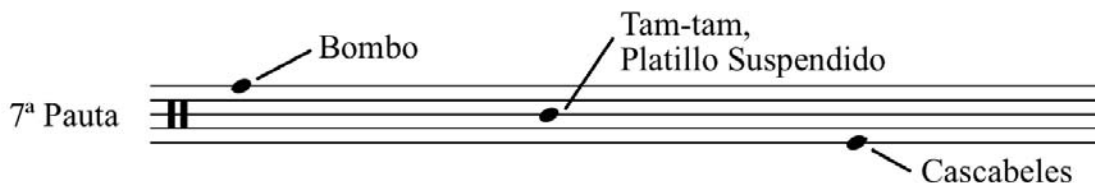
Chávez optó por una distribución simple de los instrumentos y utiliza solamente tres líneas en la pauta:



Al igual que en los casos anteriores, la partitura no define las características del tambor, platillos, sonajas y cajita. Esto abre una incógnita importante, pues el color en el timbre de estos instrumentos, sobre todo del tambor y de las sonajas, serán cruciales para la sonoridad total de la sección de percusiones y definirán el carácter “indigenista” que el compositor deseaba otorgar originalmente a su obra.

d) 7ª pauta.- Bombo, tam-tam, platillo suspendido, cascabeles.

Igual que en la pauta anterior, para esta pauta se requiere de un solo intérprete para tocar todos los instrumentos indicados, y después de revisar la pauta a lo largo de toda la obra observamos que tampoco existe un solo pasaje en el que se requiera que se toquen dos o más instrumentos de manera simultánea. La distribución de los instrumentos en la pauta es similar al caso anterior y el compositor utiliza aquí también únicamente tres líneas de la misma:



Aquí tampoco se especifican las características de los instrumentos, sin embargo, como lo habremos de mostrar más adelante, habrá una diferencia sustancial en el resultado tímbrico y sonoro de la obra una vez que se determinen los instrumentos de percusión adecuados para la interpretación de la misma. En esta pauta en particular, el bombo y los cascabeles aparentemente son del tipo “ordinario”, como los que se utilizan comúnmente en una orquesta sinfónica, sin embargo, nuestro punto de vista es que su inclusión en el conjunto no ofrece un resultado sonoro que sea del todo homogéneo con el carácter “indigenista” que requiere la obra como una unidad sonora.

En las partes subsiguientes de nuestro estudio describiremos estos y otros instrumentos en el listado y emprenderemos una revisión de diversas fuentes que nos permitirán llegar a una propuesta definitiva, detallada y específica de los instrumentos de percusión que una obra del alcance de *El fuego nuevo* requeriría.

e) 8ª pauta.- Timbales I; 9ª pauta.- Timbales II

Para ambas pautas de los timbales la indicación de afinación es clara, y al principio de cada una de estas se encuentran señaladas las alturas en que deberán estar afinados los instrumentos. Como reporta García Morillo, se requieren seis timbales para la obra, y los numerales romanos nos indican que se trata de dos intérpretes para dichos instrumentos. Cada pauta contiene tres alturas, lo que indica tres instrumentos para cada uno; estas alturas están escritas en clave de Fa y se distribuyen como sigue:

Timbales I, tres instrumentos: 1) Do₄, 2) Re#₄, 3) Fa₄

Timbales II, tres instrumentos: 1) Fa₃, 2) Si₃, 3) Mi₄

The image shows two musical staves, labeled '8ª Pauta' and '9ª Pauta', both in bass clef. The 8th staff is bracketed as 'Timbales I' and contains three notes: a quarter note G₂, a quarter note A₂ with a sharp sign, and a quarter note B₂. The 9th staff is bracketed as 'Timbales II' and contains three notes: a quarter note F₂, a quarter note C₃, and a quarter note D₃.

A lo largo de la obra las afinaciones de los timbales permanecen siempre iguales. La práctica común dicta que el timbalista debe elegir las dimensiones adecuadas de los timbales de acuerdo con la afinación requerida —en otras, palabras el diámetro de la membrana—; sin embargo, aquí sugerimos que las medidas óptimas son, para Timbales I: 26, 23 y 20 pulgadas; y para Timbales II: 32, 29 y 26 pulgadas.

Para finalizar, con todas las consideraciones anteriores hemos elaborado la siguiente tabla, con la cual damos respuesta a nuestra tercera interrogante, relativa a la dosificación de los instrumentos para cada intérprete:

Pauta en la sección de percusiones	Instrumentos	Nº total de instrumentos	Afinación, registro	Nº de pautas	Nº de instrumentistas
1ª pauta	Teponaxtles agudos	3 instrumentos	Do ₆ – Mi ₆ ; Sol# ₆ – Si ₆	1 pauta	1 instrumentista
	Marimba		Sonidos reales		
2ª pauta	Teponaxtles medios	3 instrumentos	Sol ₄ – Si ₄ ; Re ₅ – Fa ₅	1 pauta	1 instrumentista
	Marimba		Sonidos reales		
3ª pauta	Teponaxtles graves	3 instrumentos	Fa ₃ – La ₃ ; Do ₄ – Mi ₄	1 pauta	1 instrumentista
	Marimba		Sonidos reales		
4ª pauta	Güiro I	2 instrumentos		1 pauta	2 instrumentistas
	Güiro II				
5ª pauta	Güiro III	2 instrumentos		1 pauta	2 instrumentistas
	Güiro IV				
6ª pauta	Tambor, platillos de choque, platillo suspendido, sonajas, cajita	5 instrumentos		1 pauta	1 instrumentista
7ª pauta	Bombo, tam-tam, platillo suspendido, cascabeles	4 instrumentos		1 pauta	1 instrumentista
8ª pauta	Timbales I	3 instrumentos	Do ₄ , Re# ₄ , Fa ₄	1 pauta	1 instrumentista
9ª pauta	Timbales II	3 instrumentos	Fa ₃ , Si ₃ , Mi ₄	1 pauta	1 instrumentista

Haciendo el recuento de las cifras que arroja la tabla anterior podemos ver que las nueve pautas que abarca la sección de percusiones constan de un total de 26 instrumentos de percusión (aunque la marimba aparece citada tres veces en el listado, se trata de un solo instrumento compartido por los tres intérpretes de teponaxtles), que serán interpretados por un total de **11 percusionistas**. Con ello, y de acuerdo con lo analizado en este capítulo, queda demostrado que el dato de 13 percusionistas es erróneo.

La tabla incluye exclusivamente la información que obtuvimos mediante la observación, revisión y análisis de la partitura. Quedan aún algunas incógnitas por resolver, las cuales se relacionan con características más específicas de los instrumentos de percusión, tales como sus dimensiones, materiales, etc. En algunos casos cuestionaremos la nomenclatura utilizada por Carlos Chávez en la partitura a fin de proponer una homogeneización del conjunto y con ello llegar a un listado de instrumentos definitivo, para una propuesta de interpretación actualizada de *El fuego nuevo*.

IV.II. Comparación de la instrumentación de percusiones en *El fuego nuevo* con otras obras afines de Carlos Chávez

Como ya lo hemos planteado a lo largo de este estudio, las consideraciones mencionadas en la sección anterior, IV.I. La dotación original de instrumentos de percusión en *El fuego nuevo*, han abierto varias interrogantes relacionadas con la dotación adecuada para la sección de percusiones, y existe mucha ambigüedad respecto de cuáles instrumentos y que características deberían tener para una interpretación fidedigna de la obra.

Algunas de estas incógnitas han sido aclaradas en la sección anterior. Sin embargo, aún quedan algunas interrogantes por resolver respecto de la dotación y elección de instrumentos. Con el propósito de llegar a una propuesta de interpretación actual de la obra, en este capítulo haremos una comparación de dotación con algunas de las obras posteriores en las cuales el compositor incluye una dotación instrumental de percusiones de origen indígena y prehispánico muy similar a la de *El fuego nuevo*.

En primer lugar mostraremos la dotación de instrumentos de percusión para cada una de estas obras; luego, haremos una clasificación de instrumentos de acuerdo con su origen, separando los que son de uso común en la orquesta sinfónica de aquellos que son de origen indígena y prehispánico. Posteriormente generaremos un listado por obra de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico, el cual nos servirá como marco de comparación para aventurar cuáles habrían podido ser las preferencias del compositor en la elección de instrumentos, mediante la verificación de la frecuencia con que los solicita en esta muestra de su catálogo. Otro elemento importante que hay que considerar para este análisis es cierto hábito que el propio compositor desarrolló a lo largo de los años: para algunas de sus obras elaboró un listado alterno de instrumentos de percusión que podían funcionar como sustitutos en caso de no contar con aquellos de origen indígena o prehispánico. El análisis y la revisión de la información en los listados de instrumentos —original y alterno— podría revelar las preferencias del compositor respecto de la elección de instrumentos de percusión, y al mismo tiempo ayudaría a adentrarnos en el pensamiento del compositor y comprender los criterios y las generalidades en que se basó para designar los instrumentos de percusión *equivalentes* o *sustitutos*. La finalidad es establecer un criterio propio basado en la comparación, mediante el cual formularemos una propuesta específica y definitiva que contenga los instrumentos de percusión más adecuados para la interpretación de *El fuego nuevo*, y que asimismo contribuya a reforzar su carácter e intención indigenistas.

El criterio para seleccionar las obras con las cuales llevaremos a cabo la comparación se basó en la similitud que éstas presentan con *El fuego nuevo* atendiendo a las siguientes características:

- 1) La obra fue escrita durante entre 1921 y 1940.
- 2) La obra pertenece al estilo nacionalista de Chávez y/o pertenece a su vertiente indigenista. Está basada en una temática o argumento prehispánico, folclórico o ambos.
- 3) La obra contiene una importante dotación de instrumentos de percusión de origen indígena y/o prehispánico.

Las obras que hemos elegido para realizar esta comparación son:

- a) *Los cuatro soles* (1925-1926)
- b) *Caballos de vapor, sinfonía de baile* (1926)
- c) *Cantos de México para orquesta mexicana* (1933)
- d) *Sinfonía india* (1935)
- e) *Xochipilli, an Imagined Aztec Music* (1940)

Cada una de obras seleccionadas en este conjunto cumple con las características de similitud con *El fuego nuevo* arriba mencionadas. Dada esta similitud, y aún cuando las obras no resultan ser completamente idénticas en términos de dotación, forma musical y temática, sí presentan rasgos que son comunes entre ellas, como lo explicaremos a continuación:

- 1) *Los cuatro soles* y *Caballos de vapor* son ambos ballets, el primero con un argumento basado en un tema prehispánico o indigenista, el segundo basado en el folclor mexicano.
- 2) *Los cuatro soles*, *Caballos de vapor* y *Sinfonía india* están escritos para una dotación de gran orquesta con una importante dotación de instrumentos de percusión de origen indígena y/o prehispánico.
- 3) *Cantos de México* y *Xochipilli* están escritos para un conjunto instrumental reducido con una importante dotación de instrumentos de percusión de origen indígena y/o prehispánico.
- 4) *Los cuatro soles*, *Xochipilli* y *Sinfonía india* y *Cantos de México* (en su primer movimiento) tienen un carácter musical de evocación prehispánica o indigenista. *Cantos de México*, en su tercer movimiento —*Vivo*— también incluye un estilo folclórico mexicano, rasgo que comparte con *Caballos de vapor*.

Recapitulemos la dotación original de la sección de percusiones para *El fuego nuevo*,¹⁹² haciendo la traducción de la nomenclatura al idioma español.¹⁹³

Percusión I	Teponaxtles agudos (Do ₆ – Mi ₆ ; Sol# ₆ – Si ₆) Marimba
Percusión II	Teponaxtles medios (Sol ₄ – Sib ₄ ; Re ₅ – Fa ₅) Marimba
Percusión III	Teponaxtles graves (Fa ₃ – La ₃ ; Do ₄ – Mi ₄) Marimba
Percusión IV	Güiro I
Percusión V	Güiro II
Percusión VI	Güiro III
Percusión VII	Güiro IV
Percusión VIII	Tambor Platillos de choque Platillo suspendido Sonajas Cajita [de madera]
Percusión IX	Bombo Tam-tam Platillo suspendido Cascabeles
Percusión X	Timbales I (Do ₄ , Re# ₄ , Fa ₄)
Percusión XI	Timbales II (Fa ₃ , Si ₃ , Mi ₃)

¹⁹² Según los textos de Halffter y de Parker, la partitura del ballet *El fuego nuevo* de Carlos Chávez requiere de 13 percusionistas; sin embargo, el estudio de la disposición de los instrumentos de percusión en la partitura revela que el total de instrumentistas requeridos para la obra es de 11 percusionistas (véase la sección IV.I). Con base en lo anterior hemos procedido a numerar las respectivas partes de percusión en este listado.

¹⁹³ La nomenclatura de la instrumentación aparece en francés en el manuscrito original de la partitura.

Salvo la dificultad que representa la construcción de seis teponaxtles con afinación específica, todos los instrumentos de esta lista aparentemente resultan fáciles de obtener, la mayoría se pueden encontrar dentro de cualquier sección de percusiones de una orquesta sinfónica.

Agrupemos ahora los instrumentos de la lista en dos categorías: en una estarán los instrumentos que son de nuestro interés para este estudio y que para tales efectos hemos denominado *instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico*; en la otra estarán aquellos instrumentos de percusión que denominamos *ordinarios*, es decir, los que encontramos normalmente en la dotación de una orquesta sinfónica.¹⁹⁴

<i>El fuego nuevo</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Teponaxtles	Tambor
Marimba	Platillos de choque y suspendidos
Güiros	Cajita de madera
Sonajas	Bombo
Silbatos	Cascabeles
	Timbales

Observando el listado nos damos cuenta de que en la sección de percusiones los instrumentos de ambas categorías (los instrumentos de origen indígena y prehispánico y los que son de uso ordinario en la orquesta sinfónica) están equilibrados; sin embargo, la comparación que realizaremos en esta sección nos permitirá sugerir que algunos instrumentos que están listados en la categoría de uso ordinario podrían en realidad corresponder a instrumentos de origen indígena y prehispánico.

¹⁹⁴Por poner un ejemplo, los instrumentos de percusión considerados en el tratado de orquestación de Berlioz son los siguientes:

los timbales, las campanas (graves y agudas), el *glockenspiel*, los crótalos, el bombo, los platillos, el gong, el pandero, el tambor militar (*side drum*), el tambor tenor, el triángulo, y el creciente (*pavillon chinois* o *Jingling Johnny*). Fuente: Hector Berlioz, Richard Strauss, *Treatise on Instrumentation*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1991, pp. 370-399. Sirva de referencia la publicación en México del tratado de instrumentación de Julián Carrillo en 1948, quien considera un grupo de percusiones aún más pequeño, que consta únicamente de timbales, bombo, redoblante, platillos, tam-tam, castañuelas, triángulo y campanas. Fuente: Julián Carrillo, *Tratado de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, México, 1948, pp. 105-107.

a) *Los cuatro soles* [1925-1926; reorquestación de 1930]¹⁹⁵

La primera obra con la que realizaremos una comparación de dotaciones es *Los cuatro soles*, el segundo ballet de Chávez. En el manuscrito de 1930 (reorquestación para el estreno con la OSM) se encontró anotada a lápiz la siguiente dotación para la sección de percusiones:

Percusión I	Marimba Teponaxtle agudo Tambor indio chico, de una sola membrana Claves chicas Plato pequeño suspendido Sonajas (2 maracas)
Percusión II	Xilófono sin resonadores Tambor indio, tamaño mediano; caja con dos membranas Plato suspendido Gong Güiro Sonajas (pezuñas de venado)
Percusión III	Tlapanhuéhuatl Claves grandes Platillo suspendido Güiro Sonajas (Tenabari)
Percusión IV	Jícara de agua Teponaxtle grave Lijas Tam-tam Raspador yaqui con resonador
Percusión V	Tambor indio chico, de una sola membrana Timbales (tres cajas)

¹⁹⁵ Manuscrito resguardado en la New York Public Library for the Performing Arts, en el Lincoln Center, Nueva York.

Un aspecto que resulta notorio en primera instancia es que, a diferencia de *El fuego nuevo*, Chávez escribe la nomenclatura de la instrumentación en idioma español para esta versión de la partitura. La dotación está descrita de manera por demás específica y sin ambigüedades, lo cual permite entender con claridad la índole del instrumental de percusiones.

Una vez teniendo clara la dotación de percusiones, el siguiente paso será hacer un resumen y clasificación de los instrumentos de percusión de la misma forma que lo hicimos con la dotación de *El fuego nuevo*, separando aquellos que son de origen indígena y prehispánico de aquellos que son de uso ordinario

<i>Los cuatro soles</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Teponaxtles	Platillos suspendidos
Tambores indios	Xilófono
Marimba	Gong
Güiros	Tam-tam
Sonajas (maracas, tenabari, grijutián)	Claves ¹⁹⁶
Tlapanhuéhuatl	Lijas
Raspador yaqui	Timbales
Jícara de agua	

Resulta notable la similitud de esta dotación con aquella de *El fuego nuevo*, y podemos observar la preferencia que tiene el compositor por el uso de los teponaxtles, marimba, güiros y sonajas en combinación con otros instrumentos de percusión de uso ordinario. En el caso particular de las **sonajas**, encontramos en la dotación dos consideraciones respecto del tipo de instrumentos que se requieren para la obra:

- a) Maracas
- b) Tenabari (cuerda de capullos de mariposa)¹⁹⁷
- c) Grijutián (pezñas de venado)¹⁹⁸

¹⁹⁶ Aunque las claves son un instrumento de origen afrocubano, no lo consideraremos como instrumento indígena para nuestro estudio, y nos limitaremos a considerar exclusivamente aquellos instrumentos que son originarios de mesoamérica.

¹⁹⁷ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Conacyt, México, 1984, p. 85.

¹⁹⁸ *Idem.*

Estas consideraciones nos serán de gran utilidad más adelante, para aproximarnos al tipo de sonaja que se puede usar para *El fuego nuevo*.

La dotación de percusiones de *Los cuatro soles* incluye el uso de instrumentos de origen étnico y prehispánico como el **tambor indio**, el **tlapanhuéhuatl**, el **raspador yaqui** y la jícara de agua, los cuales aparecen en esta obra por primera vez y no habían sido utilizados (o al menos listados) en *El fuego nuevo*.

Para la interpretación de *Los cuatro soles* Chávez solicita particularmente dos tipos de **tambor indio**, que deberán constar respectivamente de una y dos membranas. Observemos que en la dotación de *Los cuatro soles* están ausentes el bombo y el tambor (*grosse caisse, tamburo*), los cuales sí aparecen en *El fuego nuevo*. En lugar de ellos se utilizan los tambores indios arriba mencionados y el **tlapanhuéhuatl**.

Lo anterior resultaría aparentemente un cambio radical en la orquestación de una obra a otra. Sin embargo, si tomamos en cuenta que ambos ballets están basados en un tema prehispánico, y que para evocar ese carácter en la música el compositor incluyó un conjunto de instrumentos de percusión de origen étnico y prehispánico, entonces podríamos sugerir que dicho conjunto de percusiones podría tener características similares para ambas obras.

La dotación de *Los cuatro soles* nos da un primer indicio de las preferencias instrumentales que tenía Chávez para orquestar el conjunto de percusiones, y es a la vez una primera premisa para poder afirmar que el compositor estaba en un proceso de búsqueda de una instrumentación específica para la sección de percusiones dentro de la cual definitivamente se incluye un **tambor indio** y un **huéhuatl**. El análisis de los instrumentos de percusión utilizados en otras obras de Chávez nos permitirá sugerir que los tambores mencionados podrían también incluirse en la dotación de *El fuego nuevo*.

b) *Caballos de vapor, Sinfonía de baile* [1926, orquestación de 1932]¹⁹⁹

En su siguiente ballet, Chávez se alejó del *indigenismo* y exploró un estilo más inclinado hacia el folclor urbano de México. Aun así, la dotación de percusiones es nutrida e incluye instrumentos poco convencionales.

¹⁹⁹ Carlos Chávez, *Caballos de vapor*, Hawkes & Son, Londres, 1958.

Percusión I	Xilófono Tambor indio (pequeño) Tam-tam (grande) Matraca Platillo suspendido Platillos [de choque] Maracas Marimba ²⁰⁰
Percusión II	Tambor militar Güiro Claves Maracas Campanas tubulares Marimba ²⁰¹
Percusión III	Campanitas de orquesta Bombo Bloque de madera (cajita) Maraca Claves Tambor redoblante Bombo y platillos [de choque] Lijas (2 hojas de lija frotadas entre sí) Marimba ²⁰²
Timbales	

La dotación de percusiones para *Caballos de vapor* incluye una combinación de instrumentos de percusión de uso ordinario con sólo algunos instrumentos indígenas que añaden color en pasajes específicos de la obra. Destaca el uso de la **marimba** tradicional para el tercer movimiento, “El trópico”. Chávez escribió la parte de marimba para tres intérpretes tocando en el mismo instrumento, y

²⁰⁰ Debajo del listado de las percusiones I, II y III se lee lo siguiente: *Una gran marimba para tocarse por los tres percussionistas simultáneamente*. Por esta razón, y para efectos de claridad en la dotación, agregamos la marimba en el listado individual de cada percusionista, sin que ello signifique el uso de tres marimbas.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Idem.*

esto confirma que este estilo de interpretación —a la manera tradicional *chiapaneca*— es el mismo que se requiere para *El fuego nuevo*. Aún cuando el estilo de composición es distinto para ambas obras, el uso de la marimba nos permite inferir las preferencias instrumentales de Chávez. También aparecen en esta obra el **tambor indio**, el **güiro** y las **maracas**, las cuales bien podrían ser **sonajas** de guaje, si tomamos en cuenta la designación que Chávez les da en *Los cuatro soles*.

En la dotación también hay un tambor militar y resulta interesante el uso dual que el compositor hace del instrumento, pues en algunos pasajes solicita que este tambor se toque sin cuerdas o entorchado, con ritmos simples y sin la ornamentación habitual propia de este instrumento. En este caso, el tambor militar en realidad está imitando la sonoridad del **tambor indio**, inclusive, algunos pasajes de la obra están orquestados de tal modo que en ciertos momentos ambos tambores deben tocarse simultáneamente. En otros pasajes de la obra, el tambor militar con entorchado destaca por el uso de recursos como el redoble, los trinos, las apoyaturas y demás ornamentación característica del instrumento.

Lo anterior constituye una segunda premisa para sugerir que el instrumento que Chávez solicita en *El fuego nuevo* es en realidad el **tambor indio**, pues la escritura de los pasajes —sin ornamentos ni redobles— es de características similares a las que encontramos para el tambor indio en *Caballos de vapor*.

<i>Caballos de vapor</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Tambor indio	Xilófono
Marimba	Tam-tam
Güiro	Platillo suspendido
Maracas	Platillos de choque
	Matraca
	Tambor militar
	Claves
	Campanas tubulares
	Bombo
	Bloque de madera
	Tambor redoblante
	Timbales

c) *Cantos de México, para orquesta mexicana* [1933]²⁰³

Carlos Chávez escribió *Cantos de México* para un grupo especial que se formó en 1933 denominado Orquesta Mexicana. Este conjunto incluía instrumentos de percusión que eran casi en su totalidad de origen indígena y prehispánico (con la excepción del gong y el tambor tenor). La formación de este grupo tan particular constituye el intento más deliberado de Chávez por conformar un conjunto de percusiones característico que incluyera una mezcla de instrumentos de origen indígena y prehispánico. Este conjunto de percusiones sería funcional lo mismo dentro de una orquesta sinfónica que en un conjunto de cámara, o como en este caso, un grupo *sui géneris* de carácter y evocación folclórica.

Además de Chávez, otros compositores, como Blas Galindo, Luis Sandi y Daniel Ayala, escribirían para la Orquesta Mexicana. La dotación instrumental del conjunto es reportada por Roberto García Morillo de la siguiente manera:

La orquesta consta de una flauta pequeña (que alterna con una flauta grande en Sol bemol y un flautín cromático en Do), chirimía (oboe indígena), un pequeño clarinete en Mi bemol, trompeta en Si bemol, dos violines, vihuela chica, vihuela grande, guitarrón, arpón (arpa grande), marimba, dos teponaztlis, tambor indio y tambor tenor, huéhuetl, sonajas, raspadores, güiro, calabaza o jícara de agua, pezuñas de venado y gongo.²⁰⁴

La dotación de percusiones para *Cantos de México* coincide con la reportada por García Morillo y es como sigue:

Percusión I	2 teponaxtles Marimba
Percusión II	2 teponaxtles Marimba
Percusión III	Tambor indio Tambor tenor
Percusión IV	Huéhuetl

²⁰³ Carlos Chávez, *Cantos de México*, Carlanita Music Company, Nueva York 1999.

²⁰⁴ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, p. 79.

Percusión V	Sonajas
Percusión VI	Raspador Güiro
Percusión VII	Pezuñas de venado (grijutián) Gong Calabaza (jícara de agua)

En resumen, la dotación para *Cantos de México* incluye casi en su totalidad instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico:

<i>Cantos de México</i>, para Orquesta Mexicana (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Teponaxtles Marimba Tambor indio Huéhuetl Sonaja Raspador Güiro Grijutián (pezuñas de venado) Calabaza (jícara de agua)	Tambor tenor Gong

Como podemos observar, los teponaxtles, la marimba, las sonajas, el güiro y el raspador (tipo yaqui) se vuelven una constante en la dotación de percusiones, al igual que el **tambor indio** y el **huéhuetl**, los cuales complementan el conjunto y lo hacen homogéneo. Lo anterior constituye una tercera premisa de que la sección de percusiones podría incluir los tambores antes mencionados, y a la vez nos brinda más elementos para reafirmar nuestra teoría de que el conjunto adecuado para la interpretación de *El fuego nuevo* debería tener una formación y características similares a aquellos de las obras consideradas hasta ahora.

d) *Sinfonía india* [1935]

La consolidación del estilo *indigenista* de Chávez lo constituye sin duda alguna su *Sinfonía india*. La obra sintetiza varios elementos entre los cuales destaca el uso prominente de instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico. La cualidad tímbrica que añaden dichos instrumentos a la sonoridad se vuelve indispensable en esta obra, a tal grado que muchos autores como Gerard Béhague opinan que la *Sinfonía* no sería la misma sin ellos²⁰⁵ (véase la sección I.IV. Arqueología e instrumentación).

Percusión I	Tambor indio Maraca (sólo una) Sonaja de metal Platillo suspendido
Percusión II	Tambor tenor, sin entorchado Sonaja suave (hecha de cartón delgado) Claves (grandes) Xilófono
Percusión III	Tarola, sin entorchado Cuerda sonajeante (una cuerda de trozos duros de madera) Güiro
Percusión IV	Bombo Raspador
Timbales (C, F)	

La anterior lista de instrumentos fue diseñada por Chávez de tal modo que la interpretación de la obra no se viera limitada por la falta de los instrumentos de percusión indígena; de hecho, en las notas preliminares de interpretación lo explica de la siguiente manera:

²⁰⁵ Gerard Béhague, *La música en América Latina (una introducción)*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1979, pp. 195-202.

La sección de percusiones fue en gran medida escrita por el compositor, para un grupo de instrumentos indios primitivos, pero como éstos no son absolutamente imprescindibles, han sido sustituidos por sus equivalentes de uso común, o bien por réplicas de fácil obtención. Sin embargo, si sucede que los instrumentos indios originales están disponibles, estos son como sigue: Percusión I – Tambor Yaqui por Tambor Indio; Sonaja de arcilla por Maraca; Sonaja Yaqui de metal por Sonaja ordinaria de Metal. Percusión II – Jícara de agua por Tambor tenor; Tenabari (una cuerda de capullos de mariposa) por Sonaja suave; 2 Teponaxtlés por Xilófono. Percusión III – Grijutián (una cuerda de pezuñas de venado) por Cuerda sonajante. Percusión IV – Tlapanhúehuatl por Bombo; Raspador Yaqui por Palo raspador.²⁰⁶

Con la finalidad de que esta propuesta de instrumentos *equivalentes* o *sustitutos* sea mucho más clara, elaboramos un cuadro comparativo: en la primera columna se enlistan los instrumentos para los cuales Chávez escribió originalmente, incluyendo aquellos que son de origen indígena y prehispánico, y en la segunda columna aquellos que, de acuerdo con el criterio del compositor, producen un timbre similar que es aceptable para la interpretación de la obra. La única excepción son los instrumentos para los cuales no existe una propuesta de sustitución (los platillos, por ejemplo); estos instrumentos se repetirán en la segunda columna de manera idéntica, esto con el único propósito de observar con claridad y de manera completa ambas versiones de la dotación.

<i>Sinfonía india</i> (cuadro comparativo)	
Instrumentos originales	Instrumentos sustitutos
Percusión I Tambor yaqui Sonaja de arcilla o barro Sonaja yaqui de metal (sistro) Platillo suspendido	Percusión I Tambor indio Maraca (sólo una) Sonaja de metal Platillo suspendido
Percusión II Jícara de agua Tenabari (cuerda de capullos de mariposa) Claves (grandes) 2 teponaxtlés	Percusión II Tambor tenor, sin entorchado Sonaja suave (hecha de cartón delgado) Claves (grandes) Xilófono

²⁰⁶ Carlos Chávez, *Sinfonía india*, G. Schirmer, Nueva York, 1950,

Percusión III Tarola, sin entorchado Grijutián (una cuerda de pezuñas de venado) Güiro	Percusión III Tarola, sin entorchado Cuerda sonajenate (una cuerda de trozos duros de madera) Güiro
Percusión IV Tlapanhuéhuatl Raspador yaqui	Percusión IV Bombo Palo raspador
Timbales (C, F)	Timbales (C, F)

Resulta interesante, después de observar el cuadro, que Carlos Chávez revela cuál es la aproximación de sonidos que desea, con algunas sustituciones más afortunadas que otras. Esta información será de gran utilidad para establecer lo que nos hemos propuesto en esta parte de nuestro estudio.

En el caso del **tambor indio**, entendemos ahora con mayor claridad, cuál es el instrumento que el compositor tiene en mente cada vez que lo solicita en la dotación de sus obras, y concluimos que se trata del tambor de doble membrana que utilizan los indios yaqui del estado de Sonora.²⁰⁷ Notablemente, para este caso Chávez no propone en la lista un instrumento sustituto de uso ordinario para este tambor, como puede ser un tambor de concierto o tarola sin entorchado, por ejemplo. Además del tambor indio, el compositor tiene predilección por otros instrumentos yaqui tales como el **raspador** con su resonador de guaje y la jícara de agua y, como hemos observado, los utiliza frecuentemente en su repertorio.

En *Sinfonía india* el compositor sugiere una equivalencia instrumental muy pobre para la jícara: se trata de un tambor tenor sin entorchado, el cual no produce el tono del instrumento étnico, y ni siquiera se asemeja a éste.

Chávez además solicita una tarola sin entorchado, lo cual es notable por ser éste de los pocos instrumentos de uso ordinario para lo cuales no propone un equivalente indígena o prehispánico en la lista, aunque la especificación “sin entorchado” nos da un indicio del color que desea el compositor, que es un timbre totalmente alejado del sonido y carácter *militar* que el instrumento posee de manera intrínseca. Además, es importante resaltar aquí que la técnica de interpretación del instrumento en esta

²⁰⁷ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Conacyt, México, 1984, p. 94.

obra no incluye redobles ni la ornamentación usual de la tarola, como lo observamos también en el uso dual que tiene este instrumento en *Caballos de vapor*. La tarola sin entorchado bien podría considerarse como un posible instrumento sustituto para *El fuego nuevo*, pues el timbre de este instrumento se aproxima al color de un tambor indio. Aunque la indicación “sin entorchado” no está especificada en la instrumentación original, sería pertinente indicarlo, si se desea utilizar la tarola como sustituto.

En cambio, otra equivalencia instrumental que resulta muy pobre para la *Sinfonía india*, por no aproximarse mucho al color del instrumento original, es la de el xilófono como sustituto del **teponaxtle** (para el caso de *El fuego nuevo*, Chávez opta por la marimba como instrumento sustituto). Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, ésta resulta una solución un tanto razonable si consideramos el factor de disponibilidad de un instrumento como el teponaxtle, el cual era, y de hecho sigue siendo, un instrumento artesanal de laboriosa fabricación, y por ello no tan sencillo de conseguir.

Resulta muy importante y definitoria para nuestro estudio la equivalencia que Chávez propone entre el **huéhuetl** (tlapanhuéhuetl, para el caso particular de *Sinfonía india*) y el bombo de concierto. Esta analogía resulta una elección un tanto obvia, y hasta cierto punto acertada, pues aun cuando los dos instrumentos presentan diferencias estructurales importantes,²⁰⁸ el huéhuetl resulta ser el instrumento más grande y de registro más grave, no sólo de los percutores prehispánicos, sino probablemente de todo el conjunto instrumental precortesiano. Por lo tanto, podemos considerar al bombo de concierto como la contraparte occidental del huéhuetl, por ser el instrumento de percusión más grande en una orquesta sinfónica, con un sonido poderoso y profundo.

Otra cuestión importante que nos será de gran utilidad para lograr definir los instrumentos de percusión adecuados para una interpretación actual de *El fuego nuevo* resulta el amplio y diverso concepto que el compositor tiene de las **sonajas**, dado que en *Sinfonía india* encontramos tres distintas consideraciones de sustitución del instrumento:

- 1) Para la sonaja de arcilla, el equivalente que se propone es una maraca.
- 2) Para la sonaja yaqui se pide una sonaja de metal, pudiendo ser ésta de tipos diversos. Un ejemplo son las sonajas de lámina con relleno de materiales variados.²⁰⁹

²⁰⁸ Las diferencias principales entre el bombo de concierto y el huéhuetl son que el primero consta de dos membranas, mientras que el segundo tiene una solamente. El diámetro de la membrana del bombo, en la mayoría de los casos, es mayor que la profundidad del cilindro que conforma el cuerpo del instrumento. En el huéhuetl el cilindro del instrumento es más largo que el diámetro de su membrana.

²⁰⁹ Al respecto, Mendoza y Castañeda relatan lo siguiente: “Según los cronistas que escribieron a raíz de la Conquista y que tuvieron ocasión de presenciar las últimas fiestas, danzas y ceremonias que nuestros indios celebraron durante los días aciagos de la caída del Imperio Azteca, tanto el Emperador como los miembros prominentes de su familia y gobierno, se

3) Para el tenabari, se propone como equivalente una sonaja suave hecha de cartón.

En el caso de la tercera sustitución de **sonaja** en *Sinfonía india*, encontramos que se propone una sonaja suave de cartón como instrumento sustituto para el tenabari original, que es un sartal hecho de capullos secos de mariposa. Ya habíamos observado que en *Los cuatro soles* los instrumentos enumerados bajo la acepción de *sonaja* son:

- a) Maracas
- b) Tenabari (cuerda de capullos de mariposa)
- c) Grijutián (pezuñas de venado)

Tomando en cuenta las analogías anteriores, podemos proponer que los instrumentos más adecuados para ser utilizados en *El fuego nuevo* a manera de sonajas son:

- 1) Sonaja de guaje – maraca.
- 2) Sonaja de arcilla.
- 3) Tenabari.

Pero mejor será continuar con la clasificación de instrumentos en *Sinfonía india*. Después de la comparación entre la dotación de instrumentos indígenas y sus equivalentes, tomaremos de la tabla la columna correspondiente a la dotación de instrumentos originales, y de ese listado haremos la separación entre los que son de origen indígena y prehispánico y los que son de uso ordinario.

acompañaban y acompasaban en las danzas y fiestas, sobre todo en la *Danza de la Rueda Grande*, con sonajas metálicas de oro, tal vez hechas en fundición y bellamente decoradas, como todos los objetos que pertenecían a la nobleza y al sacerdocio, que la codicia de los españoles hizo desaparecer, fundiéndolos para contribuir al quinto del Rey o a la parte del botín que les tocó en suerte, razón por la cual no han podido llegar hasta nosotros”. Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), pp. 228-231.

<i>Sinfonía india</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Tambor yaqui Sonaja de arcilla o barro Sonaja yaqui de metal (sistro) Jícara de agua Tenabari (cuerda de capullos de mariposa) Teponaxtles Grijutián (cuerda de pezuñas de venado) Güiro Tlapanhuéhuatl Raspador yaqui	Platillo suspendido Claves (grandes) Tarola, sin entorchado Timbales

Como podemos observar, la dotación de percusiones para la *Sinfonía india* resulta notable por el hecho de estar constituida casi en su totalidad por instrumentos de percusión indígenas, y en menor número por los de uso ordinario. La dotación de percusiones para *Sinfonía india* constituye la cuarta premisa para sustentar nuestra teoría.

e) *Xochipilli, an Imagined Aztec Music (1940)*

Al igual que para la *Sinfonía india*, Chávez diseñó un listado de instrumentos que resultara accesible para la interpretación de la obra en lugares donde el instrumental indígena no estuviera al alcance de los músicos.

Percusión I	Marimba ** Palo raspador o güiro (pequeño)
Percusión II	Marimba ** Cascabeles de cobre (pequeños)

Percusión III	Bongos Sonajas de arcilla (pequeñas)
Percusión IV	Tambor tenor (sin entorchado) Sonajas suaves (hechas de cartón)
Percusión V	1 Timbal (cualquier afinación aguda) Sonajas de arcilla (medianas) Cascabeles de cobre (medianos)
Percusión VI	Bombo (grande) Palo raspador o güiro (grande)

**El mismo instrumento es utilizado por los intérpretes 1 y 2

De la misma forma, también incluye en la partitura una nota preliminar en la cual ofrece la *alternativa* de utilizar los instrumentos para los que originalmente compuso la pieza:

La sección de percusiones fue originalmente escrita para un grupo de instrumentos indios primitivos, pero éstos muy bien pueden ser sustituidos por sus equivalentes de uso común como se han enlistado arriba. Sin embargo, si sucede que los instrumentos indios originales están disponibles, éstos son como sigue: *Percusión I* – teponaxtle (pequeño); omichicahuaztli. *Percusión II* – teponaxtle (grande); cascabeles de cobre (pequeños). *Percusión III* – dos tambores indios muy pequeños; sonajas de arcilla. *Percusión IV* – huéhuetl I (mediano); sonajas suaves. *Percusión V* – huéhuetl (grande); sonajas de arcilla; cascabeles de cobre (grandes). *Percusión VI* – huéhuetl (extra grande); omichicahuaztli.²¹⁰

De la misma forma en que procedimos al revisar la instrumentación de *Sinfonía india*, elaboramos para *Xochipilli* un cuadro comparativo en el que en la primera columna se enlistan los instrumentos indígenas originales, y en la segunda los equivalentes o sustitutos. Los instrumentos que no son de origen indígena se repiten en ambas columnas.

²¹⁰ Carlos Chávez, *Xochipilli, An Imagined Aztec Music*, Mills Music, New York 1964.

<i>Xochipilli</i> (cuadro comparativo)	
Instrumentos originales	Instrumentos sustitutos
Percusión I Teponaxtle (pequeño) Omichicahuaztli	Percusión I Marimba Palo raspador o güiro (pequeño)
Percusión II Teponaxtle (pequeño) Cascabeles de cobre (pequeños)	Percusión II Marimba Cascabeles (fr. <i>grelots</i>) de cobre (pequeños)
Percusión III Dos tambores indios muy pequeños Sonajas de arcilla	Percusión III Bongós Sonajas de arcilla (pequeñas)
Percusión IV Huéhuetl (mediano); Sonajas suaves	Percusión IV Tambor tenor (sin entorchado) Sonajas suaves (hechas de cartón)
Percusión V Huéhuetl (grande) Sonajas de arcilla	Percusión V 1 Timbal (cualquier altura aguda) Sonajas de arcilla (medianas)
Percusión VI Huéhuetl (extra grande) Omichicahuaztli	Percusión VI Bombo (grande) Palo raspador o güiro (grande)

Chávez nos ofrece en primera instancia una lista con los instrumentos que sustituyen a los de origen indígena. En *Xochipilli*, la alternativa para sustituir los **teponaxtles** es la marimba. Esto nos habla de un criterio uniforme que confirma la sustitución propuesta por el compositor para *El fuego nuevo* (véase la sección siguiente, IV.III. Notas de interpretación para la partitura). De acuerdo con lo que hemos observado en la dotaciones de estas obras, Chávez renunció a las afinaciones específicas de los **teponaxtles** casi inmediatamente después de *El fuego nuevo*, limitándose a pedir tesituras o tamaños (grave, agudo, grande, pequeño).

Observemos ahora el caso de los **huéhuetl**. Para sustituir cada uno de los tres tamaños de **huéhuetl** nos ofrece tres diferentes opciones:

- a) Para el huéhuetl mediano el equivalente será el tambor tenor.
- b) Para el huéhuetl grande, un timbal afinado en cualquier altura aguda.
- c) Para el huéhuetl extra grande, la sustitución será el bombo de concierto.

Esta última equivalencia se establece como una constante y resultará definitoria para nuestro estudio.

Respecto de las **sonajas**, el compositor se vuelve un poco menos indulgente en *Xochipilli*, y como se observa en el cuadro comparativo, no ofrece sustituto alguno para este instrumento y especifica que deberán ser *de arcilla*. Recordemos que en *Sinfonía india* se sugieren las maracas como equivalentes de las sonajas. Por otro lado, en el listado de la primera columna resulta ambiguo el término “sonajas suaves”, pues no se especifica la naturaleza del instrumento ni el material del cual deberán construirse; de manera contrastante, el compositor es más específico para el instrumento sustituto, donde se indica claramente que las sonajas deberán ser de cartón. Si recordamos, en *Sinfonía india* las sonajas de cartón servían como instrumento sustituto para el **tenabari**, por lo tanto, y de acuerdo con este criterio, podríamos sugerir que el **tenabari** es el instrumento que reúne las características de timbre y color para *Xochipilli*, y que su inclusión en la dotación de percusiones completaría definitivamente el conjunto de instrumentos de origen indígena y prehispánico. Como lo habíamos mencionado antes, el **tenabari** podría considerarse como sonaja para *El fuego nuevo*, dadas sus características sonoras y las analogías estudiadas anteriormente.

Una sustitución que es notable en *Xochipilli* es la del **omichicahuaztli**, ya sea por un **palo raspador** o por un **güiro**. Aunque en las obras analizadas anteriormente se utilizan simultáneamente las diferentes versiones del instrumento raspado (*Los cuatro soles*, *Cantos de México*, *Sinfonía india*), el cuadro comparativo de *Xochipilli* nos lleva a considerar que en *El fuego nuevo*, donde se requiere de un cuarteto de güiros, se podrían utilizar dos güiros mas dos raspadores, o inclusive todo el cuarteto de raspadores u **omichicahuaztlis**, en el caso de que fuera posible conseguirlos. Esto sin duda formaría un conjunto homogéneo, el cual daría como resultado una reproducción más fiel del conjunto instrumental prehispánico original.

El conjunto finalmente se completa en *Xochipilli* de la siguiente manera:

<i>Xochipilli</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Teponaxtles Omichicahuaztli Cascabeles de cobre Tambores indios Sonajas de arcilla Huéhuetls Tenabari	

En suma, el uso de instrumentos de percusión indígena en *Xochipilli* es abundante y constituye el total de la dotación. Podemos decir que Chávez consolidó con esta obra una dotación indígena de percusiones definitiva, la cual el autor había venido perfilando a lo largo de los años. Esta dotación constituye un conjunto de percusiones esencial para las obras de corte *indigenista* dentro del catálogo de Chávez, y demuestra, por lo tanto, nuestra teoría: la combinación sonora de estos instrumentos en particular, así como su inclusión en los ensambles y orquestas sinfónicas, fue un elemento esencial en la tarea de forjar una música de carácter “nacional”, que evocara el carácter y la sonoridad indígenas.

En conclusión, y de acuerdo con las comparaciones y analogías establecidas en esta sección, podríamos sugerir la siguiente dotación de percusiones para *El fuego nuevo*:

- Percusión I Teponaxtles agudos (Do₆ – Mi₆; Sol#₆ – Si₆)
 Marimba
- Percusión II Teponaxtles medios (Sol₄ – Sib₄; Re₅ – Fa₅)
 Marimba
- Percusión III Teponaxtles graves (Fa₃ – La₃; Do₄ – Mi₄)
 Marimba
- Percusión IV Güiro I (raspador yaqui u omichicahuaztli)

- Percusión V Güiro II (raspador yaqui u omichicahuaztli)
- Percusión VI Güiro III (raspador yaqui u omichicahuaztli)
- Percusión VII Güiro IV (raspador yaqui u omichicahuaztli)
- Percusión VIII Tambor indio
 Platillos de choque
 Platillo suspendido
 Sonajas (de arcilla o guaje; o tenabari)
 Cajita de madera
- Percusión IX Huéhuetl
 Tam-tam
 Platillo suspendido
 Cascabeles
- Percusión X Timbales I (Do₄, Re₄[#], Fa₄)
- Percusión XI Timbales II (Fa₃, Si₃, Mi₃)

Coro de silbatos

El resumen de instrumentos que podrían servir para la interpretación de *El fuego nuevo* podría ser el siguiente:

<i>El fuego nuevo</i> (resumen de instrumentos de percusión)	
Instrumentos de percusión de origen indígena o prehispánico	Instrumentos de percusión ordinarios
Teponaxtles Marimba Güiros (Raspadores Yaqui u Omichicahuaztlis) Tambor indio Huéhuetl Sonajas (de arcilla o guaje; o Tenabari) Silbatos	Platillos de choque y suspendidos Cajita de madera Cascabeles Timbales

Podemos interpretar la comparación anterior, mediante la cual realizamos la definición de un instrumental actualizado para *El fuego nuevo*, como un intento consistente de Chávez por diseñar un conjunto homogéneo de percusiones de origen indígena y prehispánico, que reflejara fielmente con su sonoridad el carácter y espíritu de la música *nacional*.²¹¹ Esto se hizo patente a lo largo de los años en varias de sus composiciones, como las referidas en esta sección.

²¹¹ Utilizamos aquí el término *nacional* desde la perspectiva de Chávez, que consistía en la creación de música de concierto inspirada en la música indígena, incluyendo el uso de instrumentos indígenas y de origen prehispánico.

IV.III. Notas de interpretación para la partitura (inéditas)

La interpretación de una partitura como la de *El fuego nuevo* de Carlos Chávez requiere de un cuidado minucioso y una gran atención al detalle, por una razón en particular: la dotación orquestal resulta voluminosa y poco común. En particular, la dotación de percusiones que Chávez requiere para esta obra presenta algunas dificultades, dado lo específico y excepcional de los instrumentos que solicita para su interpretación (véase el capítulo IV.I. La dotación original de instrumentos de percusión en *El fuego nuevo*).

El manuscrito original de la partitura orquestal carece de notas de interpretación o indicaciones que aclaren la naturaleza de los instrumentos requeridos,²¹² sobre todo la de aquellos que decididamente no pertenecían a una dotación de percusiones *habitual* de la orquesta sinfónica a principios del siglo XX.²¹³

La partitura de la obra ha permanecido inédita durante más de ochenta años y aún cuando el manuscrito sobrevive, no incluye las notas preliminares de interpretación que Chávez ideó para la obra. Para tales efectos el compositor redactó un borrador que hasta el día de hoy había permanecido en el olvido, archivado en un expediente en el Archivo General de la Nación. Encontramos este borrador entre las notas de la obra en el Archivo General de la Nación, y consideramos que este documento, junto con las diversas anotaciones hechas a lápiz por el propio compositor en el manuscrito de partitura, hacen evidente la intención del compositor de preparar una guía detallada respecto de la instrumentación, con indicaciones específicas sobre la interpretación, para insertarla en una posible edición de la obra.

La página manuscrita en cuestión lleva por título *Toxiumolpía — Notes on the Orchestral Score*,²¹⁴ y se deduce que Chávez posiblemente la escribió en 1925, ya que otros documentos del mismo expediente están fechados con ese año. Es muy probable que el compositor haya escrito estas

²¹² La inclusión de notas preliminares de interpretación sería una práctica frecuente de Chávez y podemos constatarlo en las partituras de sus obras que sí llegaron a editarse; en ellas minuciosamente explicaba la naturaleza y las características especiales que deberían tener los instrumentos de percusión.

²¹³ Los instrumentos de percusión considerados en el tratado de orquestación de Berlioz son los siguientes: timbales, campanas (graves y agudas), *glockenspiel*, crócalos, bombo, platillos, gong, pandero, tambor militar (*side drum*), tambor tenor, triángulo y creciente (*pavillon chinois* o *Jingling Johnny*). Fuente: Hector Berlioz, Richard Strauss, *Treatise on Instrumentation*, Dover Publications, Inc., Nueva York, USA, 1991, pp. 370-399. Sirva también de referencia la publicación en México, en 1948, del tratado de instrumentación de Julián Carrillo, quien considera un grupo de percusiones aún más pequeño que consta únicamente de timbales, bombo, redoblante, platillos, tam-tam, castañuelas, triángulo y campanas. Fuente: Julián Carrillo, *Tratado de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, México, 1948, pp. 105-107.

²¹⁴ AGN, CC, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

notas preliminares para anexarlas al argumento y a las especificaciones instrumentales para algún posible montaje del ballet, como lo intentaría años más tarde en los Estados Unidos entre 1927 y 1928.²¹⁵

Es de resaltar que el documento está escrito en inglés con algunas referencias en francés, lo cual era una práctica habitual de Chávez en esa época y se puede corroborar revisando el argumento de la obra y otras notas que están traducidas tanto al inglés como al francés. Agustín Lazo específicamente le solicitó a Chávez la traducción del argumento de *El fuego nuevo* al francés, para mostrárselo a Max Jacob, quien lo llevaría con Jean Cocteau y éste a su vez, con Diaghilev. Con todo, el montaje de la obra, como ya se mencionó, nunca se llevaría a cabo.²¹⁶ Llegados a este punto, podríamos especular que el compositor quizá tenía la intención de publicar su partitura; no obstante, a pesar de que años después vería publicadas muchas de sus partituras, además de varios libros en inglés, la partitura de *El fuego nuevo* continúa inédita hasta el día de hoy.²¹⁷

En varias de las partituras de sus obras más célebres, en las cuales se incluye una cantidad considerable de instrumentos de percusión en su dotación instrumental, podemos encontrar una o más páginas al inicio que contienen una pequeña nota de programa, seguida por las notas preliminares de interpretación. Dos ejemplos notables de esto son *Sinfonía india* y *Xochipilli*. En estas notas Chávez explica la naturaleza y el contenido extramusical de la obra, e incluye además un listado detallado de los instrumentos que pide usar. En ocasiones, además de este listado original, Chávez proporciona una lista alternativa de instrumentos de percusión que, de acuerdo con su criterio, podrían servir como sustitutos de aquellos de origen indígena o prehispánico, en caso de que uno o varios de los instrumentos requeridos no estén disponibles para la interpretación de la obra.

En el documento manuscrito *Toxiumolpía — Notes on the Orchestral Score*, las indicaciones que se incluyen están relacionadas en su mayoría con la dotación e interpretación de los instrumentos de percusión. Este documento nos será de gran utilidad para definir con mayor precisión la dotación de percusiones que Chávez tenía en mente al concebir la obra, y de ese modo lograr una interpretación adecuada de la misma.

²¹⁵ Robert L. Parker, *Trece Panoramas en torno a Carlos Chávez*, Conaculta, México, 2009, p. 45-49.

²¹⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 7, vol. III, exp. 81.

²¹⁷ Durante su estancia en Europa, Chávez llegó a publicar un par de partituras en Berlín con la editorial Bote und Bock en 1923. Más tarde varias casas editoras de Nueva York, como Boosey & Hawkes, Mill Music y G. Schirmer, también publicarían trabajos del autor. Fuente: Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñiz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971.

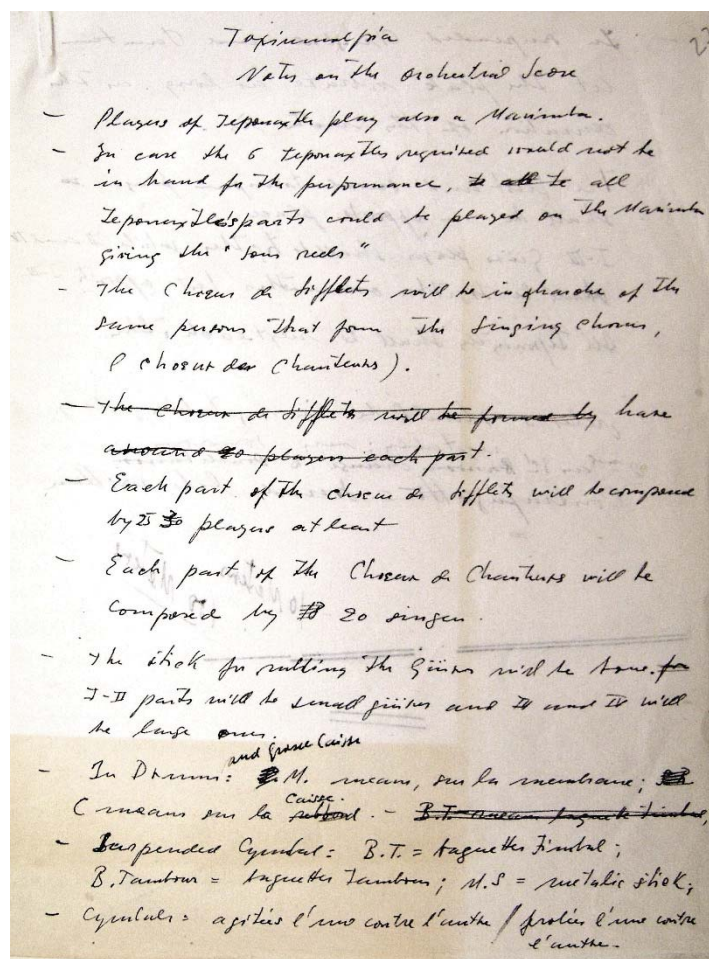


Ilustración 34: Manuscrito original de Chávez Toxiumolpía — Notes on the Orchestral Score.

AGN, Fondo Carlos Chávez.

En primera instancia presentamos una transcripción integral de las notas como las encontramos originalmente en el manuscrito de Chávez; cada una de ellas está señalada con un guión:

Toxiumolpía

Notas sobre la Partitura Orquestal²¹⁸

- Los intérpretes de teponaxtle también tocan una marimba.
- En caso de que los 6 teponaxtles requeridos no se encuentren disponibles para la interpretación de la obra, todas las partes de teponaxtle podrán ser tocadas en la marimba, dando los "sons reels" [sonidos reales].
- El *Choeur de Sifflets* [coro de silbatos] estará en ²¹⁹ de las misma personas que forman el coro de

²¹⁸ Manuscrito original en inglés con algunos términos en francés, traducción del autor.



²¹⁹ Ilegible en el original.

cantantes (*Choeur de Chanteurs*).

- El *Choeur de Sifflets* estará formado por tendrá alrededor de 20 intérpretes para cada parte.²²⁰
- Cada parte del *Choeur de Sifflets* estará formada por 25 ~~30~~²²¹ intérpretes al menos.
- Cada parte del *Choeur de Chanteurs* estará formada por ~~18~~²²² 20 cantantes.
- La vara para raspar los güiros será de hueso.
- Para las partes I-II serán güiros pequeños y [para] III y IV serán grandes.
- En el Tambor y *Grosse Caisse*: M. significa, *sur la membrane*; R²²³
C. significa *sur la rebbona*²²⁴ *caisse*. B.T. ~~significa baguette timbal.~~²²⁵
- Platillo suspendido: B.T. = *baguettes timbal* [baquetas de timbal];
B. *Tambour* = *baguettes tambour* [baquetas de tambor]; M.S.= *metallic stick* [baqueta metálica].
- Platillos = *agitées l'un contre l'autre* [chocar el uno contra el otro] / *frolie l'uns contre l'autre*.
- En el platillo suspendido y tam tam, dejar vibrar la placa tanto como sea la duración de la nota.
- El primer y segundo timbalista deberán estar en sitios opuestos.
- Los intérpretes de güiro I-III deberán estar juntos, mientras que II y IV deberán estar juntos entre sí pero opuestos a I-III.
- Todos los teponaxtles deberán de estar juntos uno de otro.
- Los cascabeles deberán ser vegetales, vegetales secos; muy sonoros.
- El 2º y 3º fagot cambian a contrafagot.

El contrafagot = suena como está escrito.

Pitos²²⁶

- Cuando la nota tiene el signo X indica tapan el agujero con el dedo: .
- El signo  indica tapan y destapan el agujero muy rápidamente.
- Platillo: sujetar la placa; baqueta metálica.²²⁷

²²⁰ Tachado en el original.

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Manuscrito en español. El término *pitos* se refiere a los silbatos, y en el manuscrito puede leerse el mismo término en inglés y francés (*whistles, sifflets*). Firma de Carlos Chávez al calce.

²²⁷ Manuscrito en inglés.

Haciendo una depuración de las notas mediante la eliminación de los elementos que se encuentran tachados en el original, tenemos 19 notas para la partitura. Procederemos entonces a hacer una revisión y análisis de las notas, considerando qué tan factible es cada una de éstas para la interpretación de la obra. Posteriormente, a partir de estas consideraciones, realizaremos un ejercicio de reconstrucción de notas para la partitura, como una propuesta para una hipotética edición crítica de la partitura de *El fuego nuevo*.

a) Nota #1: *Los intérpretes de teponaxtle también tocan una marimba.*

Como ya lo mencionamos en la sección IV.I, se requieren tres intérpretes de teponaxtle para la obra, con dos instrumentos para cada uno, en la siguiente disposición:

Teponaxtles agudos (Do₆ – Mi₆; Sol#₆ – Si₆)

Teponaxtles medios (Sol₄ – Si_{b4}; Re₅ – Fa₅)

Teponaxtles graves (Fa₃ – La₃; Do₄ – Mi₄)

A lo largo de la partitura encontramos diversos pasajes en los que se solicita que los tres intérpretes cambien de instrumento y toquen una marimba. Sin embargo, podemos observar dos tipos de anotaciones, unas escritas en tinta y otras en lápiz, lo cual puede dar pie a una confusión respecto de cual instrumento se debe utilizar. Para aclarar esto haremos una revisión de los pasajes en la partitura y consideraremos cuáles de estas anotaciones son válidas y cuáles no lo son.

En primera instancia observamos que los teponaxtles tienen su primera intervención en el compás 47 y continúan apareciendo durante los pasajes subsiguientes hasta el compás 133, justo al final de la “Danza del Terror”.

En la página 34 del manuscrito de la partitura, compás 160, encontramos a tinta la indicación “marimba”, con un corchete al principio del sistema que abarca las tres pautas para los tres intérpretes de teponaxtles. La escritura a tinta nos señala claramente que se trata de una indicación original de la partitura. Además de esta indicación, también es evidente que el instrumento requerido en dicho pasaje es la marimba y no los instrumentos de lengüeta, y esto resulta obvio porque las melodías exceden el rango de 12 notas que tiene el conjunto de seis teponaxtles. El pasaje en cuestión termina en el compás 188, e inmediatamente en el compás 189 está escrita en tinta la indicación “a teponaxtle”.

En la anacrusa de la letra de ensayo W, compás 316, encontramos escrito a lápiz sobre el manuscrito la indicación “marimba”, lo cual se trata evidentemente de una anotación posterior a la

elaboración del manuscrito original. Podemos afirmar que en este pasaje son los teponaxtles los que deben continuar sonando, pues las alturas que aparecen en las tres pautas corresponden exclusivamente a las 12 alturas que tiene el conjunto de seis teponaxtles; además, el corchete que unía las tres pautas correspondientes ahora desaparece. Volvemos a encontrar la misma anotación a lápiz (“marimba”) en la letra de ensayo Z, compás 350, pero el caso es el mismo que mencionamos en el párrafo anterior.

Continuando con la revisión de los pasajes, en la página 95, compás 468, al inicio de la pauta encontramos la indicación “marimba” con tinta, es decir, es una indicación original y puede corroborarse si se revisan las melodías, que en este pasaje están fuera del rango de los teponaxtles. En el compás 534 no hay una indicación del instrumento que debe tocarse, sin embargo podemos inferir que se trata de los teponaxtles, pues las alturas nuevamente coinciden y son exclusivamente las correspondientes a las afinaciones requeridas en estos instrumentos. Los teponaxtles continúan desde este pasaje hasta el final de la obra. Cabe señalar que la función de los teponaxtles en todos los pasajes señalados es la de proporcionar un sustento *armónico*, y no la de un mero efecto sonoro o de *color*.

Estas anotaciones a lápiz evidentemente fueron hechas por Chávez en una fecha posterior, probablemente durante el periodo de ensayos para alguna de las interpretaciones de la obra en concierto, para las cuales Chávez estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica de México (véase la sección II.IV. Historial y crónica de interpretaciones en concierto).

A partir de las anotaciones a lápiz podemos intuir que había alguna dificultad con respecto a los teponaxtles. Plantearemos entonces algunas hipótesis acerca de dichas anotaciones:

- a) que los teponaxtles no lograron construirse con las especificaciones de afinación planteadas por Chávez;
- b) que si acaso se construyeron los teponaxtles, éstos quizás no contaban con la afinación y calidad de sonido suficientes para equiparar la masa sonora de la orquesta.

En cualquiera de los dos casos es posible que Chávez optara por la marimba para sustituir a los teponaxtles por razones prácticas, de este modo podría interpretarse la música aún sin los instrumentos de origen prehispánico, tal y como se sugiere en la nota de interpretación #2.

En resumen, de acuerdo con la partitura, los pasajes deberían interpretarse de la siguiente manera:

- a) compás 47 al compás 133: teponaxtles;
- b) compás 162 al compás 188: marimba;
- c) compás 256 al compás 269: teponaxtles;
- d) compás 297 al compás 310: teponaxtles;
- e) compás 316 al compás 332 : teponaxtles;
- f) compás 350 al compás 388: teponaxtles;
- g) compás 473 al compás 481: marimba;
- h) compás 534 al compás 568: teponaxtles.

Para complementar esta nota de interpretación se deberán especificar las afinaciones que se requieren para los teponaxtles en el listado de instrumentos, el número de instrumentos por intérprete, así como el rango de la marimba y la disposición de los músicos en el instrumento.

b) Nota #2: En caso de que los 6 teponaxtles requeridos no se encuentren disponibles para la interpretación de la obra, todas las partes de teponaxtle podrán ser tocadas en la marimba, dando los "sons réels".

Es común encontrar en las partituras de Chávez, como en el caso de *Xochipilli* o de la *Sinfonía india*, un listado donde se sugiere una serie de instrumentos que pueden eventualmente sustituir a los originales de origen indígena o prehispánico, en caso de no contar con estos. En las partituras de estas obras el compositor menciona que “estos [instrumentos] no son absolutamente esenciales”,²²⁸ pero es muy probable que el compositor haya hecho esta afirmación con el propósito de que la interpretación de las piezas resultara factible en lugares donde conseguir estos instrumentos resultara muy difícil o de plano imposible.

Tal parece haber sido el caso en el estreno de la obra el 4 de noviembre de 1928 con la OSM, durante la cual los hermanos Marín interpretaron en la marimba todos los pasajes de la obra que correspondían al teponaxtle (véase el apéndice A..*El fuego nuevo* y el nacimiento de una escuela mexicana de percusión).

²²⁸ Carlos Chávez, *Sinfonía india* (1935), Nueva York, G. Schirmer, 1950.

Dicho esto, es preciso considerar un punto a todas luces importante: el hecho de que el compositor mostrara una postura abierta respecto de la elección de instrumentos de percusión en sus obras no debe interpretarse como descuido en la instrumentación, o que al compositor le resultara indistinto el resultado sonoro de la obra. Todo lo contrario, cada instrumento sugerido como sustituto resulta ser efectivo en la mayoría de los casos para lograr la mejor aproximación a la obra. Es oportuno aquí mencionar que a lo largo de los años Chávez fue cada vez más específico sobre la dotación que solicitaba, pues indicaba con todo cuidado en las notas preliminares de interpretación el rango sonoro y las dimensiones de los instrumentos de percusión, en ocasiones inclusive se valió de esquemas que ilustraban con detalle las características, los materiales y las dimensiones de dichos instrumentos, como ocurre, por ejemplo, en la partitura de *Tambuco*.²²⁹

En cuanto al instrumento al que Chávez se refiere en *El fuego nuevo* y el cual tenía en mente al componer la obra, podemos afirmar que se trataba de una marimba tradicional mexicana, o *chiapaneca*, como mejor se le conoce, en la que dos, tres y hasta cuatro intérpretes comparten el mismo instrumento.²³⁰ El hecho de haber contratado a los hermanos Marín, quienes eran un célebre grupo de marimbistas chiapanecos, para la interpretación de la obra en concierto confirma nuestra suposición.

Como ya lo mencionamos en la sección anterior, en el caso de *Caballos de vapor* es evidente que esta manera de tocar es la que se requiere para *El fuego nuevo* (IV.II. Comparación de la instrumentación de percusiones en *El fuego nuevo* con otras obras afines de Carlos Chávez). Esto es perfectamente posible en la obra, ya que a pesar de la cercanía en el registro de las tres partes, no se dan *cruzamientos* entre las voces.

La marimba chiapaneca cuenta desde 1897 con un teclado cromático y un registro sonoro que puede abarcar cuatro, cinco y hasta seis octavas, esto es, desde un Do_3 hasta un Si_8 .²³¹ Los pasajes de marimba en *El fuego nuevo* se encuentran todos dentro de este registro, con excepción del pasaje a partir del compás 185, donde la nota más grave requerida es un Sib_2 (esta nota también aparece escrita para el contrabajo y es evidente que se encuentra fuera del rango normal del instrumento). Esta nota aparece duplicada a la octava superior (Sib_3) todas las veces durante este pasaje. Una solución lógica sería omitir necesariamente el Sib_2 grave que está fuera de rango. De este modo este pasaje se puede tocar en una marimba de cinco octavas (inclusive en una marimba de cuatro y media, o cuatro y un

²²⁹ Carlos Chávez, *Tambuco* (1964), Nueva York, G. Sc, 1967.

²³⁰ "La mayor parte de los grupos profesionales cuentan con siete marimbistas y por lo general se distribuyen 4 músicos en la Marimba Piano y 3 en la Marimba Requinta". Fuente: Javier Nandayapa, Israel Moreno, *Método didáctico de marimba*, Fonca, México, 1999, p. 17.

²³¹ *Idem*.

tercio octavas).²³² El hecho de que Chávez escribiera esta nota fuera de rango tanto para la marimba como para el contrabajo representa una incógnita sin resolver, y a este respecto sólo podemos especular que es posible que al momento de decidir la interpretación de la obra Chávez tuviera disponible una marimba que contuviera el Sib₂, ya que en Chiapas se han llegado a construir instrumentos con una extensión de hasta ocho octavas.²³³ Chávez pudo haber considerado un instrumento similar para la orquestación de la obra.

Con la excepción de la nota Sib₂ del pasaje antes mencionado, la obra puede ser interpretada en su totalidad en la marimba, incluyendo todos los pasajes de los teponaxtles, en caso de que la marimba se requiera como instrumento sustituto. Esta nota de interpretación resulta válida y factible, si consideramos la manera de proceder del compositor en sus obras posteriores, en donde proporciona una lista alternativa de instrumentos sustitutos. Para una mayor especificidad se deberá indicar el rango del instrumento, que deberá tener como mínimo cuatro y media octavas de extensión, en otras palabras, que su rango sonoro tenga como nota más grave un Fa₃ y como nota más aguda un Do₈.

c) Nota #3: “El Choeur de Sifflets estará ____²³⁴ de las mismas personas que forman el coro de cantantes (Choeur de Chanteurs).

Aunque en el catálogo publicado por Rodolfo Halffter²³⁵ puede leerse en la dotación de la obra que se requiere un coro SA (soprano, alto) será prudente indicar en esta nota que se requiere de un coro femenino. El término *coro femenino* es utilizado por los dos biógrafos del compositor, Roberto García Morillo²³⁶ y Robert L. Parker,²³⁷ en sus respectivos libros, donde además nos brindan otros datos e información valiosa acerca de *El fuego nuevo*.

En esta nota de interpretación hay una palabra que es ilegible en el manuscrito original; sin embargo, el sentido que tiene la frase está implícito: *los silbatos serán interpretados por los integrantes del coro femenino*. Esto es completamente factible, dado que las intervenciones de ambos coros ocurren

²³² Cuando en una partitura aparecen notas que pueden estar fuera del rango de la marimba, el compositor y/o editor escribe estas notas entre paréntesis. Asimismo se da la indicación en la partitura de que estas notas pueden tocarse en una octava superior o inferior, según el rango disponible en el instrumento. Sería entonces necesario, para una edición de la obra, señalar de este modo todas las notas Sib₂.

²³³ La marimba más grande del mundo se construyó en el distrito de Ocosingo, Chiapas, y el instrumento alcanza ocho octavas y media. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Ocosingo#La_Marimba_M.C3.A1s_Grande_del_Mundo

²³⁴ Palabra ilegible en el manuscrito original.

²³⁵ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz (eds.), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A., México, 1971, p. 34.

²³⁶ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960, p. 23.

²³⁷ Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Yael Bitrán, (trad.), Conaculta, México, 2002, p. 146.

en momentos distintos de la obra. El primero en escucharse es el coro de silbatos, que aparece en la “Danza del Terror” a partir de la letra de ensayo H₃, compás 83, y culmina después de la letra K, en el compás 133. Después de esta intervención, que es la más importante del coro de silbatos en toda la obra, hay una intervención considerablemente más pequeña —únicamente dos compases— y ésta ocurre al final de la “Danza de los Guerreros”, en el *Molto molto Energico energico* del compás 368. El coro femenino, señalado en el manuscrito de la partitura como “*Danseuses*” [bailarinas], hace su aparición en medio de la “Danza Sacra”, en el compás 185; la intervención del coro culmina en el compás 224 y no vuelve a aparecer en el resto de la obra.

d) Nota #4: Cada parte del Choeur de Sifflets estará formada por 25 intérpretes²³⁸ al menos.²³⁹

El coro de silbatos consta de tres voces: agudos, medios y graves; siguiendo la indicación de la nota preliminar, cada una de estas voces deberá constar de 25 intérpretes de silbatos. Esto nos da un total de 75 intérpretes para el coro de silbatos, que es una cantidad de intérpretes considerablemente grande. Lo que esta nota nos revela es que el compositor tenía la clara intención de que los silbatos tuvieran una presencia prominente dentro del conjunto instrumental, en otras palabras, masa sonora. Otra consideración lógica que explica por qué Chávez proponía un coro tan numeroso se relaciona con el balance sonoro: la poca sonoridad que tienen los silbatos frente al conjunto de percusiones se compensaría con un grandioso coro de silbatos que equilibrara la masa de los instrumentos percusivos.

e) Nota #5: Cada par del Choeur de Chanteurs estará formada por 20 cantantes.²⁴⁰

Aunque en la nota de interpretación #3 se indica que las mismas personas que forman el coro de silbatos serán las mismas del coro de cantantes, con la lectura de esta nota preliminar se evidencia que el coro femenino es sustancialmente menor que el coro de silbatos, pues el número de intérpretes se reduce a casi la mitad.

Resulta curioso que el único dato que la partitura nos ofrece respecto del coro sea la palabra *Danseuses* —término en francés que significa *bailarinas*—, que aparece escrita en la pauta correspondiente en clave de Sol, y aunque no se especifica el tipo de voces que conformarán el coro, es

²³⁸ Tachado en el original: 30.

²³⁹ Previa a esta nota se encuentra una similar, tachada casi en su totalidad en el original, que dice: “El *Choeur de Sifflets* estará formado por – tendrá alrededor de 20 intérpretes para cada parte”. Se deduce que Chávez decidió redactarla de forma diferente.

²⁴⁰ Tachado en el original: 18.

evidente por el registro que se trata de voces femeninas. Además, como ya lo mencionamos, tanto García Morillo²⁴¹ como Parker²⁴² citan en sus libros que la obra requiere coro femenino, mientras que el catálogo de Halffter²⁴³ es más específico en la tesitura e indica que se requiere un coro SA (soprano, alto). Todos los datos anteriores son suficientes para determinar las tesituras del coro. Aún así, la nota preliminar de interpretación deberá contener las especificaciones arriba mencionadas.

f) Nota #6: *La vara para raspar los güiros será de hueso.*

Resulta interesante la especificación que hace Chávez respecto del material con que se deben raspar los güiros, y hoy en día esto nos habla de un compositor sumamente inmerso en el universo sonoro de las percusiones. Aunque el resultado sonoro de raspar el instrumento con una vara de hueso no es sustancialmente distinto del que se obtiene con otros materiales, podemos decir que la proyección en el sonido del güiro es mayor con una vara de hueso que con una de madera o de plástico, debido a la diferencia en el grado de dureza de cada uno de estos materiales. Otra consideración que resulta notable acerca de la indicación que se hace en esta nota preliminar es el hecho de que el güiro es un instrumento similar a los antiguos raspadores prehispánicos de hueso. No estamos del todo seguros si la intención original de Chávez era la de utilizar los raspadores de hueso en *El fuego nuevo*, aunque podríamos especular que el compositor probablemente quiso crear un instrumento híbrido al combinar el material de los raspadores prehispánicos originales con el güiro, cuya caja de resonancia la constituye el instrumento mismo y lo hace más práctico que aquéllos. Esto en cierto modo implica una relación directa entre ambas versiones de raspadores y, aunque sea por una razón mayormente simbólica que tímbrica, sería válido conservar esta nota preliminar como el compositor la concibió originalmente.

g) Nota #7: *Para las partes I-II serán güiros pequeños y [para] III y IV serán grandes.*

Chávez solicita cuatro güiros para la interpretación de la obra, un intérprete para cada instrumento. Esto se deduce fácilmente dada la distribución de los instrumentos en la partitura, y se comprueba con la anotación hecha a lápiz sobre la misma partitura que dice: “4 players” [cuatro intérpretes]. Los instrumentos en cuestión son los que tradicionalmente están hechos con un calabazo

²⁴¹ Roberto García Morillo, *op. cit.*, p. 23.

²⁴² Robert L. Parker, *op. cit.*, p. 146.

²⁴³ Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñiz (eds.), *op. cit.*, p. 34.

seco y tienen una serie de estrías a lo largo del cuerpo, las cuales se raspan con una pequeña vara de madera, plástico, o como en este caso en particular, de hueso. Como ya lo mencionamos en la sección anterior de nuestro estudio, en la página 2 del manuscrito original de la partitura podemos leer en una anotación a lápiz la especificación “*Scraping Gourds*” o raspadores de calabaza. Además está escrito también a lápiz “*no pitch*”, lo cual interpretamos como una referencia a instrumentos de sonido indeterminado, o que no producen una afinación en el sistema temperado cromático.

Sin embargo, la lectura de la nota de interpretación que estamos analizando nos lleva a pensar que evidentemente Chávez desea que el timbre producido por cada instrumento sea distinto uno de otro, y la primera solución que propone para obtener esta diferencia es cambiar el tamaño de los instrumentos. Desafortunadamente, la opción de cambiar el tamaño del güiro para obtener una diferencia de *altura* en cada instrumento no brinda un resultado tan notorio, como en cambio sí lo puede ser la fabricación de los güiros con una variación en el grosor y la distancia entre las estrías, haciendo que éstas sean diferentes para cada güiro.²⁴⁴ Esta variación en el grosor y la distancia de las estrías produciría un sonido más *agudo* o proyectado, o más *grave* o profundo.²⁴⁵

La nota de interpretación no es suficientemente clara respecto de si el compositor deseaba obtener dos *alturas* o intensidades de sonido. Sin embargo, bien podemos interpretar así la mención del autor, si para ello nos basamos en dos premisas:

- 1) el compositor solicita dos tamaños de güiro y por lo tanto desea dos sonidos diferentes;
- 2) por regla general organológica, un instrumento es más agudo en su registro sonoro a medida que su tamaño es más pequeño, y viceversa.

Por lo tanto, podemos deducir que al indicar dos güiros pequeños y dos grandes, lo que el compositor deseaba en realidad era obtener dos güiros con sonido agudo y dos con sonido grave.

La escritura de la parte de los güiros en la partitura también es indicativa del efecto sonoro que busca el compositor: las partes de güiros I y II (pequeños) están escritas en una sola pauta, dispuestas en dos voces, una superior o “aguda” y una inferior o “grave”. De la misma manera, en la pauta inmediata inferior, encontramos las partes correspondientes a los güiros III y VI (grandes).

Además de la distribución de voces en la partitura, observamos en la escritura diversos pasajes con juegos polirrítmicos, ritmos complementarios y varios unísonos, los cuales serían difíciles de

²⁴⁴ En conversación con Angel de la Serna.

²⁴⁵ “En el güiro, las dimensiones de las estrías y el espesor del percutor dan al instrumento una variedad tímbrica”. Fuente: Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, CONACYT, México, 1984, p. 165.

distinguir si son tocados en instrumentos de características similares, y el hecho de haber sido escritos en una distribución de cuatro voces en la partitura no tendría ningún efecto al momento de interpretarlos. Dicho de otro modo, si estos pasajes son tocados en cuatro güiros iguales, o muy similares, el resultado sonoro sería casi monofónico y por lo tanto muy pobre, además de que se perdería del todo el efecto contrapuntístico que sugiere la orquestación del conjunto.

Todo lo anterior nos lleva a deducir que Chávez requería de cuatro sonidos distintos. Para ello, sugerimos una *graduación* de los cuatro instrumentos, lo cual es posible si se fabrican los instrumentos en la forma que ya mencionamos. Esto nos daría como resultado la siguiente graduación:

Güiro I (pequeño agudo)

Güiro II (pequeño grave)

Güiro III (grande agudo)

Güiro IV (grande grave)

Resulta notable la similitud que tiene esta graduación de instrumentos con el cuarteto de raspadores utilizado en *Tambuco*,²⁴⁶ donde el compositor solicita, entre otros instrumentos, los siguientes:

Raspador pequeño (tipo yaqui)

Raspador grande (tipo yaqui)

Güiro pequeño (agudo)

Güiro grande (grave)

Este cuarteto de raspadores aparece en un pasaje de la obra que abarca desde el compás 62 al 76, y la escritura rítmica resulta muy similar a la que observamos en *El fuego nuevo*. El hecho de que Chávez retomara en años posteriores el concepto de cuatro raspadores nos habla de que el compositor tenía desde sus inicios una idea clara y definida respecto de la instrumentación para percusiones. Recordemos también la analogía propuesta para estos instrumentos en la sección IV.II, donde se sugiere el uso de un cuarteto mixto de güiros y raspadores u omichichauaztlis.

Todo lo anterior sugiere que la graduación que proponemos aquí para los güiros en *El fuego nuevo* podría ser la correcta. Más adelante, en la sección VI.III, comentaremos más a fondo sobre la relación de *El fuego nuevo* con *Tambuco* y otras obras.

²⁴⁶ Carlos Chávez, *Tambuco*, Belwin, Inc., Miami, 1967.

h) Nota #8: *En el Tambor y Grosse Caisse: M. significa, sur la membrane; C. significa sur la caisse.*
247

Al pie de la página 13 en el manuscrito de la partitura original, encontramos escrita la indicación en francés: “*M = Membrane; R = Rebond*”, sin embargo, la traducción al español de “*rebond*” es “rebote”, y resulta ser un término equívoco para lo que el compositor realmente intentaba indicar. Chávez reparó en este error tachando este término en el manuscrito de las notas, sustituyéndolo por “*sur la caisse*” (sobre la caja).²⁴⁸

Es muy factible que Chávez se refiera en realidad a un tambor indio para la interpretación de la obra, pues es de llamar la atención que a lo largo de la misma no utiliza ninguno de los rudimentos y técnicas que son propias del tambor militar (también conocido como tarola o *snare drum* en inglés), tales como el redoble, las apoyaturas sencillas, dobles, etc.; por el contrario, los ritmos son escuetos y simples. Por otro lado, los ritmos escritos para el bombo sugieren que la interpretación del instrumento debe realizarse con dos mazos, o baquetones, muy a la manera en que se toca el huéhuetl, y la mejor forma de interpretar estos ritmos es colocando el tambor de forma horizontal con la membrana hacia arriba, de manera similar a como se coloca ese instrumento prehispánico: el huéhuetl. De hecho, como sugerimos ya en la sección anterior, los tambores más adecuados para *El fuego nuevo* podrían ser en realidad el tambor indio y el huéhuetl.

En este punto nos parece pertinente introducir un elemento más para sustentar esta teoría; dentro del mismo expediente que revisamos en el Archivo General de la Nación, junto con los demás documentos relacionados con *El fuego nuevo*, encontramos también un documento titulado *Toxiuhmolpia* escrito tanto en español como en inglés (cuya versión está también etiquetada como *Memorandum*) (véase la sección III.I. El argumento). En un párrafo en particular de este documento, Chávez se refiere a los instrumentos que se incluyen en la obra, particularmente durante la “Danza del terror” del ballet:

²⁴⁷ Tachado en el original se encuentra el siguiente párrafo: “B.T. significa *baguette timbal* [sic]”.

²⁴⁸ Tachado en el original: “R. Significa *sur le rebbond* [sic]”. Probablemente Chávez se refería al aro del instrumento. El vaso, o caja del instrumento proporciona un efecto similar al ser percutido.

La música tiene una proporción de equilibrio: La primera danza [incluye] conjuntos de **percusiones aztecas, teponaxtles, güiros, pitos, huéhuetl, tambores metálicos;**²⁴⁹ ritmos violentos y cambiantes, dislocados [...] ²⁵⁰

El párrafo anterior describe a grandes rasgos la instrumentación que el compositor tenía en mente para la partitura orquestal, y evidencia su afán de reproducir o reconstruir su propia versión del conjunto instrumental azteca. De acuerdo con nuestro criterio, que mencione el huéhuetl en este escrito confirma nuestra teoría respecto al instrumento que podría ser usado en la obra en lugar del *grosse caisse*. Por ello, a partir de aquí designaremos **tambor indio** y **huéhuetl**, respectivamente, al *tamburo* y *grosse caisse* de la dotación original.

El efecto que pide el compositor en esta nota de interpretación es que los intérpretes del tambor indio y del huéhuetl puedan producir dos sonidos: uno será el sonido ordinario, que se produce al percutir la membrana con la baqueta; el otro es un sonido seco, que es el resultado del choque de madera con madera, en este caso la baqueta sobre la caja o cuerpo del instrumento. Cabe mencionar que el efecto requerido también puede lograrse si en lugar de la caja se percute el aro del tambor. En la partitura se solicita esta técnica para ambos tambores en un breve pasaje a partir del compás 53. Unificando tanto el idioma como la nomenclatura para esta nota de interpretación, llegamos a lo siguiente:

a) *Sur la membrane* = membrana: *M*

b) *Sur la caisse* = aro o caja: *C*

Estas indicaciones deberán aparecer en la nota de interpretación correspondiente y además en la partitura, en el pasaje donde se hace uso de esta técnica.

i) Nota #9: Platillo Suspendido: B.T. = *baguettes timbal*;²⁵¹ B. *Tambour* = *baguettes tambour*; M.S.= *metallic stick*.

Chávez solicita un platillo suspendido para cada uno de los intérpretes del tambor indio y del huéhuetl, además de platillos de choque para el primero. El uso de distintos tipos de baquetas ayuda a cambiar la

²⁴⁹ En el original se encuentra tachada la palabra “timbales”.

²⁵⁰ AGN, CC, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

²⁵¹ *Sic*.

respuesta en el sonido de los platillos, y de acuerdo con esta nota se requieren tres tipos distintos de baqueta: baqueta de timbal (con cabeza de fieltro), baqueta de tambor (hecha de madera) y baqueta metálica (como el batidor del triángulo).

Esta nota resultará de gran utilidad para el percusionista, pues el hecho de indicar en las notas preliminares que para la interpretación de la obra se requieren ciertos tipos de baqueta ayuda a resolver en gran medida el control de la sonoridad y el timbre en los platillos. Además, sobre la partitura se indica el tipo de baqueta que se requiere para cada pasaje determinado. Esto revela que el compositor deseaba que los platillos pudieran ofrecer sonoridades distintas a lo largo de la obra. Ahora revisemos a detalle los pasajes de platillos en la obra.

En el compás 46 de la partitura encontramos la abreviatura “*b. Timb.*”, que indica utilizar la baqueta de timbal en el platillo, con una dinámica de *ff* (*fortísimo*). Podemos pensar que el efecto deseado es el de un sonido intenso, pero con poco ataque. Una alternativa que puede resultar también efectiva para lograr este efecto sería utilizar baquetas de marimba de concierto, o bien baquetas de vibráfono, las cuales están fabricadas con una cabeza de hule o plástico que está forrada de estambre. En el compás 77 asumimos que se repite esta sonoridad, dado que no se indica cambio alguno de baqueta.

En el compás 109 se requiere que el platillo toque un ostinato rítmico muy articulado en dinámica de *fff* (*fortisísimo*). En el manuscrito de la partitura no se indica un cambio de baqueta, sin embargo, es evidente que Chávez tenía la idea hacer uso de las distintas sonoridades que se obtienen en el platillo utilizando tres diferentes tipos de baqueta. En consecuencia, consideramos muy adecuado sugerir, para el pasaje a partir del compás 109, el uso de la baqueta metálica, pues ésta produce en el platillo un ataque inmediato, con un sonido extremadamente brillante y una articulación clara y precisa.

En el compás 246 está escrita en la partitura la indicación “*wooden sticks*” para un pasaje en el que se requiere de un redoble o trémolo en el platillo. Es una práctica común que el percusionista utilice baquetas suaves (con cabeza forrada de fieltro o de estambre) para las notas largas tremoladas, para tocar pasajes similares a este. El resultado es un sonido uniforme y sostenido en el platillo en el que resulta imperceptible el golpeteo constante dada la suavidad de las baquetas. Por lo tanto, la indicación en la partitura despeja cualquier duda que pueda surgir respecto al sonido deseado, y podemos deducir que el compositor solicita el efecto *chispeante* que resulta de percutir con rapidez las baquetas de madera sobre el platillo.

En el compás 290 no hay indicación de cambio de baquetas y se asume que desde este pasaje en

adelante continúan utilizándose las baquetas de madera.

En el compás 369 la dinámica es de *fff* (*fortisísimo*), y como en el caso anterior, sugerimos el uso de baqueta metálica. Tanto esta indicación como la del compás 109 deberían incluirse en la partitura, si se desea hacer una edición revisada de ella.

En las intervenciones subsecuentes (compases 379, 441, 455, 457, 468) el tipo de baqueta requerido se encuentra indicado oportunamente en la partitura, ya sea con la leyenda “*wooden sticks*”, o la abreviación “*ws*”. Para esta nota de interpretación será necesario unificar tanto el idioma como la nomenclatura, por lo que sugerimos lo siguiente:

- a) *baguettes timbal* – baqueta de timbal: *B. Timb.*;
- b) *baguettes tambour* –baqueta de madera: *B. Mad.*;
- c) *metallic stick* – baqueta metálica: *B. Metal.*

Para hacer la notación aún más clara, se pueden incluir en la partitura íconos que simbolicen el tipo de baqueta deseada, lo cual facilitará al percusionista la lectura e interpretación.

j) Nota #10: *Platillos = agitées l'uns contre l'autre / frolié*²⁵² *l'uns contre l'autres.*

Esta nota traducida al español quedaría:

platillos = chocar el uno contra el otro.

Esta indicación nos confirma que, efectivamente, en la partitura la indicación *Cymbales* se refiere a los platillos de choque. La nota de interpretación en este caso es relativa a la dotación y se debe considerar asimismo para el listado final de instrumentos de percusión. De hecho, resultaría de utilidad si se incluyera en la misma partitura la leyenda “Platillos de choque” sobre la pauta correspondiente, a manera de indicación de un cambio de instrumento cuando sea el caso.

Al hacer una revisión de los pasajes, sólo hay un par de lugares en la obra donde aparecen los platillos de choque: primero en el compás 45 y posteriormente en los compases 311 y 312. Deberá incluirse en las notas de interpretación la especificación de que el mismo intérprete que toca los platillos de choque tocará además un platillo suspendido (compases 379 al 383). De igual forma, esta indicación será de utilidad si también se incluye en la lista detallada de la dotación de instrumentos de percusión.

²⁵² [Sic.] La palabra en el manuscrito original puede leerse como *frolie*, *frolies* o *frolier*; ninguno de estos términos existe en francés.

k) Nota #11: En el platillo suspendido y tam-tam, dejar vibrar la placa tanto como sea la duración de la nota.

Volvemos a encontrar una nota de interpretación de gran utilidad y que resulta muy importante para despejar las dudas que pudieran surgir sobre las placas vibrantes y la duración de su resonancia. La escritura de la partitura resulta ser muy clara en este sentido, y resulta evidente cuando el compositor requiere que el sonido de las placas se prolongue, dejándolas vibrar durante todo el valor de la nota, como, por ejemplo, en el compás 46 de la partitura, donde se pide que el platillo suspendido se toque con un ataque acentuado que se prolongue hasta el siguiente compás mediante una ligadura de unión.

El caso contrario se presenta cuando encontramos notas de duración corta —como en el compás 77—, las cuales deberán interpretarse como un ataque de valor corto y se deberá apagar la vibración de la placa con la mano. Esta misma técnica se aplica en el pasaje a partir del compás 291, donde efectivamente encontramos escrita la indicación “apagar con los dedos” (véase la nota #18).

En los compases 311 y 312 encontramos un pasaje para los platillos de choque en el que está escrita la indicación “apagados”; aquí el compositor solicita la técnica para cortar la duración del sonido de los platillos de choque, que puede hacerse con la ayuda del cuerpo del intérprete.

Los criterios descritos anteriormente para el platillo se aplican de la misma manera para el tam-tam; un ejemplo de ello puede verse en el pasaje a partir del compás 132, donde debe apagarse el sonido antes del siguiente ataque, en el compás 133; a partir de aquí, las notas siguientes muestran ligaduras de unión, lo cual significa que el sonido del tam-tam debe prolongarse durante los tres siguientes compases, es decir, se debe dejar vibrar la placa durante todo el lapso. Es necesario mencionar que el apagado de la vibración al término de un pasaje de esta naturaleza no debe de ningún modo ser súbito; dependiendo de las características y sonoridad del instrumento, éste debe dejarse vibrar durante el valor rítmico indicado y se debe ayudar al decaimiento natural de la sonoridad mediante el apagado, en caso de que el sonido se prolongue más de lo deseado. Dependiendo del contexto musical y de la orquestación del pasaje, podría añadirse en la partitura la indicación “*l.v. (laissez vibrer / lasciare vibrare)*” o “dejar vibrar”.

l) Nota #12: El primer y segundo timbalista deberán estar en sitios opuestos.

Resulta interesante esta indicación, porque ofrece una prueba de que el compositor, aún en esta obra tan temprana, ya pensaba en el *cinetismo sonoro* como un elemento importante en la música. Al solicitar dos timbalistas para la obra, Chávez no sólo deseaba lograr un efecto de masa sonora, sino que, además, empezaba a explorar una técnica que años más tarde desarrollaría ampliamente en obras como *Toccata para instrumentos de percusión* y *Tambuco*, donde el uso *cinemático* del sonido es una constante y donde el compositor crea la ilusión de que el sonido viaja de izquierda a derecha y viceversa, dada la disposición de las notas en la partitura, diseñada acorde a la distribución de los instrumentos en el escenario.²⁵³

En *El fuego nuevo* este efecto es evidente en *Prelude* (compases 1 al 20), donde, durante los primeros compases, la interacción entre los dos timbalistas resulta en una textura casi monofónica, pues el diálogo viene y va de un intérprete al otro a manera de diálogo, con muy pocas notas simultáneas entre ambos.

Dada la sonoridad tan grande de los timbales, y siguiendo esta indicación de que los timbales deben estar en “sitios opuestos”, para que el efecto *cinemático* sea realmente notorio los dos timbalistas tendrían que estar cada uno en un extremo del escenario, por ello nos permitimos sugerir que, desde la perspectiva del público, el primer timbalista debería estar en el extremo izquierdo y el segundo en el extremo derecho. Esta disposición de los timbalistas, además de la misma distribución del juego de timbales de cada intérprete,²⁵⁴ cuasaría que el público tuviera una percepción auditiva de que las notas *viajan* de izquierda a derecha, del registro agudo al registro grave.

En otros pasajes de la obra se requiere que los dos intérpretes toquen simultáneamente, ya sea en contrapunto rítmico, como sucede durante el gran solo de percusiones en la letra H¹ (compás 88), o bien en unísono rítmico, como en el *molto energico* del compás 368. En ambos casos se genera un poderoso efecto en *estéreo*, gracias a la disposición que tienen los instrumentos en el escenario. De acuerdo a lo que indica Chávez, sugerimos también la inclusión de un esquema con la disposición que deberán guardar los instrumentos de percusión en el escenario para la interpretación de esta obra.

²⁵³ Carlos Chávez, *Toccata para instrumentos de percusión* (1942), Nueva York, Mills Music, 1954.

²⁵⁴ Por lo regular, en México se adopta la disposición francesa para tocar los timbales sinfónicos, que consiste en acomodar los tambores de grave a agudo, de izquierda a derecha, desde la perspectiva del intérprete.

m) Nota #13: *Los intérpretes de güiro I-III deberán estar juntos, mientras que II y IV deberán estar juntos entre sí pero opuestos a I-III.*

En esta nota de interpretación se aplica exactamente el mismo principio de *cinetismo sonoro*, abordado en la nota anterior, como un elemento importante en la música. El efecto que Chávez busca con los güiros se acerca más a lo *estéreo*, con algunos toques *cinemáticos*, dado que los pasajes para estos instrumentos están escritos como *ostinatos* rítmicos que son tocados simultáneamente por los cuatro intérpretes, aunque sean diferentes entre sí.

Deduciremos la posición que deberán ocupar los intérpretes basándonos en la distribución que tienen los güiros en el manuscrito de la partitura: en ella observamos que en una pauta están escritas las partes correspondientes a los güiros I y II, y en otra pauta las partes correspondientes a los güiros III y IV. La nota de interpretación coloca a los güiros I y III en un grupo y a los güiros II y IV en otro; sin embargo, atribuimos esto a una pequeña confusión del compositor al elaborar las notas de interpretación, y podemos sugerir que la distribución correcta para los intérpretes deberá corresponder con la forma en que están agrupados en la partitura. En consecuencia, la nota debería leerse: *los intérpretes de güiro I y II van juntos, pero opuestos a III y IV.*

n) Nota #14: *Todos los teponaxtles deberán de estar juntos uno de otro.*

El compositor nos indica en esta nota que los seis teponaxtles deberán actuar como un solo gran instrumento, como una unidad sonora, y que el sonido que se produce al tocarlos deberá provenir de la misma ubicación física en el escenario. Si bien ésta no parece ser una propuesta de espacialidad del sonido por sí misma, en realidad lo es respecto de los demás instrumentos de percusión.

Recapitulando, en la nota #12 hablamos acerca de la posición *estéreo* que deberán guardar los timbalistas uno respecto del otro, lo cual nos hace llegar a la conclusión de que la alternativa lógica será colocarlos en los extremos del escenario. Más adelante, en la nota #13, se hace una sugerencia similar para los güiros, los cuales bien podrían colocarse en una posición similar, justo a un lado de cada timbalista y ocupando el espacio inmediato hacia la parte central (adentro) del escenario. En medio de los instrumentos citados, justo al centro del escenario, deberían ubicarse los teponaxtles pues, como ya lo mencionamos, éstos funcionarán como una unidad sonora, y resulta evidente que Chávez deseaba que esta unidad estuviera colocada en el centro del espectro sonoro. Los teponaxtles son, sin duda, los instrumentos más importantes de la sección de percusiones en *El fuego nuevo*, y hay pasajes de la obra en los que su protagonismo es preponderante no sólo dentro de la sección de percusiones,

sino inclusive para el total de la orquesta. Esto constituye una razón más para sustentar nuestra sugerencia para ubicarlos al centro de los demás instrumentos de percusión.

En suma, todas las especificaciones que Chávez revela con estas notas responden a una sola idea: la naturaleza de los instrumentos, así como la disposición que guardan unos respecto de otros, determinan el carácter y la sonoridad de la obra. Al menos, así lo manifiesta el compositor en su artículo *Música para el radio*, donde describe ampliamente su interés por el balance, la orquestación y la posición de los sonidos en el espectro sonoro:

Un conjunto de condiciones físicas, sociales y morales determinará una estética particular. Las condiciones físicas podrán ser: del instrumento, del lugar en que el instrumento se toca, de la habilidad del ejecutante, de la proporción que guarde su instrumento con los demás que se ejecuten al mismo tiempo.²⁵⁵

Habiendo deducido todo lo anterior respecto al posicionamiento espacial de los instrumentos, podremos llegar al diseño de un esquema que sugiera la ubicación de éstos, uno respecto del otro, en el escenario. Dicho esquema deberá incluirse en la versión final de las notas de interpretación.

o) Nota #15: Los cascabeles deberán ser vegetales, vegetales secos; muy sonoros.

Probablemente ésta sea una de las notas de interpretación más valiosas y reveladoras respecto a la instrumentación de percusiones de *El fuego nuevo*, puede desambiguar definitivamente el término *cascabeles*.

La concepción general que se tiene acerca de los cascabeles en la música occidental, es que estos instrumentos por lo regular están fabricados de metal. En el manuscrito de la partitura, al principio de la pauta puede leerse el término “*grelots*”, *cascabeles*, lo que inmediatamente nos remite al instrumento conocido también en inglés como *sleighbells*. Sin embargo, y aún cuando han habido hallazgos que evidencian la existencia de los cascabeles de metal²⁵⁶ dentro del instrumental precortesiano en Mesoamérica, la nota de interpretación señala el tipo de instrumento que el

²⁵⁵ Carlos Chávez, “Música para el radio”, en *Modern Music*, The League of Composers, vol. XVII, núm. 2, enero-febrero, Nueva York, 1940. Citado en: Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1940- 1949* (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997, p. 8.

²⁵⁶ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Conacyt, México, 1984, p. 85.

compositor tenía en mente para la interpretación de esta obra.

Chávez probablemente se refiere en este caso al instrumento comúnmente conocido como *huesos de fraile* o *cascabeles aztecas* – *ayoyotl* o *coyolli* son los nombres originales del instrumento—, el cual no es en realidad cascabeles, ya que carece del elemento percutor que estos instrumentos llevan en su interior y que constituye su principal característica. Los instrumentos referidos por Chávez son en realidad *sartales*,²⁵⁷ que son semillas secas del árbol del ayoyote o del coyol, las cuales van unidas con una cinta o cuerda y que al chocar unas contra otras producen un sonido característico, muy orgánico. El sonido de los huesos de fraile no es en nada similar ni comparable a aquél de los cascabeles de metal. Los *huesos de fraile* añaden a la música un color seco, terroso, que remite a la danza ritual o de guerra, y son un instrumento que definitivamente imprime el carácter primitivo y *azteca* que Chávez necesitaba para el ballet *El fuego nuevo*. Una importante intervención de este instrumento se encuentra en el compás 162, justo antes de comenzar la “Danza Sacra”; aquí los cascabeles, junto con la marimba y los alientos de madera, proporcionan el fundamento rítmico, tímbrico y melódico previo a la entrada del coro femenino. Los cascabeles vuelven a aparecer brevemente casi al final de la “Danza de los Guerreros”, número 1 de ensayo, compás 360. Finalmente, para desambiguar el término que se refiere al instrumento ordinario arriba explicado, la nota preliminar deberá incluir la acepción *cascabeles aztecas* y además incluir la debida especificación acerca de la naturaleza del instrumento.

p) Nota #16: El 2º y 3º Fagot cambian a Contrafagot. El Contrafagot = suena como está escrito.


La única indicación de este tipo en el manuscrito se encuentra en el compás 509 de la “Danza de la Alegría”, donde se indica que el 4º fagot cambia a contrafagot. El pasaje en cuestión consta tan sólo de dos compases, y en la siguiente intervención se indica el regreso a fagot (compás 532). También es probable que el compositor tuviera la intención de reforzar el registro grave en algunas secciones del ballet, como bien pueden ser el preludeo y el interludio previos a la “Danza de la Alegría”; en ambas secciones el compositor utiliza el registro más grave del instrumento en los fagotes III y IV. Sin embargo, por falta de mayor información dejaremos esta nota fuera del listado final.

²⁵⁷ *Idem.*

q) **Nota #17: Pitos: Cuando la nota tiene el signo X indica tapar el agujero con el dedo.** 

El *Choeur de Sifflets* o coro de silbatos tiene una importante aparición en la “Danza del Terror”, y ésta comienza en la letra de ensayo H¹, específicamente en el compás 84. El coro está dividido en tres voces: agudas, medias y graves, repartidas en tres respectivas pautas; la escritura está hecha en notación tradicional y aunque Chávez no escribe clave alguna en la pauta para designar alturas específicas, sí podemos observar en la escritura tres alturas diferentes, la más grave de ellas escrita en el segundo espacio del pentagrama, la siguiente en el tercer espacio —lo cual sugiere un intervalo cerrado, de una tercera aproximadamente—, y la altura más aguda escrita en la segunda línea adicional en la parte superior del pentagrama —que sugiere un intervalo muy abierto, de una octava o posiblemente mayor—.

Dado que se requieren estas tres alturas como mínimo, es evidente que el instrumento al que en realidad se refiere Chávez no es un silbato ordinario, el cual tiene cuando mucho dos alturas, sino una **ocarina**, la cual puede tener en su registro cuatro o más alturas diferentes. La técnica para tocar la ocarina consiste, pues, en tapar y destapar los orificios del instrumento según se requiera, por lo tanto no será necesario hacer esta indicación en las notas de interpretación ni en la partitura. Dicho lo anterior, sugerimos sustituir el término *silbatos* o *pitos* por el término que, a nuestro parecer, es el correcto: *ocarinas*.²⁵⁸ Más adelante en nuestro estudio haremos una descripción de las características que deberán tener estos instrumentos.

r) **Nota #18: El signo  indica tapar y destapar el agujero muy rápidamente.**

No encontramos escrita ninguna indicación de trino, ni en tinta ni a lápiz, en el manuscrito original de la partitura, o algo que sugiera la utilización de esta técnica (en su mayoría, los valores rítmicos de las notas no son lo suficientemente largos para hacer trino sobre ellas), por lo que no podemos precisar el objetivo que tenía esta nota. En realidad, los ritmos para las ocarinas son simples y van desarrollándose

²⁵⁸ “Siguen en orden a los **silbatos** arcaicos otros silbatos de subsecuentes civilizaciones que ya tienen un orificio más, el cual tapado y destapado hace producir dos sonidos, los cuales no siempre tienen el mismo intervalo en distintas piezas; en colecciones particulares hemos observado algunos, en los que se puede apreciar desde una segunda mayor hasta una cuarta justa; es ésta la evolución del silbato primitivo hacia la **ocarina**, instrumento que generalmente tiene cuatro orificios que pueden ser obturados con los dedos, produciendo escalas pentáfonas, las cuales varían entre las de distinta procedencia, y dentro de las de los mismos grupos étnicos se aprecian variantes de consideración. Estos instrumentos afectan también muy distintas formas en su aspecto, siendo generalmente alguna representación zoomorfa, ya de bípedos o cuadrúpedos; teniendo en esencia la misma constitución de los silbatos, agregadas las cuatro perforaciones de la cámara.” Fuente: Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, SEP-Bellas Artes, México, 1934, p. 7.

en complejidad a medida que avanza el pasaje, hasta llegar a parafrasear el ostinato de los teponaxtles, el cual tiene ritmos en semicorcheas. Sólo podemos especular que probablemente Chávez planeaba un arreglo diferente para este pasaje en el cual se incluyera la técnica que menciona. Por estas razones, esta nota de interpretación tampoco será incluida en la lista final.

s) Nota #19: *Platillo: sujetar la placa; baqueta metálica.*

Esta nota preliminar está directamente relacionada con la nota 11, donde Chávez subraya la importancia que tienen las duraciones del sonido de los platillos. Es muy notorio que Chávez hace especial énfasis en la manera de interpretación de los platillos, y hemos comentado varias de las notas a la partitura en las cuales se detalla el tipo de baqueta por utilizar, así como las diferentes técnicas que se requieren para lograr los efectos deseados por el compositor. Será pertinente entonces agrupar todas las notas donde se describen las técnicas requeridas específicas para los platillos.

Esta nota, aunque escueta, resulta lo suficientemente clara para quien tiene conocimiento en el campo de la percusión, si bien, con todo, su redacción puede mejorarse para hacerla más clara a quien la lee: la nota se refiere a una técnica particular que consiste en sujetar el platillo con la mano, a fin de suspender su vibración después del ataque. En otras palabras, para este caso es necesario apagar el sonido de manera súbita cada vez que se lee un silencio en la partitura. Esto ocurre en la obra en los compases 291 al 296, donde además se puede leer la indicación entre paréntesis “apagar con los dedos”. La misma técnica se requiere para los compases 294 al 296 y 309 al 310.

En esta nota preliminar volvemos a encontrar una referencia a la baqueta metálica. En este caso no resulta del todo clara la intención del compositor, pero podemos deducir que para los pasajes en que se requiere el apagado, también planeaba que se utilizara la baqueta metálica. Como lo discutimos en la nota número 9, la baqueta de metal produce en el platillo un ataque inmediato, con un sonido extremadamente brillante y una articulación clara y precisa, por esta razón resulta lógico que, aunque en estos pasajes la dinámica no llega a *fff* (*fortissísimo*), sí es necesario producir en el platillo el sonido que tenga estas características.

En la propuesta de interpretación actualizada, además de especificar esta técnica en las notas preliminares, será necesario incluir la indicación técnica en la parte superior del pentagrama en los pasajes correspondientes.

IV.IV. Propuesta final para las notas de interpretación

Después de revisar y comentar las notas preliminares, hemos llegado a una redacción final de las mismas. De acuerdo con las consideraciones mencionadas en la sección anterior, podemos reorganizar las notas y agruparlas en tres categorías:

- a)* Notas de instrumentación
- b)* Notas de interpretación
- c)* Notas de disposición instrumental

***a)* Notas de instrumentación.**

1) Los intérpretes de teponaxtle también tocan una marimba:

- a) compás 47 al compás 133: teponaxtles;
- b) compás 162 al compás 188: marimba;
- c) compás 256 al compás 269: teponaxtles;
- d) compás 297 al compás 310: teponaxtles;
- e) compás 316 al compás 332 : teponaxtles;
- f) compás 350 al compás 388: teponaxtles;
- g) compás 473 al compás 481: marimba;
- h) compás 534 al compás 568: teponaxtles.

2) En caso de que los 6 teponaxtles requeridos no se encuentren disponibles, todas las partes de teponaxtle podrán ser tocadas en la marimba, en las notas reales.

3) Los güiros I y II serán pequeños y los güiros III y IV serán grandes de acuerdo con la siguiente graduación:

- Güiro I (pequeño agudo)
- Güiro II (pequeño grave)
- Güiro III (grande agudo)
- Güiro IV (grande grave)

- 4) La vara para raspar los güiros deberá ser de hueso.
- 5) El intérprete de platillos de choque también toca un platillo suspendido.
- 6) Los cascabeles aztecas deberán ser fabricados con semillas secas de coyol o ayoyote, y deberán ser muy sonoros.
- 7) El coro de ocarinas estará conformado por las mismas personas que integran el coro femenino.
- 8) Cada parte del coro de ocarinas deberá tener 25 intérpretes como mínimo.
- 9) El coro femenino estará conformado por las tesituras soprano y alto, y cada voz deberá contar con 20 cantantes como mínimo.

b) Notas de interpretación instrumental.

10) Para el tambor indio y huéhuetl se requiere tocar tanto en la membrana como en el aro o la caja del instrumento. Esto será indicado en la partitura con la siguientes abreviaciones:

- a) Membrana: *M.*
- b) Aro o caja: *C.*

11) Para el platillo suspendido se requiere usar tres tipos de baqueta, los cuales serán indicados en la partitura con las siguientes abreviaciones:

- a) Baquetas de timbal: *B. Timb.*
- b) Baquetas de madera: *B. Mad.*
- c) Baquetas metálicas: *B. Metal.*

12) En el platillo suspendido, platillos de choque y tam-tam, se deberá dejar vibrar la placa tanto como dure la nota.

13) En el platillo suspendido, se deberá sujetar la placa con los dedos para apagar el sonido cuando la duración de la nota sea corta.

14) Fagot II y III cambian a contrafagot, y se tocarán las notas reales. El contrafagot suena como está escrito.

c) Notas de disposición instrumental:

15) Los intérpretes de güiro deberán estar agrupados en dos pares, los cuales se colocarán opuestos entre sí de acuerdo con la siguiente disposición:

- a) güiros I y II;
- b) güiros III y IV.

16) Todos los teponaxtles deberán estar colocados juntos uno de otro.

17) Los timbales I y II deberán estar colocados en sitios opuestos.

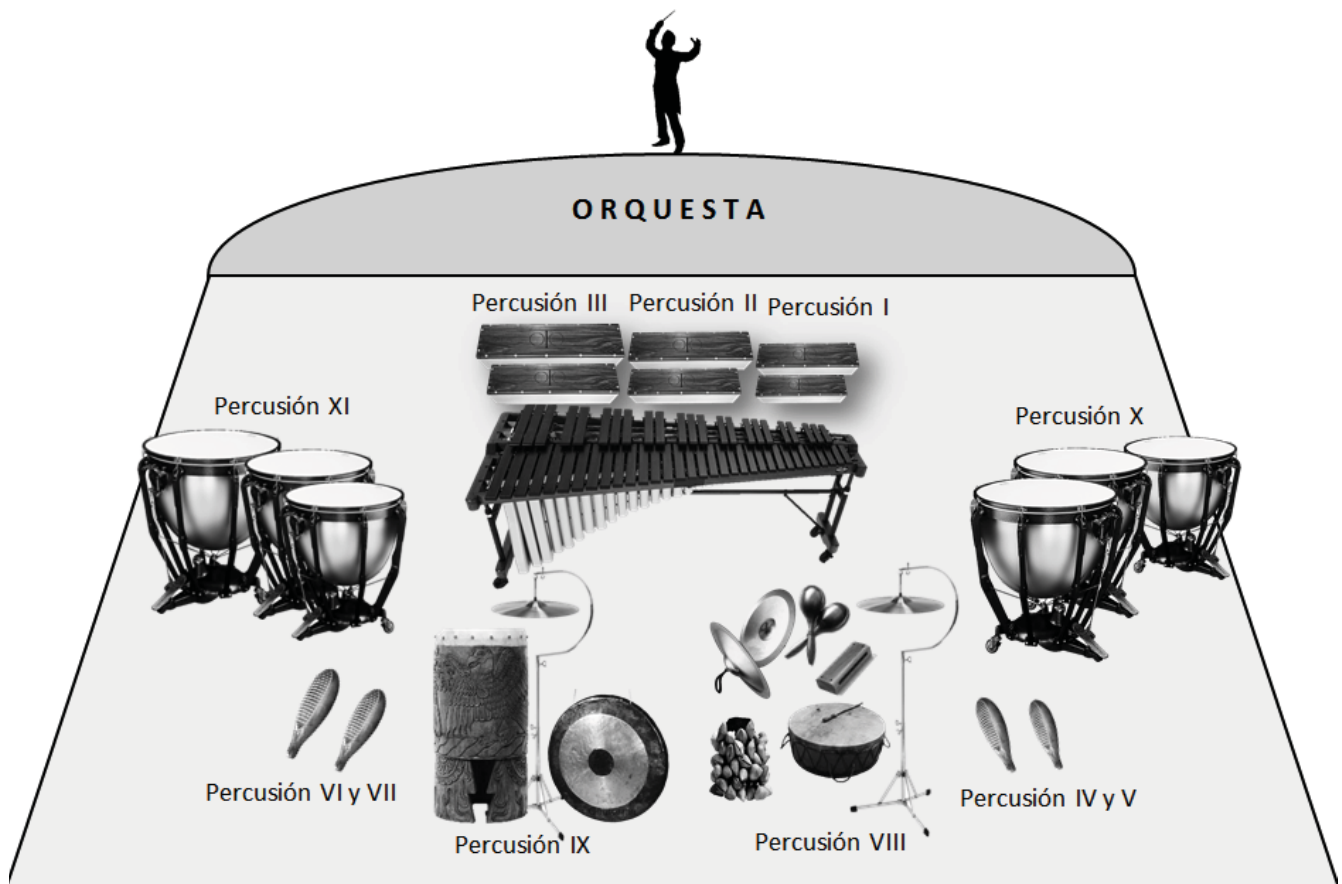


Ilustración 35: Esquema de disposición de los instrumentos de percusión.

Finalmente, para complementar las notas de interpretación, incluiremos el listado que especifique los instrumentos originales y aquellos que podrían funcionar como sustitutos en caso de no conseguirse alguno o varios de los originales.

Para *El fuego nuevo*, donde evidentemente se requiere del carácter y riqueza tímbrica de un conjunto instrumental “azteca”, aplicaremos esta sustitución instrumental de acuerdo con el criterio de Chávez, propondremos una lista de “instrumentos originales”, asumiendo que estos instrumentos son los que el compositor consideró en primera instancia para la interpretación de la obra. Para ello nos basaremos en los datos que hemos detallado hasta aquí, es decir, en las peticiones de instrumentación que Chávez mismo hacía para cada una de sus obras.

<i>El fuego nuevo</i> (cuadro comparativo)	
Instrumentos originales	Instrumentos sustitutos
Percusión I Teponaxtles agudos Marimba	Percusión I Marimba Marimba
Percusión II Teponaxtles medios Marimba	Percusión II Marimba Marimba
Percusión III Teponaxtles medios Marimba	Percusión III Marimba Marimba
Percusión IV Güiro (raspador yaqui u omichicahuaztli) pequeño agudo	Percusión IV Güiro pequeño agudo
Percusión V Güiro (raspador yaqui u omichicahuaztli) pequeño grave	Percusión V Güiro pequeño grave
Percusión VI Güiro (raspador yaqui u omichicahuaztli) grande agudo	Percusión VI Güiro grande agudo
Percusión VII Güiro (raspador yaqui u omichicahuaztli) grande grave	Percusión VII Güiro grande grave

<p>Percusión VIII</p> <p>Tambor indio</p> <p>Platillos de choque</p> <p>Platillo suspendido</p> <p>Sonajas (de arcilla o de guaje; o tenabari)</p> <p>Cajita de madera</p>	<p>Percusión VIII</p> <p>Tambor sin entorchado</p> <p>Platillos de choque</p> <p>Platillo suspendido</p> <p>Maracas</p> <p>Cajita de madera</p>
<p>Percusión IX</p> <p>Huéhuatl</p> <p>Tam-tam</p> <p>Platillo suspendido</p> <p>Cascabeles aztecas</p>	<p>Percusión IX</p> <p>Bombo</p> <p>Tam-tam</p> <p>Platillo suspendido</p> <p>Cascabeles</p>
<p>Percusión X</p> <p>Timbales</p>	<p>Percusión X</p> <p>Timbales</p>
<p>Percusión XI</p> <p>Timbales</p>	<p>Percusión XI</p> <p>Timbales</p>

IV.V. Especificaciones y características del instrumental de percusiones indígena y prehispánico en *El fuego nuevo*

Sintetizando la información recabada en el análisis organológico, la comparación de la dotación de percusiones en obras afines, y el análisis de las notas de interpretación para la partitura, llegamos al siguiente listado de instrumentos de percusión que podrían ser utilizados en una interpretación actual de *El fuego nuevo*. Además del instrumental de percusiones y complementando el conjunto de instrumentos indígenas y de origen prehispánico, están el coro de ocarinas (al cual Chávez se refiere como “silbato” o “pitos”) y el caracol marino que interviene en dos ocasiones durante el ballet. La lista completa queda como sigue:

Percusión I	Teponaxtles agudos (Do ₆ – Mi ₆ ; Sol# ₆ – Si ₆) Marimba (4.5 octavas - Fa ₃ a Do ₈)
Percusión II	Teponaxtles medios (Sol ₄ – Sib ₄ ; Re ₅ – Fa ₅) Marimba (4.5 octavas - Fa ₃ a Do ₈)
Percusión III	Teponaxtles graves (Fa ₃ – La ₃ ; Do ₄ – Mi ₄) Marimba (4.5 octavas - Fa ₃ a Do ₈)
Percusión IV	Güiro I (raspador yaqui u omichicahuaztli) pequeño agudo
Percusión V	Güiro II (raspador yaqui u omichicahuaztli) pequeño grave
Percusión VI	Güiro III (raspador yaqui u omichicahuaztli) grande agudo
Percusión VII	Güiro IV (raspador yaqui u omichicahuaztli) grande grave
Percusión VIII	Tambor indio Platillos de choque Platillo suspendido Sonajas (de arcilla o guaje, o tenabari) Cajita de madera

Percusión IX	Huéhuatl Tam-tam Platillo suspendido Cascabeles aztecas
Percusión X	Timbales I (Do ₄ , Re# ₄ , Fa ₄) (medidas sugeridas: 26", 23", 20")
Percusión XI	Timbales II (Fa ₃ , Si ₃ , Mi ₄) (medidas sugeridas: 32", 29", 26")
Coro de ocarinas	Tres tesituras (aguda, media, grave) con un mínimo de cuatro alturas cada una
Caracol marino	

IV.V.I. Los teponaxtles

El teponaxtle, junto con el huéhuatl, es sin duda alguna el instrumento de percusión más representativo de las culturas prehispánicas mesoamericanas.²⁵⁹ Su inclusión en la dotación de percusiones de *El fuego nuevo* marca un punto de referencia importante para la orquestación de percusiones en la música de concierto.

Para la interpretación de *El fuego nuevo* no resultaría suficiente utilizar un instrumento que tuviera una aproximación al color del sonido de los teponaxtles (como pueden ser los *temple blocks* o los *wood blocks*), esto por no mencionar las afinaciones específicas que el compositor solicita que los instrumentos tengan para la obra. Por otro lado, tampoco resulta suficiente interpretar exclusivamente las notas o alturas con un instrumento sustituto, como la marimba, sin considerar el color tímbrico tan particular y único del teponaxtle.

Los teponaxtles son instrumentos que definitivamente no eran fáciles de conseguir en los años veinte. Inclusive en la actualidad resulta considerablemente difícil, sobre todo si lo que se desea es obtener instrumentos con una calidad sonora que sea equiparable a otros instrumentos de la orquesta, en términos de potencia y proyección de sonido, así como de afinación. Como ya lo señalamos antes, para *El fuego nuevo* se requieren seis de estos instrumentos con afinación en 12 alturas específicas y diferentes (dos alturas por instrumento), siendo éstas de grave a agudo Fa₃ – La₃, Do₄ – Mi₄, Sol₄ – Sib₄, Re₅ – Fa₅, Do₆ – Mi₆, Sol#₆ – Si₆.

²⁵⁹ Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), pp. 5-7.

Como puede observarse, algunas de estas alturas se encuentran en un registro extremadamente grave, lo cual en términos acústicos significa que deberán tener dimensiones físicas proporcionales, es decir, serían instrumentos muy grandes, mucho más grandes que el promedio de tamaño de los teponaxtles encontrados en los sitios arqueológicos, y cuyas mediciones fueron documentadas por Vicente Mendoza y Daniel Castañeda.²⁶⁰ Este hecho multiplica el problema y dificulta aún más la posibilidad de una interpretación fiel de la obra.

El compositor lanzó entonces el reto para la construcción de los teponaxtles, asumiendo además que estos instrumentos tendrían completa funcionalidad dentro del nuevo contexto sinfónico, tanto en términos de calidad sonora, como de afinación. A este respecto, resulta de particular interés el documento hallado en el Archivo General de la Nación, cuya elaboración podría adjudicarse a Mendoza y Castañeda, dado que ellos eran los especialistas que en ese tiempo se encontraban realizando exhaustivos estudios sobre estos instrumentos.



Ilustración 36: Teponaxtle prehispánico. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

²⁶⁰ La Academia de Música Mexicana del Conservatorio Nacional de Música fue fundada en el año de 1929. Una de las aportaciones más valiosas y notables hechas por la Academia, es sin duda es la publicación del volumen *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*, el cual reúne los estudios realizados por los dos maestros en torno a los hallazgos arqueológicos que se habían hecho hasta ese entonces de diversos ejemplares de los instrumentos de origen prehispánico en México. Dichos estudios incluyeron el registro de las dimensiones de los teponaxtles (o teponaxtlis) y la afinación de las lengüetas. Con base en estos datos, Mendoza y Castañeda hicieron cálculos y formulaciones para determinar las dimensiones con que se deberían construir estos instrumentos para obtener una afinación determinada. Dada la cercana relación entre Vicente Mendoza y Carlos Chávez, de quien el primero fue alumno y años más tarde colaborador incondicional, no resulta descabellado pensar que fue precisamente él quien se encargó de realizar las especificaciones para los teponaxtles que se requieren en *El fuego nuevo*.

Carlos Chávez seguramente solicitó la asesoría de estos dos personajes, quienes formularon una solución factible para la fabricación de los teponaxtles con las afinaciones requeridas. El documento, de 14 hojas, se encuentra en versión tanto manuscrita como mecanografiada; en él se especifican las dimensiones que deberían tener estos instrumentos, así como sus afinaciones y registro.²⁶¹

Este documento se encontró en el mismo expediente que contiene el manuscrito de las notas de interpretación para la partitura y otros documentos como el argumento del ballet y las ilustraciones para el vestuario elaboradas por Agustín Lazo (véase el capítulo III. Propuesta escénica). Los cálculos con los que se determinaron las proporciones de los instrumentos son similares a los procedimientos descritos en el proyecto de Mendoza y Castañeda para la construcción de un *teponaztlalpilli* para el Conservatorio Nacional de Música²⁶²

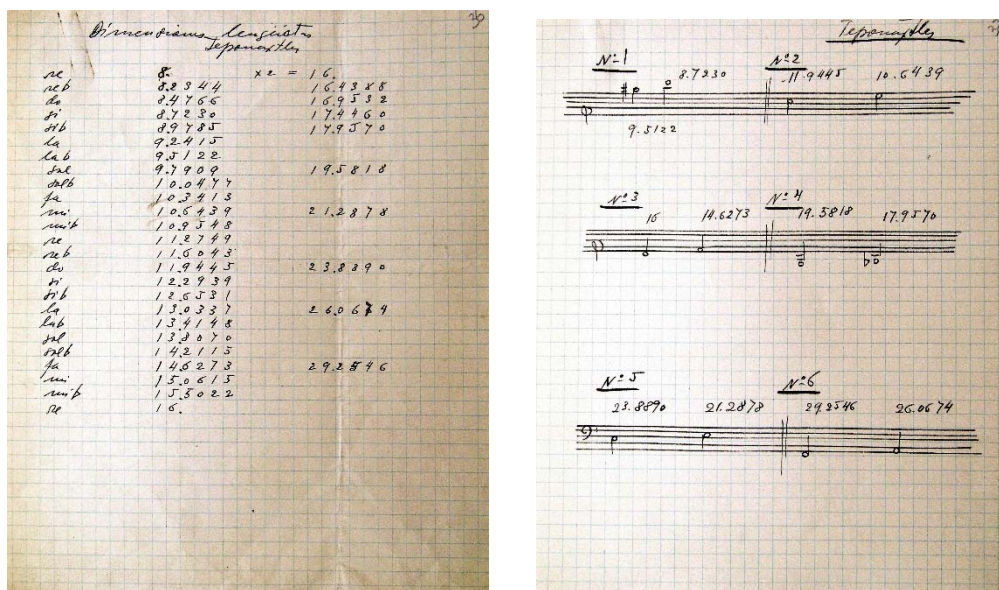


Ilustración 37: Dimensiones y afinaciones de los seis teponaxtles para *El fuego nuevo*. AGN, Fondo Carlos Chávez.

²⁶¹ AGN, Fondo Carlos Chávez, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

²⁶² Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 70-80.

29

TEPONAXTLI
Number 1

Whole Piece (outside)

length	35.6
width	13.0
height	11.2

Resonance Box (inside)

length (longest part)	23.7
length (by the tongues)	19.0
width (clear)	5.0
width (middle part)	10.1
height	10.1

Left Tongue (G)

length	9.5
width	4.3
thickness
thickness

Right Tongue (B)

length	8.7
width	4.3
thickness
thickness

TEPONAXTLI

30

TEPONAXTLI
Number 2

Whole Piece (outside)

length	40.9
width	16.0
height	14.1

Resonance Box (inside)

length (longest part)	29.7
length (by the tongues)	23.8
width (clear)	6.3
width (middle part)	12.6
height	12.6

Left Tongue (G)

length	11.9
width	5.5
thickness
thickness

Right Tongue (B)

length	10.6
width	5.5
thickness
thickness

Ilustración 38: Dimensiones y afinaciones para los teponaxtles 1 y 2. AGN, Fondo Carlos Chávez.

31

TEPONAXTLI
Number 3

Whole Piece (outside)

length	55.
width	22.
height	19.

Resonance Box (inside)

length (longest part)	40.
length (by the tongues)	32.
width (clear)	8.6
width (middle part)	17.
height	17.

Left Tongue (D)

length	16.
width	7.4
thickness	1.
thickness	1.5

Right Tongue (B)

length
width	7.4
thickness
thickness

32

TEPONAXTLI
Number 4

Whole Piece (outside)

length	67.
width	26.8
height	23.1

Resonance Box (inside)

length (longest part)	47.5
length (by the tongues)	39.
width (clear)	10.3
width (middle part)	20.7
height	20.7

Left Tongue (D)

length	19.5
width	9.
thickness
thickness

Right Tongue (B)

length	17.9
width	9.
thickness
thickness

Ilustración 39: Dimensiones y afinaciones para los teponaxtles 3 y 4. AGN, Fondo Carlos Chávez.

37

TEPONAXTLIL
Number 5

Whole Piece (outside)

length	88.8
width	52.7
height	28.2

Resonance Box (inside)

length (longest part)	59.6
length (by the tongues)	47.6
width (clear)	12.6
width (middle part)	25.2
height	25.2

Left Tongue (C)

length	25.8
width	11.
thickness
thickness

Right Tongue (B)

length	21.2
width	11.
thickness
thickness

38

TEPONAXTLIL
Number 6

Whole Piece (outside)

length	109.3
width	40.1
height	34.6

Resonance Box (inside)

length (longest part)	75.0
length (by the tongues)	56.4
width (clear)	15.6
width (middle part)	31.0
height	31.0

Left Tongue (D)

length	29.2
width	15.5
thickness
thickness

Right Tongue (A)

length	26.0
width	15.5
thickness
thickness

Ilustración 40: Dimensiones y afinaciones para los teponaxtles 5 y 6. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Aparentemente estas hojas con las especificaciones serían enviadas para la fallida producción en los Estados Unidos en 1927. La Taylor White Extracting Company of Camdem de Nueva Jersey fue contratada para cortar los troncos de los teponaxtles, aunque para que fueran perfectamente redondos deberían tener un máximo de 15 pulgadas de diámetro. No se sabe si de hecho llegaron a cortarse estos troncos.²⁶³

En México, los resultados de esa empresa tampoco serían del todo satisfactorios. Los ejemplares del *teponaztlalpilli* de Mendoza y Castañeda que aún existen el día de hoy no muestran una consistencia ni sonora ni de afinación²⁶⁴ (véase el apéndice C).

²⁶³ Robert L. Parker, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

²⁶⁴ En conversación con Angel de la Serna.



Ilustración 41: Proyecto de *teponaxtlalpilli* para el Conservatorio Nacional de Música.

Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

El teponaxtle resulta ser un instrumento sumamente impredecible durante el proceso de su construcción, dado que el diseño de su estructura está sujeto siempre a las características del material con que se construye y por lo tanto no obedece a proporciones derivadas de cálculos matemáticos, como las que realizaron Mendoza y Castañeda.

Nuestra recomendación para conseguir estos instrumentos con las afinaciones solicitadas por Chávez es solicitar su construcción a un laudero especialista en instrumentos de percusión, quien desde luego se enfocará en la calidad del timbre y la afinación, independientemente de las proporciones físicas que pudiera tener el instrumento (véase el apéndice C).

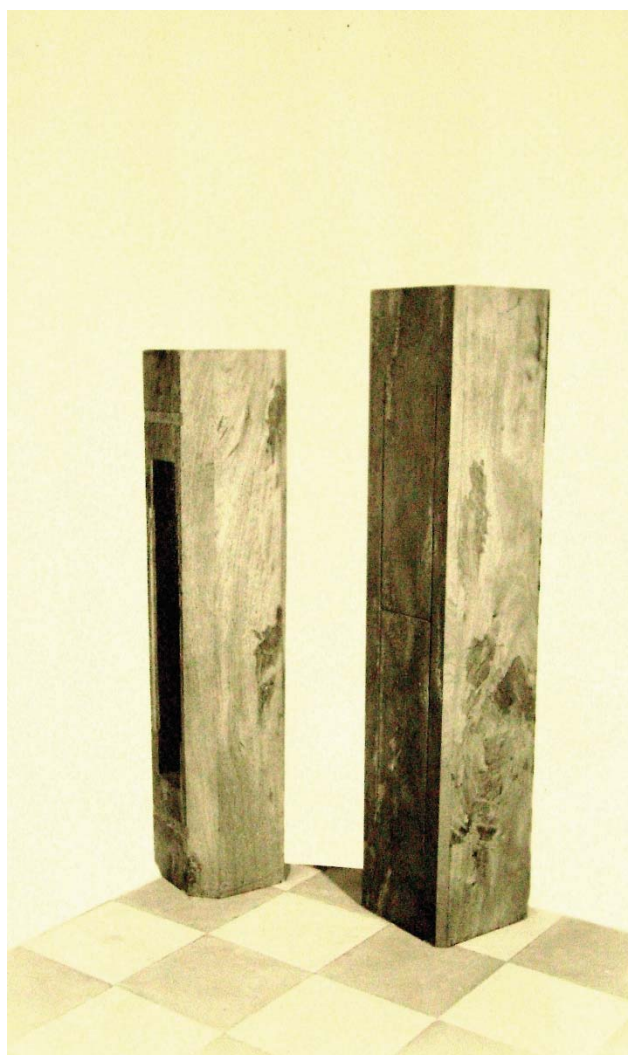


Ilustración 42: Teponaxtles de diseño moderno, tipo *log drum*. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

IV.V.II. La marimba

Como hemos observado a lo largo de nuestro estudio, el estilo de interpretación de la marimba en *El fuego nuevo* requiere de tres intérpretes al instrumento; años más tarde Chávez haría uso de este mismo instrumento y recurso técnico en *Caballos de vapor*.

Basándonos en lo anterior, así como en el hecho de que los hermanos Marín fueran contratados para la interpretación de *El fuego nuevo* en 1928 (véase el apéndice A), resulta muy probable que Carlos Chávez haya utilizado el instrumento tradicional de México, mejor conocido como *marimba chiapaneca*, y no la marimba que hoy conocemos como *de concierto*.

Años más tarde, otro célebre marimbista chiapaneco, el maestro Zeferino Nandayapa,²⁶⁵ haría un trabajo cercano con Chávez para el solo de marimba en *Tambuco*, el cual estaría estructurado alrededor de sus improvisaciones en el instrumento.²⁶⁶ El maestro Nandayapa había colaborado antes con Chávez para *H.P.*, obra en la que es evidente el uso de la marimba tradicional, folclórica o chiapaneca, con tres intérpretes en un mismo instrumento. En su tesis sobre música contemporánea para percusión, el percusionista Gustavo Salas afirma:

Si bien la obra *H.P.* de Chávez resulta polémica en su análisis musical, su desarrollo en el manejo percusivo marca nuevos rumbos. La dotación conformada tradicionalmente con bombo, platillos y timbales, se ve enriquecida por el uso de instrumentos como la **marimba** (que en México se entiende de uso **popular**). Particularmente, el manejo de este instrumento dentro de la obra de Chávez se basa en la técnica tradicional de la **marimba folklórica**, lo cual se vislumbra claramente en pasajes como *La Sandunga*, que es interpretada por tres ejecutantes de marimba a la vez.²⁶⁷

Otros compositores también concibieron inicialmente sus obras pensando en el instrumento tradicional, aunque gradualmente la marimba chiapaneca se ha ido sustituyendo por la marimba de concierto. Javier Nandayapa da testimonio de esto:

²⁶⁵ Zeferino Nandayapa Ralda (Chiapa de Corzo, Chis., ca. 1931), reconocido marimbista y xilofonista. En 1952 emigró a la Ciudad de México e ingresó al CNM, donde fue discípulo de Rodolfo Halffter, Carlos Jiménez Mabarak, Blas Galindo, Daniel Castañeda y Juan León Mariscal. En sus años de estudiante trabajó como músico en la radiodifusora XEW, donde fue acompañante de Agustín Lara, las Hermanas Águila y Gonzalo Cervera. En 1956 integró su propio conjunto de marimba, Maderas Chiapanecas, con el que se presentó en el Palacio de Bellas Artes y en giras por la República Mexicana, y grabó seis discos LP con música tradicional del sur de México. Desde 1960, año en que fundó la Marimba Nandayapa, ha realizado giras por EU, Canadá, Japón y la mayor parte de los países europeos. Fuente: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, México, 2007, p. 724.

²⁶⁶ Acerca de *Tambuco*, Zeferino Nandayapa recuerda: “En *H.P.*, obra que yo toqué con la sinfónica, que dirigía Chávez en esa ocasión, siempre hacía mis calentamientos de marimba, haciendo escalas arpeggios y tocando algo de Mozart por ejemplo; se acercó a mí el maestro Chávez, para que yo le tocara Fantasía Impromptu, que era lo que yo tenía puesto. Me llevó un día su grabadora y me pidió que le hiciera pasajes, lo que yo quisiera, acordes, cadencias, escalas, ‘Haga lo que quiera’, dijo, y lo grabó; pasó el tiempo, y cual sería mi sorpresa que después nació la obra *Tambuco*; sin embargo, la parte de marimba, la hizo muy complicada, pues el maestro la pensó como piano y no tomó en cuenta la distancia de la marimba, era muy grande la tesitura de la parte grave a los agudos, y le indiqué que había pasajes que no se podían tocar, le causé mucha gracia pues le dije: ‘Ni con patines se puede hacer esto’. El maestro volvió a modificar la obra y fue más aceptable, es difícil pero ya se puede tocar. El maestro quedó muy contento con mi actuación. Se estrenó esta obra en el Colegio de México, él dio una conferencia sobre el estreno de la misma. En los ensayos participaron cuatro directores, entre ellos Héctor Quintanar y Eduardo Mata, alumno de Chávez. Ellos ensayaron la obra en diferentes secciones. Afortunadamente gustó mucho, él fabricó una matraca (para la obra), fue la única vez que la he escuchado. En la ejecución de la obra participó el maestro Luyando con los timbales, Homero Valle con el vibráfono, Abel Jiménez, Félix Montero, Javier Sánchez, Margarito Segura entre otros, que eran los percusionistas de aquella época”. Fuente: Gustavo Salas, *La música contemporánea mexicana para percusión (revisión histórica y catalogación)*, tesis de licenciatura ENM, UNAM, México, 1999, pp. 28-29.

²⁶⁷ Gustavo Salas, *La música contemporánea mexicana para percusión (revisión histórica y catalogación)*, tesis de licenciatura ENM, UNAM, México, 1999, pp. 16-17.

Antes existía la libertad de poder incluir la marimba chiapaneca; lo llegó a hacer mucho mi papá [...] Sobre la obra *Tambuco*, hasta donde nosotros sabemos, fue pensada para el instrumento chiapaneco; cuando se hizo la grabación de esta obra con Eduardo Mata, se usó la marimba de concierto y esto también ha pasado en tres obras de orquesta, *H.P. de Chávez, Tres Cartas de México* de Bernal Jiménez y *Bonampac* de Luis Sandi, y en las tres creo que es importantísimo incluir la marimba chiapaneca.²⁶⁸

La principal diferencia entre la marimba chiapaneca y la de concierto es estructural, y consiste en que los resonadores son diferentes para cada instrumento: la marimba chiapaneca tiene resonadores de madera contruidos en forma piramidal, los cuales tienen en su parte inferior una pequeña perforación donde se coloca una membrana que vibra y produce un zumbido característico.²⁶⁹ La marimba de concierto tiene resonadores cilíndricos de metal y producen un timbre más *puro*.

Aunque las primeras marimbas de concierto fueron fabricadas entre 1918 y 1925, estos instrumentos contaban únicamente con un rango de tres octavas. No fue sino a partir del año 1934 y hasta bien entrados los años cuarenta cuando la marimba de concierto alcanzaría el rango de cuatro octavas.²⁷⁰ Es probable que varios instrumentos de la fábrica Musser, tales como xilófonos y campanitas de orquesta, ya estuvieran en México en los años veinte, sin embargo, la marimba de concierto no se popularizaría hasta un par de décadas más tarde. En contraste, la marimba chiapaneca contaba por esos mismos años con un registro superior, pues llegaba a abarcar desde cuatro, cinco y hasta seis octavas, esto es, desde un Do_3 hasta un Si_8 .²⁷¹ Por lo tanto, este instrumento contaba con el registro necesario para la interpretación de la obra.

Con la excepción del pasaje de *El fuego nuevo* que comienza en el compás 185 (donde se requiere de un Si_b2), esta obra puede intepretarse en una marimba con un registro de cuatro y media octavas, con un Fa_3 como nota más grave y un Do_8 como nota más aguda.

Aunque, como ya se explicó, existe una diferencia básica de timbre entre los dos instrumentos, *El fuego nuevo* podría interpretarse con una marimba moderna de concierto, si es que no se cuenta con el instrumento tradicional original.

²⁶⁸ Gustavo Salas, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁹ Javier Nandayapa, Israel Moreno, *Método didáctico de marimba*, Fonca, México, 1999, pp. 24-25.

²⁷⁰ Fuente: <http://www.deaganresource.com/>

²⁷¹ Javier Nandayapa, Israel Moreno, *op. cit.*, p. 17.

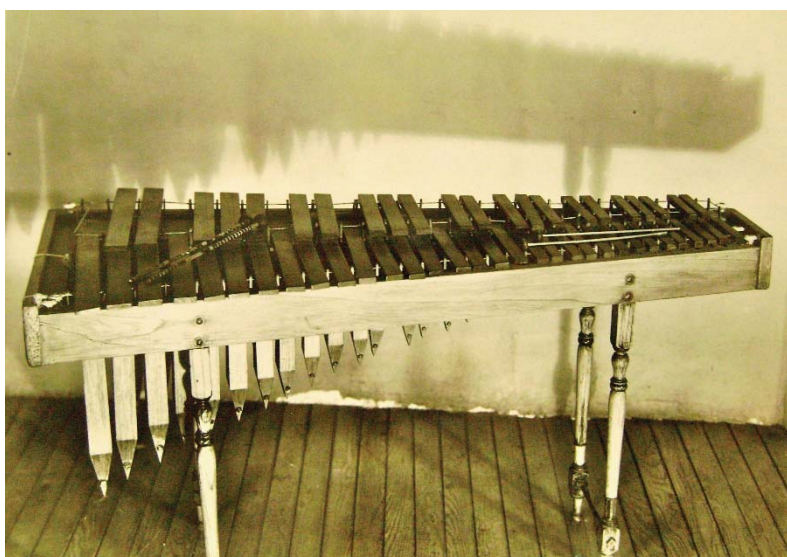


Ilustración 43: Marimba chiapaneca de 4.3 octavas. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

IV.V.III. Los güiros

Consideremos que, aunque el güiro es un instrumento que actualmente resulta familiar para el percusionista promedio (sobre todo en Latinoamérica), para nuestro estudio resulta de gran importancia explicar las especificaciones del instrumento, tomando en cuenta que se requieren cuatro ejemplares diferentes entre sí, con las características discutidas anteriormente en nuestro estudio (véase la sección IV.III). La graduación propuesta es la siguiente:

Güiro I (pequeño agudo)

Güiro II (pequeño grave)

Güiro III (grande agudo)

Güiro IV (grande grave)

No obstante, hay que recordar que en el listado del personal de la OSM para el concierto de estreno de la obra en 1928 únicamente aparecen dos intérpretes para las partes para güiro: Fernando Sevilla y Feliciano Guridi.²⁷² (véase el apéndice A). En resumen, la pieza se interpretó con menos músicos de los requeridos o bien se realizó una especie de arreglo o reducción. Esto pudimos

²⁷² AGN, Fondo Carlos Chávez, OSM, *Correspondencia*, caja 1, vol. I, exp. 4.

confirmarlo gracias al hallazgo de la parte original de güiros encontrada en los archivos de Carlos Chávez que estaban bajo resguardo temporal en El Colegio Nacional. En efecto, Chávez realizó una reducción de las cuatro partes a solamente dos, quizás por razones prácticas y para no contratar más personal en la orquesta. Aunque la parte está etiquetada como *Güiros I et II*, ésta no coincide con la partes I y II originales, y tras una minuciosa comparación con la partitura orquestal, pudimos constatar que se trata de un arreglo en el que están condensadas las cuatro partes originales. Ésta es la única de todas las partes para percusión que presenta alguna particularidad, todas las demás partes encontradas están transcritas de manera fiel a la partitura orquestal.



Ilustración 44: *El fuego nuevo*, parte de güiros I y II (reducción).

El Colegio Nacional, archivo personal de Carlos Chávez.

A pesar de la existencia de este *arreglo*, seguiremos considerando la interpretación de la forma en que originalmente está escrita en la partitura orquestal, es decir, con cuatro instrumentos raspados. Como complemento a lo ya mencionado respecto a los güiros, y para reforzar nuestra propuesta de graduación, deseamos incluir aquí las dimensiones de los güiros que Carlos Chávez originalmente contempló para el fallido montaje de *El fuego nuevo* en los Estados Unidos.²⁷³ En una carta dirigida a su esposa Otilia, fechada el 1º de agosto de 1927, Chávez le encomienda la compra de varios artefactos, entre ellos unos calabazos secos o guajes para la fabricación de güiros. La carta dice lo siguiente:

²⁷³ Robert L. Parker, *op. cit.*, pp. 44-49.

Oti: Hace dos días que te mandé una carta certificada con un giro de cincuenta dólares. Los cincuenta dólares, como te decía yo, son para que me compres unos pitos y unas calabazas para **güiros**, de acuerdo con las indicaciones que en seguida te hago.

Las calabazas para **güiros** deben ser ocho (8); deben ser bien regulares de forma; recuerdas, como aquellas que yo tenía y que me mandaste para acá; no como las otras que tú compraste y que me mandaste en la misma ocasión, que tienen forma torcida, irregular.

Quisiera que fueran cuatro grandes, del tamaño de aquellas, es decir, de unas 24 pulgadas de largo; y cuatro chicas, de unas 15 pulgadas de largo; no importa que sea un poco mas o un poco menos [...]²⁷⁴

Así, Chávez solicitó suficientes guajes para fabricar los güiros en dos tamaños:

Grandes: 24 pulgadas = 60.96 centímetros (aprox.)

Chicos: 15 pulgadas = 38.1 centímetros (aprox.)



Ilustración 45: Güiro grande, de 90 cm. aprox. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

²⁷⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 10, vol. V, exp. 129, fojas 27-28.

Resulta muy útil conocer esta información directamente del compositor y nos da una idea clara de las dimensiones que deberán tener los güiros. Para fabricar los güiros con la graduación sugerida de cuatro alturas diferentes, como lo mencionamos en la sección IV.III, sugerimos experimentar con la variación en la distancia entre las estrías, haciendo que éstas sean diferentes para cada güiro, la cual producirá al rasparlo un sonido más *agudo* o proyectado, o más *grave* o profundo.²⁷⁵

Por último, de acuerdo con lo considerado en la sección IV.II, donde comparamos la instrumentación de percusiones en *El fuego nuevo* con otras obras de Chávez, así como con las similitudes en la instrumentación y escritura para los instrumentos de raspado que tiene *El fuego nuevo* con *Tambuco*,²⁷⁶ nos permitimos sugerir el uso del **raspador yaqui** o bien del **omichicahuaztli**²⁷⁷ como instrumentos alternativos que podrían enriquecer la variedad tímbrica en la obra.

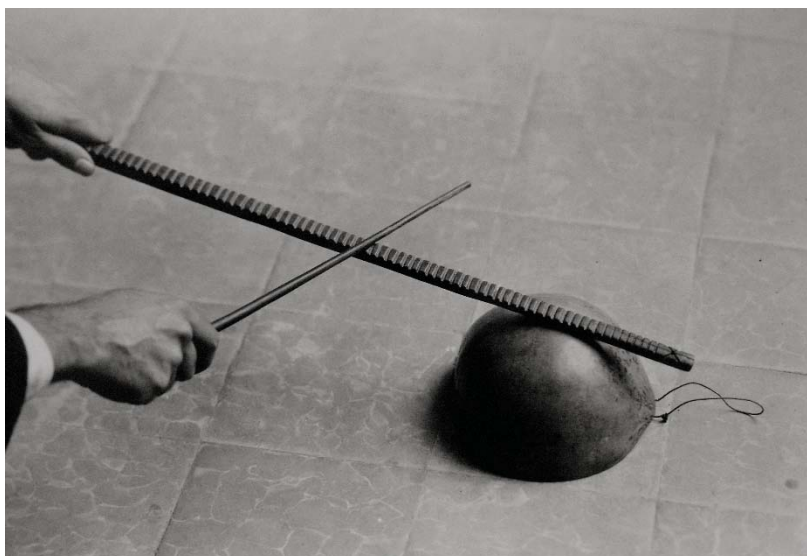


Ilustración 46: Raspador yaqui con resonador. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

IV.V.IV. El tambor indio

Según hemos visto, el uso del tambor indio en las obras de carácter nacionalista de Carlos Chávez es una constante, al grado que podríamos afirmar que es un común denominador para la dotación de

²⁷⁵ “En el güiro, las dimensiones de las estrías y el espesor del percutor dan al instrumento una variedad tímbrica”. Fuente: Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, CONACYT, México, 1984, p. 165.

²⁷⁶ Carlos Chávez, *Tambuco*, Belwin, Inc., Miami, 1967.

²⁷⁷ “[...] el omichicahuaztli es un hueso humano o de animal en cuyo sentido transversal se practica una serie de estrías o hendeduras paralelas, formando una serie de muescas, que producen, por medio del frotamiento con cuerpos duros, sonidos y ruidos suficientes para entregar valores rítmicos.” Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 220.

percusiones en tales obras.

En la dotación de *El fuego nuevo* no se especifican las características de este tambor, que por cierto está indicado en nomenclatura italiana: *tamburo*, y no *cassa chiara*, que es el término en italiano para designar al instrumento orquestal con entorchado: la tarola. Cabe mencionar que, al estar la dotación original en nomenclatura francesa casi en su totalidad, el término correcto para la tarola hubiera sido *caisse claire*. También, como ya lo mencionamos, en ninguno de los pasajes para este instrumento se requieren técnicas como el redoble, los trinos, las apoyaturas y demás ornamentación que es característica del instrumento orquestal. Por el contrario, los ritmos que Chávez escribió para este instrumento en la obra son simples, con diseños que evocan el ostinato.

Todo esto nos permite sugerir que el instrumento indicado para la obra que nos atañe es el tambor indio, del tipo yaqui,²⁷⁸ con dos membranas de piel ajustadas al marco mediante un sistema de tensión de cuerda. Dado que por momentos en la obra se requiere una gran sonoridad, recomendamos el uso de un tambor de buen tamaño, que tenga como mínimo 14 pulgadas de diámetro (35.56 cm. aprox.) y no menos de cuatro pulgadas de grosor (10.16 cm. aprox.). El tambor indio puede ser una buena réplica y no necesariamente uno original.

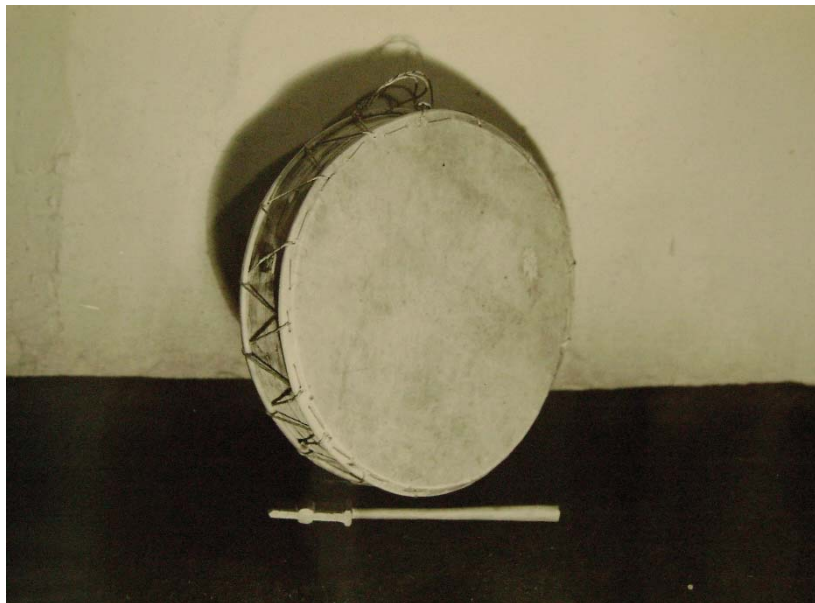


Ilustración 47: Tambor yaqui. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

²⁷⁸ Arturo Chamorro, *op. cit.*, p. 94.

IV.V.V. El huéhuetl

El huéhuetl es el otro de los dos grandes percutores de las civilizaciones prehispánicas. Es ésta la razón por la que creemos que Chávez lo consideró al instrumentar su ballet azteca, y también por ello, y recapitulando lo que mencionamos en la sección IV.II, es que señalamos que los tambores adecuados para la interpretación de *El fuego nuevo* podrían ser el **tambor indio** y el **huéhuetl**. Ello, a partir de las equivalencias y sustituciones sugeridas por Chávez en sus obras posteriores con carácter nacionalista y/o indigenista. En dichas obras el instrumento denominado *grosse caisse* cuya traducción literal es *gran caja* o *gran tambor* es sugerido como sustituto del huéhuetl. Como ya lo explicamos, a pesar de las diferencias estructurales de los dos instrumentos,²⁷⁹ la sustitución resulta ser muy acertada en términos de la potencia y la profundidad del sonido.

El otro elemento para sustentar nuestra teoría de que el huéhuetl es el tambor adecuado para la obra lo encontramos en el memorandum titulado *Toxiuhmolpia*, previamente citado en las secciones III.I y IV.III. En dicho documento se cita claramente al instrumento dentro la dotación de percusiones:

La música tiene una proporción de equilibrio: La primera danza [incluye] conjuntos de percusiones aztecas, teponaxtles, güiros, pitos, **huéhuetl**, tambores metálicos; ritmos violentos y cambiantes, dislocados [...] ²⁸⁰

El huéhuetl deberá construirse de la manera en que se construían los ejemplares prehispánicos: de una sola pieza con un tronco de árbol ahuecado y sobre la parte superior se coloca un parche de piel restirado. Las dimensiones del tambor son variables; su diámetro puede ser desde 16 pulgadas (40.64 centímetros aprox.) hasta 24 pulgadas (60.96 centímetros aprox.), y su altura entre 80 centímetros y un metro. ²⁸¹

²⁷⁹ Las diferencias principales entre el bombo de concierto y el huéhuetl son que el primero consta de dos membranas, mientras que el segundo tiene solamente una. El diámetro de la membrana del bombo, en la mayoría de los casos, es mayor que la profundidad del cilindro que conforma el cuerpo del instrumento. En el huéhuetl el cilindro del instrumento es más largo que el diámetro de su membrana.

²⁸⁰ AGN, CC, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

²⁸¹ Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 83-87.



Ilustración 48: Huéhuatl prehispanico. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

IV.V.VI. Las sonajas

Tomando en cuenta las analogías descritas en la sección IV.II, podemos proponer que los instrumentos más adecuados para ser utilizados en *El fuego nuevo* bajo la acepción de *sonaja* son:

- 1) Sonaja de guaje - maraca
- 2) Sonaja de arcilla
- 3) Tenabari

La **sonaja de guaje** como primera consideración resulta ser la más lógica, dado que es la forma de sonaja más fundamental y es la que se obtiene directamente de los frutos cucurbitáceos. Este tipo de material fue muy utilizado desde los primeros tiempos de las culturas prehispanicas y se sigue

utilizando hasta nuestros días para la fabricación de maracas. El guaje puede rellenarse con semillas o piedrecillas muy finas. Mendoza y Castañeda lo describen de la siguiente manera:

Así por ejemplo, la tradicional sonaja llamada *luuch* en Yucatán, que se obtiene del *árbol de la jicara* (*luuch*). Es un fruto en forma de cápsula esférica, que tiene de 20 a 25 centímetros de diámetro y de 2 a 3 milímetros de grueso en la corteza, nace directamente pegado al tronco o a las ramas gruesas del árbol, de donde lo desprenden los naturales para utilizarlo, ya seco, en la confección de sonajas hasta de las dimensiones ya citadas [...] ²⁸²



Ilustración 49: Sonajas de guaje y sonaja yaqui. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

La segunda consideración, la **sonaja de arcilla**, es una imitación de la sonaja de guaje que fabricaban los antiguos mexicanos. Su timbre es ligeramente distinto del de la sonaja de guaje, pues es un poco más oscuro y terroso,

[...] nuestros aborígenes fabricaban estos pequeños percutores en piezas de barro cocido, ya sea dándoles la forma esférica o la de pera, para proporcionarles mango. Hacían estas sonajas huecas, con 8 a 10 perforaciones circulares, o una pequeña ranura que servía para darles mayor resonancia, colocaban en su interior algunas pedrezuelas y las solían decorar con sencillos esgrafiados. ²⁸³

²⁸² Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 228-231.

²⁸³ *Idem.*

Por último, sugerimos el **tenabari**, que es un sartal hecho con capullos secos de mariposa, como instrumento alternativo a las sonajas en *El fuego nuevo*. Su timbre es mucho más suave que el de las dos sonajas anteriores y podría funcionar bien dentro del conjunto instrumental de percusiones.



Ilustración 50: Tenabari. Fotos: AGN, Fondo Carlos Chávez.

IV.V.VII. Los cascabeles aztecas

Como ya lo establecimos desde la sección sobre las notas de interpretación para la partitura, para el caso de *El fuego nuevo* Chávez denomina *grelots* o *cascabeles* al instrumento que conocemos como *huesos de fraile*, *ayoyotl* o *coyolli*. Dichos instrumentos son en realidad **sartales**,²⁸⁴ que son semillas secas del árbol del ayoyote o del coyol, las cuales generalmente van unidas con una cinta o cuerda y que al chocar unas contra otras producen un sonido característico.

Mendoza y Castañeda proponen que este instrumento de semillas fue verdaderamente el antecesor de los cascabeles de metal; a todos los sartales de diversos materiales les otorgan el nombre genérico de **carracas de danza**:

Tanto de las semillas naturales, frutos indehiscentes, el corozo, el coyol y otros más, que sirvieron a manera de modelo para que las sonajas se construyeran con perforaciones y aun con pequeñas aberturas, con objeto de aumentar la sonoridad de su caja acústica, como de las verdaderas sonajas, probablemente llegaron nuestros aborígenes a la concepción general del *cascabel*.

²⁸⁴ Arturo Chamorro, *op. cit.*, 1984, p. 85.

Como los cascabeles de oro, cobre y barro cocido, los pequeños caracoles, las pezuñas de venado, los coyoles, las semillas de los frutos indehiscentes se usaban en forma de sartaes y éstos se aplican en cuello, brazos, muñecas, cintura, pantorrillas y tobillos, a manera de collares, pulseras, cinturones y ajorcas, obteniéndose con estos pequeños percutores las piezas conocidas con el nombre general de carracas de danza.²⁸⁵



Ilustración 51: Carraca de danza para la cintura. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

Tomando esto en cuenta, y para evitar ambigüedades, hemos optado por utilizar el término *cascabeles aztecas* para estos instrumentos.

Los *huesos de fraile*, por su parte son relativamente fáciles de conseguir en las tiendas de artesanías en México. Generalmente se fabrican en correas de cuero para atarse a los tobillos, muñecas, o inclusive a la cintura.

²⁸⁵ Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 231-235.



Ilustración 52: Huesos de fraile o coyoles. Tepoztlán, Morelos.

IV.V.VIII. El coro de ocarinas

En la sección IV.II sugerimos sustituir el término original utilizado por Chávez, *sifflets*, que significa *silbatos* o *pitos*, por el término que a nuestro juicio es el correcto: **ocarinas**. Dado que en la partitura se requieren tres alturas como mínimo por cada instrumento, es evidente que el instrumento al que en realidad se refiere Chávez no es un silbato ordinario, el cual tiene cuando mucho dos alturas, sino una ocarina,²⁸⁶ la cual puede tener en su registro cuatro o más alturas diferentes.

²⁸⁶ Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, SEP-Bellas Artes, México, 1934, p. 7.



Ilustración 53: Ocarinas prehispánicas. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

Para darnos una mejor idea del instrumento que Chávez solicitaba, citaremos nuevamente la carta que le envió a su esposa desde los Estados Unidos, donde él mismo describe las características que deberían tener:

[...] Los **pitos** deben ser como el de las fotografías que te acompaño. Esto pitos son de Oaxaca y no sé si los haya en México. Tienes que buscarlos por todas partes y si no los hay exactamente iguales creo que se podrá conseguir que alguno de los indios que comercian en loza de Oaxaca para venderla en los mercados de México, se encargue de traer los pitos por su cuenta y riesgo a México. Tamayo, que es el dueño del pito cuya fotografía te mando, dice que aun en Oaxaca es difícil conseguirlos, que hay pocos. Necesito que sean precisamente de esta forma y construcción; son negros lustrosos y dan un sonido bastante grave y de muy bonita calidad. Todas las fotografías son del mismo pito, tomadas de diverso modo para que te des cuenta de cómo son.

Necesito cien pitos de estos, de tres tamaños distintos; los medianos deben ser como el de la fotografía, de siete pulgadas y media de alto; los chicos de cinco pulgadas y media y los grandes de nueve y media o 10 pulgadas de alto. Es decir, 33 (treinta y tres) de cada tamaño. No es preciso que todos los grandes, todos los medianos o todos los chicos, sean entre sí exactamente del mismo tamaño; yo sé muy bien que estas cosas de los indios son muy imperfectas y claro que no te doy esas medidas como medidas standard y justas. Lo importante es que se distingan bien los tres grupos: chicos, medianos y grandes.

Yo no conozco mas que los **pitos** medianos (7 1/2 pulg.) y los chicos (5 1/2 pulg.).

Si no encuentras o te dicen que no hay de los más grandes, entonces averigua si hay todavía más chicos que los de 5 1/2 pulg. siendo naturalmente del mismo estilo y construcción y no excesivamente chicos; entonces compras a estos tres tamaños, es decir el que te di primero como mediano (el de la fotografía) será el más grande [...]²⁸⁷

En la carta podemos confirmar las tres diferentes tesituras que Chávez solicita en *El fuego nuevo* y podemos por lo tanto relacionarlas con los tamaños que pide a Otilia:

Grandes = graves: 10 pulgadas = 25.4 centímetros (aprox.)

Medianos = medios: 7.5 pulgadas = 19.05 centímetros (aprox.)

Chicos = agudos: 5.5 pulgadas = 13.97 centímetros (aprox.)

Desafortunadamente no nos fue posible encontrar las fotografías mencionadas en la carta, y por lo tanto no tenemos referencia visual del silbato perteneciente a Tamayo. Sin embargo, en la carta de respuesta que Otilia le envió a Carlos Chávez el 13 de octubre de 1927, pueden leerse los detalles de las compras realizadas:

Carlos:

Te envío en esta una lista de los gastos que hice para la compra y expedición de los tecolotes y güiros.

24	tecolotes barro	8" alto	\$4.50 doc.		\$9.00.
50	" "	" "	6" "	\$3.50 "	\$14.50.
6	" "	" "	5" "	\$3.00 "	\$1.50.
12	monitos juguete de barro				\$ 0.30.
9	campanitas de barro				\$0.90.
8	ococotes grandes en				\$10.00.
1	güiro decorado en				\$4.00.

				Suma.....	\$40.20. [...] ²⁸⁸

²⁸⁷ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Correspondencia personal*, caja 10, vol. V, exp. 129, fojas 27-28.

²⁸⁸ *Idem.*, Foja 30.

Aquí podemos leer las dimensiones de los silbatos que pudo conseguir Otilia y que corresponderían a las tesituras de la siguiente manera:

Grandes = graves: 8 pulgadas = 20.32 centímetros (aprox.)

Medianos = medios: 6 pulgadas = 15.24 centímetros (aprox.)

Chicos = agudos: 5 pulgadas = 12.7 centímetros (aprox.)

El otro dato relevante que encontramos en esta carta es la forma del silbato en cuestión, la cual corresponde a un tecolote o búho. Efectivamente, y como lo menciona Chávez en su carta, este tipo de silbatos se fabrican en Oaxaca, específicamente en el pueblo de San Bartolo Coyotepec, donde tradicionalmente se elabora artesanía de barro negro.



Ilustración 54: Silbato de barro negro, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca.

No resulta indispensable para la interpretación de *El fuego nuevo* conseguir los silbatos u ocarinas de barro negro con forma de búho o tecolote. Bastará con que los instrumentos sean de barro en tres tamaños diferentes, tomando como referencia las medidas descritas anteriormente que resultan en tesituras diferentes (aguda, media, grave), y que tengan cada uno cuatro alturas como mínimo. Las ocarinas de barro aún pueden conseguirse en los mercados de México donde se vende artesanía.



**Ilustración 55: Ocarinas de barro de diferentes formas y tamaños.
Tepoztlán, Morelos.**

IV.V.IX. El caracol marino

Para completar el conjunto instrumental indígena y prehispánico queremos señalar en este punto de nuestro estudio que Carlos Chávez también dejó en sus escritos la indicación de que un caracol marino deberá ser tocado como parte del ballet. Esto está indicado en el argumento, bajo el subtítulo *de acción del ballet*:²⁸⁹

La danza [del Terror] termina quedando todos postrados en el suelo, de donde no se levantarán sino hasta el toque interior del caracol.²⁹⁰

La danza [de los Guerreros] aumenta siempre, hasta ser súbitamente interrumpida por un toque interior de caracol que anuncia el momento de la frotación de los maderos. [...] Los sacerdotes a la hora del toque se pondrán de rodillas, de frente a levante, es decir de espalda al público, con la cara un poco alta y

²⁸⁹ Véase sección III.III. La coreografía.

²⁹⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 15-16.

los brazos doblados con las palmas de las manos juntas. Los demás quedarán en el lugar en que estén, de pie y también de espalda al público.²⁹¹

En su escrito *Carlos Chávez y la música mexicana*, Vicente T. Mendoza también señala los momentos de *El fuego nuevo* en que se toca el caracol marino, (véase el apéndice B). Aunque en la partitura orquestal no aparece escrito y no existe ninguna pauta designada para el instrumento, a partir de lo dicho por Mendoza podemos inferir que el caracol marino debe ser tocado en dos momentos específicos del ballet:

- a) al final de la *Danza del Terror*: entre los compases 131 y 133 de la partitura orquestal
- b) al final de la *Danza de los Guerreros*: entre los compases 383 y 384 de la partitura orquestal

Está indicado que ambas intervenciones del caracol deben realizarse como “toque interior”, es decir, fuera de la escena. Con esto se entiende también que el instrumento debe ser utilizado como un efecto sonoro separado de la orquesta, y no guarda relación alguna con la música en el sentido rítmico, melódico ni armónico, pues el compositor no hace otro tipo de especificaciones respecto a la emisión del sonido, la altura deseada, la duración ni la intensidad del mismo. Únicamente podemos asumir que el efecto deseado asemeja a una especie de llamado, dado que el caracol tenía la función de trompeta para la guerra en los pueblos mesoamericanos.

Emplazábanse los unos enemigos a los otros para la batalla, la cual siempre era campal, y se daba entre términos.[...] Juntas las huestes, hacía señal el rey de México de arremeter al enemigo con un **caracol** que suena como corneta [...]²⁹²

²⁹¹ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 16-17.

²⁹² Francisco López de Gómara, *Historia de la Conquista de México*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2007, p. 420.



Ilustración 56: Tocador indígena de caracol. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

Además de su función militar, el caracol marino era un instrumento muy importante para las antiguas culturas mesoamericanas en el aspecto ceremonial,²⁹³ así lo demuestran los hallazgos arqueológicos en los que se han rescatado numerosos ejemplares, algunos de ellos ornamentados con diseños tallados e incrustaciones de piedra en su superficie.

Para que el caracol funcione como un instrumento musical no se requiere mayor modificación salvo un corte transversal en uno de sus extremos para construir la embocadura. Actualmente, el caracol marino puede conseguirse con relativa facilidad en los mercados de artesanías en México, inclusive con la embocadura ya hecha. Un ejemplar de tamaño regular será adecuado para la interpretación de la obra.

²⁹³ Véase sección I.IV. Arqueología e instrumentación.

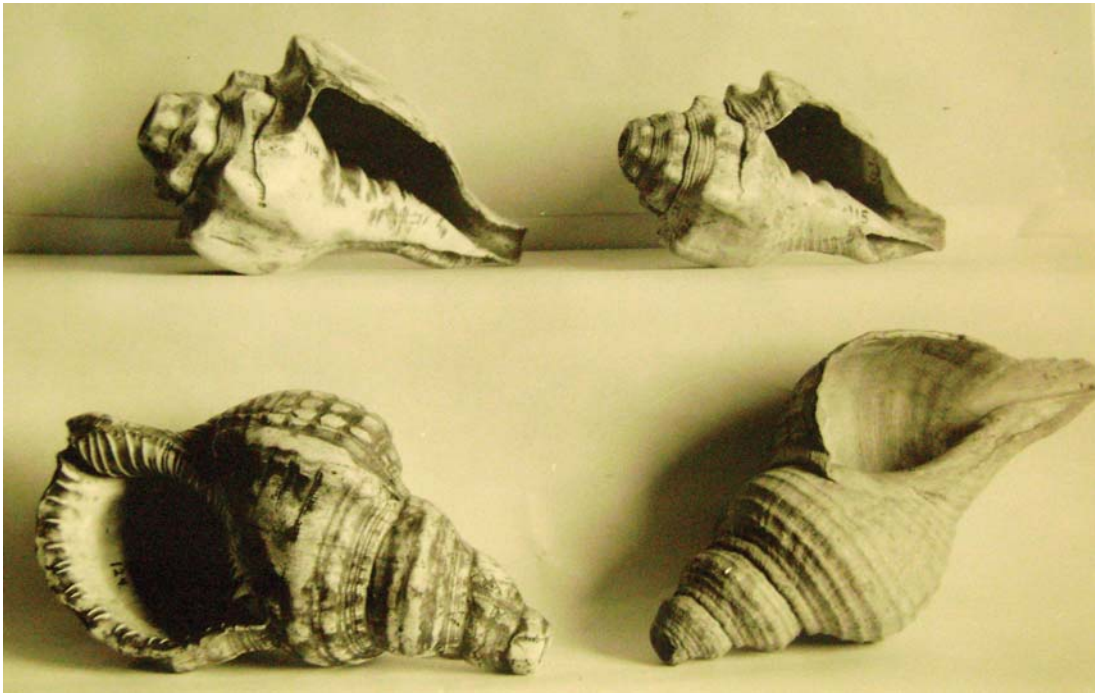


Ilustración 57: Caracoles prehispánicos. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

En conclusión, después de el extenso análisis organológico que hemos realizado de la partitura orquestal de *El fuego nuevo*, podemos afirmar que la aportación más importante que Chávez ha hecho con esta obra radica en el aspecto tímbrico de la música, así mismo con el resto de sus obras de vertiente indigenista. Con las comparaciones organológicas realizadas en este trabajo, podemos afirmar que a lo largo de los años Chávez trató de diseñar su propia versión del conjunto instrumental prehispánico y que esta búsqueda tuvo origen con la composición de *El fuego nuevo*.



Ilustración 58: Carlos Chávez demostrando el uso del raspador, con la Orquesta Mexicana. Foto: AGN, Fondo Carlos Chávez.

V. Análisis musical

El fuego nuevo resulta una obra fundamental en el catálogo del compositor, ya que aun en este periodo tan temprano de su vida creativa pueden verse definidas su técnica y estilo compositivos. Para una mejor comprensión de la importancia histórica que tiene la música del ballet *El fuego nuevo* haremos un análisis musical de la obra, poniendo especial énfasis en la escritura y las técnicas de orquestación que utilizó Carlos Chávez, particularmente para la sección de percusiones. El tratamiento que el compositor da a las percusiones rebasa por mucho la función que ordinariamente se les otorgaba a estos instrumentos, la cual se reducía, por lo regular, a un mero refuerzo rítmico para el resto de la orquesta. Por el contrario, Chávez incursiona de lleno en un tratamiento temático con el cual las percusiones se incorporan a la masa sonora con una voz tan importante y protagónica como si se tratase de una sección de cuerdas o de alientos. Para nuestro estudio hemos realizado un análisis musical enfocado mayormente en el tratamiento que el compositor hace de su material motivico. Las células rítmico-melódicas se desarrollan de manera particular en las percusiones, las cuales tienen a menudo en la obra momentos de evidente protagonismo, no sólo por su masa sonora, sino por el tratamiento temático del material motivico.

El fuego nuevo no sólo marca un punto inicial histórico en la producción de carácter indigenista y/o nacionalista de Chávez: la obra contiene células temáticas, ideas, texturas y orquestaciones que más tarde formarían parte de sus obras más célebres, como *Caballos de vapor*, *Sinfonía india*, *Xochipilli*, *Toccata para instrumentos de percusión*, *Tambuco* y *Partita para timbales*. Aquí haremos referencia a dichas obras del catálogo de Chávez, y por medio de la comparación podremos verificar que el compositor utilizó motivos y formas de orquestación muy similares a los que encontramos en *El fuego nuevo*.

V.I. Consideraciones preliminares para el análisis motivico

Chávez compuso *El fuego nuevo* alrededor de diversos motivos rítmico-melódicos, cada uno de los cuales es repetido sistemáticamente y con relativa frecuencia durante cada una de las danzas que conforman la obra. El compositor presenta cada uno de estos motivos y los desarrolla haciendo variaciones de ellos tanto en el aspecto rítmico como en el melódico. Los motivos se presentan en la

obra como entes o unidades conformadas por un solo compás, o bien, por dos o más compases, con un antecedente y un consecuente perfectamente definidos; la combinación imaginativa de estos motivos da origen a la formación de frases y permite al compositor desarrollar con ello el discurso musical de la pieza.

Para nuestro estudio haremos una clasificación especial de los motivos que conforman la obra y para ello consideraremos tres categorías, las cuales serán diferenciadas una de otra de acuerdo con la siguiente nomenclatura y siempre indicando la variación con superíndice en números romanos:

- a) *motivos rítmico-melódicos de la orquesta*: señalados con letras minúsculas y superíndice en números romanos minúsculos (p. ej., motivo a, aⁱ, b, bⁱ, c, etc.);
- b) *motivos rítmico-melódicos (según aplique) de percusiones*: señalados con números romanos minúsculos y superíndice *idem* (p. ej., motivo i, iⁱ, ii, iiⁱ, etc.);
- c) *ostinatos de percusiones*: señalados con números arábigos y superíndice en números romanos minúsculos (p. ej., ostinato 1, 1ⁱ, etc.).

En ocasiones a lo largo de la obra, Chávez elige utilizar únicamente el antecedente o el consecuente de un determinado motivo, claro está, cuando dicho motivo está conformado con ambas partes.

Chávez también realiza variaciones de los motivos haciendo uso de diversos procedimientos como rotación²⁹⁴ o permutación,²⁹⁵ inclusive llega a utilizar la escritura en retrógrado²⁹⁶ (al revés), o en invertido²⁹⁷ como recursos de variación motívica. Todas estas acepciones las notaremos en subíndice de la siguiente manera:

- i) Antecedente: a (p. ej., motivo a_a)
- ii) Consecuente: c (p. ej., motivo a_c)

²⁹⁴ Para efectos de este estudio, el concepto de *rotación* se aplicará cuando se identifique una variación del motivo original, modificado mediante el desplazamiento de las notas respecto de su posición dentro de la métrica, conservando los mismos elementos rítmico-melódicos y sin que las notas pierdan la secuencia original, (p. ej., los tiempos 1, 2, 3, 4 en un compás se encuentran desplazados un tiempo [o más] hacia adelante: 4, 1, 2, 3, o bien hacia atrás: 2, 3, 4, 1).

²⁹⁵ El concepto de *permutación*, por su parte, se aplicará cuando se identifique una variación del motivo original, modificado mediante un cambio en la secuencia original de las notas, pero conservando los mismos elementos rítmico-melódicos (p. ej., 1, 2, 3, 4 podrían intercalarse en 2, 4, 1, 3).

²⁹⁶ El concepto de *retrógrado* se aplicará cuando se identifique una variación del motivo original, modificado en su dirección en el tiempo, en sentido opuesto al original, pero conservando los mismos elementos melódicos y rítmicos. En otras palabras, la melodía se presenta “al cangrejo”.

²⁹⁷ El concepto de *invertido* se aplicará cuando se identifique una variación del motivo original, modificado en su dirección melódica, en sentido opuesto al original, pero conservando los mismos elementos rítmicos. En otras palabras, la melodía se presenta “al espejo”.

- iii) Rotación: r (p. ej., motivo a_r)
- iv) Permutación: p (p. ej., motivo a_p)
- v) Retrogrado: rg (p. ej., motivo a_{rg})
- vi) Invertido: in (p. ej., motivo a_{in})

V.II. Esquema formal de la partitura orquestal

De acuerdo a las consideraciones anteriores, el análisis motivico que realizamos arrojó como resultado un total de 24 motivos orquestales, 15 motivos de percusiones y 10 variaciones de ostinatos. En la tabla siguiente puede observarse que los motivos generados en la sección de percusiones son parafraseados por los otros instrumentos de la orquesta, inclusive imitando las cualidades tímbricas de las percusiones; del mismo modo, los motivos orquestales son transcritos y adaptados por Chávez para trasladarlos directamente a la sección de percusiones:

Número de compás	Señal de ensayo	Sección	Carácter	Metrónomo (aprox.) ²⁹⁸	Material motivico		
					Motivos orquesta ²⁹⁹	Motivos percusión ³⁰⁰	Ostinatos percusión
1		Preludio	<i>Sombre</i>	50 bpm*	a		
4	A				b, a ⁱ	i, i ⁱ , i ⁱⁱ , i ⁱⁱⁱ , i ^{iv}	
15	B				c		
20		Danza del Terror	<i>Vivo</i>	140 bpm*	a ⁱ		1
24	C				a,d	ii, iii	
32	D				a	iii	
36			<i>Più Mosso</i>		a	iv, v, vi	5
43			<i>Molto Andante</i>	70 bpm*	c	vi	
47	E		<i>Andante</i>	80 bpm*	a ⁱⁱⁱ , e, c ⁱ , vi ⁱ , iv _p , 1	v, v _r , v _p (a), vi ⁱ (n), vii, viii, vi _r ⁱ , iii, iv _p , ii ⁱⁱ , ix, ix _r , xi _p , vii ⁱ , v ⁱ (a)	1
59	F		<i>Più Mosso</i>	85 bpm*		vi ⁱ	
60			<i>A Tempo (Andante)</i>	80 bpm*		ix	
65			<i>Più Mosso (Moderato)</i>	80 bpm*	c ⁱⁱ		8
72	G				f		
78			<i>Moderato</i>	90 bpm*			2 ⁱ , 1, 5, 2
83	H1						2, 1, 4, 7 _r ,

²⁹⁸ Medidas metronómicas en bpm (*beats* o batimentos por minuto). Las medidas están indicadas en la partitura orquestal, excepto: *medidas metronómicas aproximadas; **medidas metronómicas indicadas en la partitura para dos pianos (NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections-Music JOB 84-11 no. 86a).

²⁹⁹ Las indicaciones en rojo señalan los motivos y ostinatos de percusiones parafraseados por la orquesta, y viceversa.

³⁰⁰ *Idem.*

							4 _r , 10, 4 _r , 9, 2 _r , 7
90	H2						10, 6, 9
95	H3					x, vii ⁱ , xi, xi _c	1
104	I				x ⁱ , vii ⁱ	xi _c , x ⁱ , iv, iv ⁱ , xi _r , xi _r inv	2 ⁱ , 8 ⁱ , 3 ⁱ , 3 _r ⁱ , 6 ⁱ , 1, 2 _r , 3 _r , 5, 8, 3
117	J					vii ⁱ , vii _p ⁱ , x, ix ⁱ , ii _c	8, 1
126	K		<i>Più Mosso</i>	90 bpm*	f	x, x ⁱⁱ , v ⁱⁱ (a)	1
136		Interludio	<i>Simple</i>				1
150	L				g	xii	4 _r
164		Danza Sacra			c, g		8
175	M				h, e ⁱ , c ⁱⁱⁱ	xiii, xiv, xii ⁱ , ii _c , ii _r	8
185			<i>(Poco Più Mosso)**</i>	100 bpm*	i, j, k, k ⁱ		
198	N				l,, l ⁱ , i, i ⁱ		
208	O				k, l		
218	P				l ⁱ , l ⁱⁱⁱ		
225			<i>Semplice (Più Mosso)**</i>	106 bpm**	c _p , c g ⁱ , xii	xii	
234	Q				h, e ⁱ , c ⁱⁱ , e ⁱⁱ (xiv), xiii, xii		
243		(Interludio)	<i>Poco a poco animando... Mosso</i>		h, e ⁱⁱ (xiv)	iv _r , ii _c , ii _r	3 _r , 3, 1
247			<i>Più Mosso</i>	108	e, h ⁱ , g ⁱⁱ ,	ii _r , ii _c , xiv	3, 1, 3 _r , 5

				bpm**	h ⁱⁱ	(e ⁱⁱ), iii (g)	
261	R				h ⁱⁱⁱ , c	xv (c)	8
270		Danza de los Guerreros	<i>Energique et très rythmé</i>	144 bpm	m, e ⁱⁱ		2 _r , 3
275	S				e ⁱⁱ , xii ⁱⁱ , 1	xii, xii _r	2, 3, 2 _r , 3 _r
287	T				m ⁱ , e ⁱⁱ	vii ⁱ	6
303	U				h, n (iv ^j)		9 _r
309	V				c		
317	W						1, 5
326	X					h ⁱ _p	
334	Y				c, n (iv ^j)	h ⁱ _p , h	4
350	Z				g ⁱⁱ	h	4
360	1				c	xii	4 _r , 6, 6 _r
368			<i>Molto Energico</i>	80 bpm	m, e ⁱⁱ	iv	3 _r , 6
374	2					iv	6, 9 _r
380	3						6, 1
384			<i>Lento</i>				
385		Interludio					
399	4				b, c		
414	5				f ⁱ		
420		Danza de la Alegría	<i>Vivo</i>	160 bpm	d, g ⁱⁱ		
432	6				d ⁱ		
441	7				d ⁱ , g ⁱⁱ		6 ⁱ
451	8		<i>Più Mosso</i>	84 bpm*	d, a ⁱ , g ⁱⁱⁱ , a ⁱⁱ , d		9 _r , 6

464	9				a ⁱⁱ , a ⁱⁱ , g ⁱⁱⁱ	iii (g), a	1, 3, 8
480	10		<i>stringendo</i>				
481			<i>Più Mosso</i>	96 bpm*	d ⁱⁱ , g ⁱⁱⁱ , a ⁱ		
493	11				d, g ⁱⁱⁱ		
501	12				d ⁱⁱ , g ⁱⁱⁱ		8
513	13				g ⁱⁱⁱ , a ⁱⁱ		6 ⁱⁱ
521	14				a ⁱ	iv, iv _p	
530	15				a ⁱ	iv ⁱ , vii ⁱⁱ	
536	16		<i>Moderato</i>		c, g, e	iv _p	
539			<i>Più Mosso</i>	106 bpm**	d, g ⁱⁱⁱ	c	3
545	17				g ⁱⁱⁱ		8, 2 _r , 5
554	18				d	xii ⁱ	8
556			<i>Ritenuto</i>		g ⁱⁱⁱ	iv _p	1
568		Final de la obra					

V.III. Tratamiento motivico de las percusiones: motivos equivalentes y paráfrasis

Mediante el análisis de las células motivicas que utiliza Chávez en la obra podremos comprender mejor el tratamiento que el compositor da a las percusiones; en *El fuego nuevo* observamos cómo estos motivos viajan indistintamente de un grupo instrumental a otro, de los alientos a las percusiones o de éstas a las cuerdas. Esta igualdad de jerarquías coloca a las percusiones como un grupo instrumental protagonista en la obra, y no sólo como parte acompañante de la orquesta.

1) *Motivo a: motivo v*

El patrón rítmico y melódico del *motivo a* se encuentra presente durante casi la mitad de la obra. Es uno de los motivos que son expuestos por las secciones de alientos y cuerda de la orquesta para después ser transformados en motivos de la sección de percusiones.

El *motivo a* es presentado por los fagotes al inicio del “Preludio”, en un ambiente lúgubre y fúnebre gracias al uso de las demás sonoridades graves de la orquesta (contrabajo, tuba, clarinete bajo y timbales); a pesar de que el *motivo a* está inconcluso respecto de la forma que tendrá posteriormente, sí son reconocibles tanto su estructura rítmica como su estructura melódica, con intervalos de cuarta aumentada descendente, sexta mayor ascendente y segunda mayor descendente:

Motivo a, cc. 1, 2.

Prelude
Sombre
Fagot I, III a 2



Con la adición de una pequeña anacrusa, en el compás 21 se presenta el *motivo aⁱⁱ*, que es una variación del *motivo a* original en su estructura interválica. Este motivo tendrá un papel preponderante en la “Danza del terror” y será expuesto constantemente por los instrumentos de aliento madera:

Motivo aⁱⁱ, c. 21.

Clarinete en Sib **Danza del Terror**
20 a 2 **Vivo**



El *motivo a* aparece por primera vez en el compás 24, en forma completa con antecedente y consecuente:

Motivo a, c. 24.

24 Oboe, Corno inglés, Fagot



En el compás 40 se presenta por primera vez el *motivo v* de la percusión, el cual es equivalente del *motivo a* de la orquesta, y aunque su interválica original resulta modificada, la direccionalidad de la melodía, es decir, el sentido ascendente y descendente de la misma, se mantiene casi idéntico; el *motivo a* será sucesivamente adaptado a las afinaciones preestablecidas en los dos juegos de timbales (Do₄, Re #₄, Fa₄; Fa₃, Si₄, Mi₄). Esto se observa en el compás 41, donde se utilizan las tres alturas

preestablecidas en los timbales I, los cuales sonarán en “unísono rítmico” con los alientos madera y parte de la cuerda:

Motivo v, cc. 40, 41.



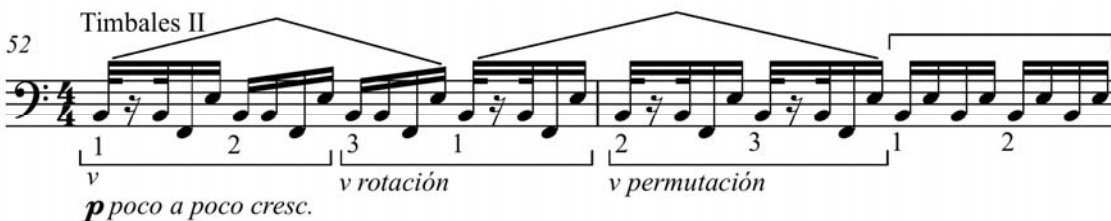
En la segunda sección de la “Danza del terror” comienza la primera gran intervención de la sección de percusiones; en el compás 47 los timbales reestablecen el *motivo v* (equivalente al *motivo a* de la orquesta). Aunque el motivo está escrito ahora por disminución rítmica, esto es meramente un efecto de fraseo debido a las modulaciones métricas y ello no altera la velocidad original del motivo:

Motivo v, cc. 47-48.



El *motivo v* se repite durante los siguientes cuatro compases a manera ostinato, y en el compás 52 el timbal II se une al resto de la sección de percusiones, reexponiendo el *motivo v* con un tratamiento de rotación y permutación de las figuras rítmicas que lo componen, que en este caso coinciden con los elementos antecedente y consecuente del motivo; estas variaciones causan un agrupamiento artificial en la frase de 3 + 3 + 2 tiempos:

Motivos v, v_r, v_p, cc. 52-53.



A partir del compás 55 los timbales I y II regresan al *motivo v* en unísono³⁰¹, aumentando con ello la tensión, además de ir en constante *crescendo*, que desembocará en un *fortissimo*, indicando con

³⁰¹ Aquí, como en algunos otros pasajes de percusiones, nos referimos a un unísono rítmico.

ello la llegada de un primer clímax en la “Danza del Terror”:

Motivo v, v_r, cc. 55-57.

The image shows a musical score for two timbales, labeled Timb. I and Timb. II. The score is divided into two systems. The first system covers measures 55 and 56. Timb. I has a melodic line with eighth notes and rests, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2 indicated below. Timb. II has a similar rhythmic pattern. The instruction *(poco a poco cresc.)* is written below Timb. II. The second system covers measures 57 and 58. Timb. I has a melodic line with eighth notes and rests, with fingerings 1, 2, 1, 2 indicated below. Timb. II has a similar rhythmic pattern. The instruction *ff* is written below Timb. II.

Una variación del mismo *motivo v* en los teponaxtles, el tambor (indio) y el huéhuetl (bombo), añade un poderoso efecto a este primer clímax de la danza en *fortísimo*:

Motivo v¹, c. 57.

The image shows a musical score for four percussion instruments: Teponaxtles Agudos, Teponaxtles Medios, Teponaxtles Graves, and Tambor, Bombo. The score is for measure 57. Teponaxtles Agudos is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *ff*. Teponaxtles Medios is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a dynamic marking of *ff*. Teponaxtles Graves is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *ff*. Tambor, Bombo is in a drum clef with a dynamic marking of *ff*. All instruments play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ésta misma variación del *motivo v* ayuda a construir el segundo clímax de la danza, donde toda la sección de percusiones lo presenta de manera escalonada, primero los timbales I, después los teponaxtles graves, el huéhuetl (bombo) con las sonajas, y por último los teponaxtles agudos, todo en un gran *crescendo* que desemboca en un gesto orquestal conclusivo con lo cual concluye la “Danza del Terror”.

Motivos x, xⁱⁱ, cc. 126, 127, 128, 129.

Motivo vⁱⁱ, cc. 126-130.

Ostinato 1 (melódico), cc. 129, 130.

126 Teponaxtles agudos *Motivo xⁱⁱ*

mf

Teponaxtles medios

Motivo x

cresc.

Teponaxtles graves

mf

cresc.

Motivo vⁱⁱ

cresc.

Sonajas

Bombo

Motivo vⁱⁱ

f cresc.

Timbales *Motivo vⁱⁱ*

fff marcato

diminuendo

mf cresc.

La importancia que tiene el patrón rítmico del *motivo a / motivo v* para Chávez resulta evidente, pues además de estar presente en el “Preludio”, la “Danza del terror” y la “Danza de la alegría”, podemos encontrarlo también en obras posteriores. Más adelante ahondaremos en esta importante célula.

2) *Motivo c: motivo xi: motivo xv*

Otro motivo importante en la obra es el *motivo c*, construido sobre una escala pentáfona. Este motivo es un elemento que ayuda a dar cohesión al discurso musical, funcionando algunas veces como un contracanto que está constantemente recordando el carácter *indio* de la obra. El *motivo c* y sus variaciones están presentes a lo largo de toda la obra, además tiene motivos que son equivalentes en la sección de percusiones.

El trombón tenor presenta este motivo por primera vez en la obra en el compás 15, casi al final del “Preludio”:

Motivo c, cc. 16, 17.

Motivo pentáfono.

Trombón Bajo
15 (a 2)

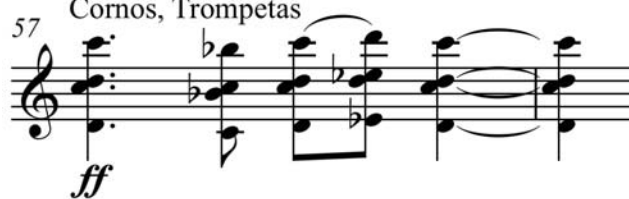


f

EL *motivo c*, al cual denominaremos “pentáfono”, es presentado aquí en tonalidad de La menor natural, o modo eólico, al mismo tiempo en que la armonía de los alientos madera resuelve a un acorde “hueco” de Re (es decir, sin la tercera del acorde), lo cual delata el uso de la bitonalidad. Más adelante, en el primer momento climático de la “Danza del terror”, los cornos y trompetas reintroducen el *motivo c* a manera de contracanto del *motivo e*, de manera inconclusa, armonizado, y con variación en la interválica:

Motivo cⁱ, c. 57.

57 Cornos, Trompetas



ff

Encontramos una primera paráfrasis del *motivo c* en la percusión durante la “Danza del terror”, a partir del compás 101, donde el discurso de los timbales comienza a adoptar una estructura melódica similar al *motivo c* “pentáfono”, adaptada desde luego a las alturas preestablecidas en estos instrumentos; esta célula continúa apareciendo hasta el compás 115 y la identificamos como *motivo xi*:

Motivo xi, cc. 101-102.

Estructura melódica similar al *motivo c* “pentáfono”

101 Timbales II



antecedente *consecuente*

Motivo xi_c, cc. 103-104.

Estructura melódica similar al *motivo c* “pentáfono”

103 Timbales I



Un poco más adelante, la sección de cuerda retoma ésta misma célula y desde el compás 117 el contrabajo desarrolla un diálogo con el violonchelo en franca imitación del *motivo xi* de las percusiones:

Motivo xi, cc. 117-119.

117 Violonchelo

El *motivo c* es presentado nuevamente justo al inicio de la “Danza sacra”, la flauta lo repite durante tres compases consecutivos, y el flautín se une armonizando a la cuarta, durante la última repetición:

Motivo c, cc. 164-166.

Danse Sacrée
164 Flauta

p

El *motivo c* “pentáfono” a veces es presentado con ligeras variaciones; una de ellas se observa en el compás 181 al final de la frase conformada por el *motivo h* y el *motivo e*, donde se introduce una variación interválica del *motivo c*:

Motivo cⁱⁱⁱ, cc. 181-183.



En el compás 225 encontramos otra variación del *motivo c*, en una versión mucho más rítmica y festiva a cargo de la flauta:

Motivo cⁱⁱⁱ, cc. 225-227.

Variación rítmica, “festiva”.



Simultáneamente, el clarinete en Sib toca el *motivo c* en su forma original, con el clarinete en Mib, los oboes y la trompeta en Sib armonizando a la cuarta en el compás 227:

Motivo c, cc. 225-227.



Otra paráfrasis del *motivo c* en las percusiones ocurre más adelante en la letra R de ensayo, donde los teponaxtles vuelven a tener un momento protagónico dentro del discurso musical. Ésta paráfrasis obedece exclusivamente a la dirección melódica y al patrón rítmico del *motivo c*, no así a la interválica original, que es adaptada a las alturas predeterminadas de los teponaxtles; a este patrón equivalente lo denominaremos *motivo xv*. Al mismo tiempo, el *motivo c* es interpretado en su forma original por las violas y los violonchelos y la textura resulta enriquecida gracias al canon de los teponaxtles graves:

Motivo xv, cc. 261, 262.

261 Teponaxtles agudos

f sempre Teponaxtles medios

f sempre Teponaxtles graves

Detailed description: This musical score is for three Teponaxtle instruments in 4/4 time. The top staff, labeled 'Teponaxtles agudos', features a melodic line with eighth notes and a sharp sign. The middle staff, labeled 'Teponaxtles medios', has a similar melodic line with a flat sign. The bottom staff, labeled 'Teponaxtles graves', provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. All parts are marked with the dynamic *f sempre*.

258 Viola

f sempre Violonchelo

f sempre

Detailed description: This musical score is for Viola and Violonchelo in 4/4 time. The top staff, labeled 'Viola', has a melodic line with eighth notes. The bottom staff, labeled 'Violonchelo', has a rhythmic accompaniment with eighth notes. Both parts are marked with the dynamic *f sempre*.

3) Motivo vii

Chávez contruye el *motivo vii* como un continuo en semicorcheas, el cual tiene un patrón rítmico definido para las dos alturas del instrumento. Dicho patrón será utilizado de igual forma en los otros registros del teponaxtle (agudos y medios) y parafraseado por otros instrumentos de la orquesta:

Motivo vii, cc. 49-50.

49 Teponaxtles graves

3^aM ppp antecedente

consecuente

Detailed description: This musical score is for Teponaxtles graves in 4/4 time. It shows a continuous eighth-note pattern. The first part, labeled 'antecedente', is marked with *3^aM ppp*. The second part, labeled 'consecuente', continues the pattern with a slight melodic variation.

En el compás 51 los teponaxtles agudos reexponen el *motivo vii*, y éste continúa su desarrollo con pequeñas variaciones; en este caso, encontramos una ligera variación en la construcción melódica del consecuente:

Motivo vii, cc. 51-52.

51 Teponaxtles agudos

ppp poco a poco cresc.

El *motivo vii* también es presentado en otros instrumentos además de los teponaxtles. Un ejemplo de ello ocurre cuando es presentado a manera de diálogo entre el **tambor indio** y el **huéhuetl** (indicado en la partitura como *Groisse caisse* o bombo); ambos instrumentos simulan las dos alturas del teponaxtle mediante una técnica particular, que consiste en tocar las notas “graves” del motivo sobre la orilla o aro del tambor, mientras que las notas “agudas” se tocan sobre la membrana. En el compás 54 el huéhuetl (bombo) toca las notas “graves” del motivo en ritmos que complementan el continuo con el tambor indio. En los dos compases subsecuentes ambos tambores tocan el mismo motivo realizando el mismo proceso de manera inversa entre sí, lo cual da como resultado dos timbres (membranas y aros) en dos diferentes alturas (grave y aguda):

Motivo vii, cc. 53-56.

53 Tambor *M. R. simile

p poco a poco cresc.

G.C. *mp* cresc.

55 *M. R. simile

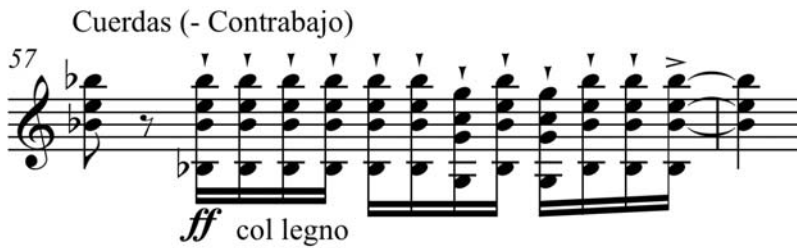
*R. M. simile

*M: membrana; R: orilla o aro.

El *motivo vii* se genera originalmente en la sección de percusiones, y resulta notable que Chávez lo trasladó directamente a la sección de cuerdas (con excepción del contrabajo). Tocando *col legno*, las cuerdas hacen paráfrasis del *motivo vii* en una imitación deliberada de la sonoridad de los teponaxtles:

Motivo vii, c. 57.

Cuerdas (- Contrabajo)



57

ff col legno

Chávez hace variaciones del *motivo vii*, una de ellas es el *motivo x* que es una versión “lenta” por aumentación rítmica; las células rítmico-melódicas que lo constituyen son versiones en retrógrado y retrógrado invertido de la célula en el tercer tiempo del *motivo vii* original:

Motivo x, cc. 98-100.

Versión lenta del *motivo vii*, en retrógrado e invertido.

98 Teponaxtles agudos



mf sempre vii retrógrado vii retrógrado invertido vii invertido

Motivo xp, cc. 99-101.

Versión lenta del *motivo vii*, en retrógrado e invertido.

99 Teponaxtles medios



mf siempre vii retrógrado invertido vii (1º tiempo)

Después de la versión “lenta”, regresa una variación del *motivo vii*, ahora en 3/4, de manera escalonada entre los teponaxtles graves y agudos. Aquí, Chávez crea un juego rítmico interesante, pues los dos compases que conforman el antecedente y el consecuente del motivo dan la sensación de una métrica más grande, como si se tratara de un 3/2:

Motivo viiⁱ, cc. 101-102.

Teponaxtles graves

101

mf *sempre* *antecedente* *consecuente*

Motivo viiⁱ, cc. 103-104.

Teponaxtles agudos

103

antecedente *consecuente*

En el compás 118 las ocarinas reintroducen el *motivo vii*, aunque Chávez no lo reproduce de manera idéntica a los teponaxtles, pues construye el consecuente con los mismos elementos del antecedente, pero ahora permutados:

Motivos viiⁱ, *vii_p*, c. 118.

118 Silbatos agudos

antecedente *Motivo viiⁱ* *consecuente* *Motivo viiⁱ permutación*

Este pasaje funciona como preámbulo a la nueva entrada de los teponaxtles, que reinician su discurso de manera escalonada a partir del compás 120:

Motivo viiⁱ, cc. 120-125.

120 Teponaxtles graves

*Motivo vii*ⁱ, cc. 122-123.

122 Teponaxtles agudos



f sempre

*Motivo vii*ⁱ, cc. 124-125.

124 Teponaxtles agudos



più forte *ff*

4) *Motivo xii*

El *motivo xii* toma su estructura rítmica directamente del *ostinato 4_r*, sin embargo, su utilización y persistencia a lo largo de la obra, además del tratamiento melódico que lo enriquece, son razones importantes para considerar esta célula como un motivo rítmico por sí mismo.

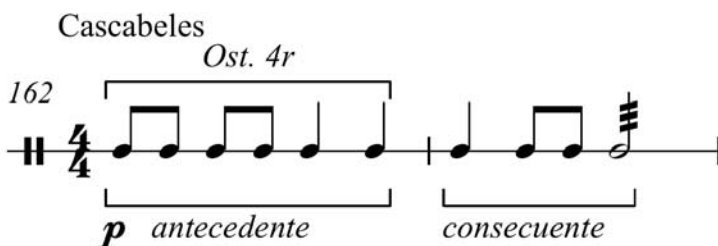
Después del “Interludio”, una breve introducción de **cascabeles aztecas** precede la “Danza sacra”, la cual inicia propiamente en el compás 164. El *motivo xii* es presentado en el compás 162 y reaparecerá en el compás 170:

Motivo xii, cc. 162-163.

Cascabeles

Ost. 4_r

162



p *antecedente* *consecuente*

Motivo xii, c. 170.

170 Cascabeles



Al inicio de la “Danza sacra” la flauta presenta nuevamente el *motivo c* con un acompañamiento de marimba que toma su estructura rítmica directamente del *motivo xii* de los cascabeles; la marimba

presenta el motivo en una versión armonizada, con intervalos de terceras simultáneas paralelas, cuyo giro melódico remite a la pentafonía:

Motivo xii, cc. 164-166.

Danse Sacrée
164 Marimba
pp



Motivo xii', cc. 171-183.

181 Marimba



El *motivo xii*, presentado primeramente en la sección de percusiones, es reexpuesto después en otros instrumentos de la orquesta: la paráfrasis ocurre en el compás 225 donde el *motivo xii*, acompañamiento inseparable del *motivo c*, es reexpuesto aquí por el violín I y la viola *col legno*, acompañando a los clarinetes y en franca imitación del instrumento de percusión:

Motivo xii, cc. 225-227.

Paráfrasis de la marimba en la cuerda.

Semplice (Più mosso)
225 Violin I, Viola
col legno



Al final de la danza, el tambor indio reitera el *motivo xii* durante 6 compases, a manera de ostinato, acompañando al flautín que toca una frase basada en la variación festiva del *motivo c* “pentáfono”:

Motivo xii, cc. 230-233.

230 Tambor Indio

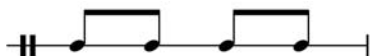


La estructura rítmica del *motivo xii* es también parte del material que Chávez utilizará en sus obras posteriores, como veremos más adelante.

V. IV. Ostinatos

En ciertos pasajes de *El fuego nuevo* Chávez utiliza el material rítmico como una fuente para nutrir el discurso musical sin que llegue a tener la identidad temática suficiente a lo largo de la obra para convertirse en un *motivo*. Para efectos de este estudio, hemos denominado *ostinato* al patrón rítmico que es repetido sin variantes durante un pasaje de la obra. Ahora bien, aunque en algunos casos dicho material rítmico no fuera lo suficientemente repetitivo, también designaremos a estos ritmos como *ostinatos*, pues el compositor utiliza dichas células como pequeños componentes en la construcción de un discurso rítmico más largo; ésta es la diferencia principal entre los *ostinatos* y los *motivos rítmico -melódicos* de la obra. Los *ostinatos* que presentamos a continuación constituyen en gran medida el material que Chávez utiliza para construir el fundamento rítmico de la obra:

Ostinato 1



Ostinato 2



Ostinato 2_{rotación}



Ostinato 3



Ostinato 3_{rotación}



Ostinato 4



Ostinato 4_{rotación}



Ostinato 5



Ostinato 6



Ostinato 6_{rotación}



Ostinato 7



Ostinato 7_{rotación}



Ostinato 8



Ostinato 9



Ostinato 9_{rotación}



Ostinato 10



Los *ostinatos* tienen la función de establecer la regularidad en el pulso, creando con ello un fundamento sobre el cual pueden construirse estructuras rítmico melódicas y frases más largas. Encontramos un ejemplo de esto al inicio de la “Danza del terror” el pulso es reforzado por el acompañamiento de las sonajas, que tocan el *ostinato 1* por aumentación:

Ostinato 1 por aumentación, cc. 21-23.

Danza del Terror
Vivo

20 Sonajas

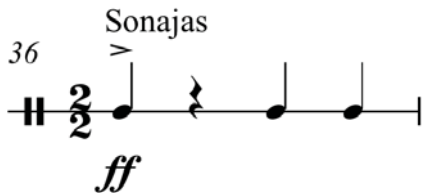
ff

Durante la letra C (compás 24) las sonajas continúan con el establecimiento del pulso, aunque el simple ritmo de ostinato comienza a desarrollarse, dando pauta a un discurso musical de carácter

motívico dentro de la sección de percusiones.

En el *Piu mosso* del compás 36, las sonajas continúan estableciendo el pulso con el *ostinato 5*, el cual se repite hasta el compás 42:

Ostinato 5 por aumentación, cc. 36-42.



a) Construcción del discurso rítmico con ostinatos

En algunos pasajes de percusiones de *El fuego nuevo* aparentemente no existen temas o motivos recurrentes, pues Chávez realizó la construcción del discurso rítmico utilizando otros métodos de ordenamiento; durante estos pasajes podemos identificar el uso y combinación de muchas de las células que aquí hemos denominado *ostinatos*.

Un primer ejemplo ocurre durante la segunda gran intervención de la sección de percusiones en la “Danza del Terror” (compases 78 al 133). A partir del compás 80, los timbales I y II, el huéhuetl (bombo) y el tambor indio comienzan a constituir una unidad como conjunto de membranófonos y su función es proporcionar el fundamento rítmico al resto del conjunto. El discurso rítmico de estos instrumentos está basado en combinaciones de diversos *ostinatos* dentro de la métrica de 3/4. Observando la línea de los timbales II, encontramos que Chávez opta por una agrupación rítmica en dos tiempos dentro de un compás de 3/4; esto resulta evidente desde la entrada de los timbales II en anacrusa al compás 78 con una nota acentuada de Fa, que se repite en el segundo tiempo del siguiente compás. Sin embargo, en el ejemplo podemos observar cómo la agrupación en dos tiempos, indicada con corchetes en la parte inferior de la pauta, revela el sentido rítmico oculto de la frase:

Ostinatos 1, 2, 2ⁱ, 4, 4_r, 5, 6, 7_r, 9, 10, cc. 80- 91.

77 Timbales II **Moderato** 1 2 1 2 1 2 etc...

82 *fff* *f* *Ost. 2* *Ost. 1* *Ost. 5*

85 *mf* *Ost. 1* *Ost. 2* *Ost. 1* *Ost. 4*

88 *Ost. 7_r* *Ost. 2* *Ost. 7_r* *Ost. 4_r* *Ost. 2*

90 *Ost. 10* *Ost. 4_r* *Ost. 4_r*

Ost. 10 *Ost. 6* *Ost. 9*

La recurrencia periódica de los *ostinatos* en el ejemplo anterior muestra claramente una lógica en el ordenamiento de la frase, donde los *ostinatos 1* y *2* funcionan como una unidad motívica (antecedente y consecuente, respectivamente); los *ostinatos 5* y *7_r* funcionan como un desarrollo del *ostinato 2*, ya que la figura rítmica del segundo tiempo es igual en ambos, y eso da una sensación de común denominador durante toda la frase.

El ordenamiento de *ostinatos* en esta frase es evidente y destaca el “palíndromo” que se forma a partir del compás 88: *ostinato 10*, *ostinato 4*, *ostinato 4*, *ostinato 10*. Los *ostinatos 6* y *9* redondean y culminan la frase.

De manera similar, Chávez construye el discurso rítmico la línea del huéhuetl (bombo):

Ostinatos 1, 2, 2_r, 4_r, 7, 9, 9_r, 10, cc. 82-91.

82 Bombo

mf Ost. 10 Ost. 9_r Ost. 2 Ost. 4_r

Ost. 1 Ost. 9 Ost. 2_r Ost. 7 Ost. 7

A pesar de que el material rítmico en esta frase es prácticamente el mismo que Chávez utilizó para los timbales II, el compositor evita a toda costa el unísono entre los instrumentos durante la mayor parte del pasaje, formulando distintas combinaciones de ostinatos para cada una de las pieles. Por ello, la relación vertical de las voces siempre genera un contrapunto rítmico muy particular, y el resultado es un continuo rítmico dinámico y no repetitivo.

Observemos ahora el discurso de los güiros, que también está diseñado con distintas combinaciones de ostinatos. Tomemos como ejemplo un par de compases de la línea del güiro II:

Ostinatos 2ⁱ, 3ⁱ, 8ⁱ, cc. 107, 108.

107 Güiro II

Ost. 2' Ost. 8' Ost. 3'

El material rítmico de los güiros resulta complementario entre todo el conjunto al estar escrito en subdivisión binaria. Sin embargo, y a pesar de que en algunas ocasiones dos de las cuatro voces están en unísono, todas las voces son distintas una de otra:

Ostinatos 1, 2_r, 3_r, 3ⁱ, 5, 6ⁱ, 8ⁱ, cc. 109, 110.

Güiros I, II *Ost. 3'r*

Ost. 8'

Ost. 6'

Ost. 1

Ost. 2r

Ost. 3r

Güiros III, IV *Ost. 1*

Ost. 2r

Ost. 3r

Ost. 5

Ost. 5

Ost. 5

Chávez trata el conjunto de güiros como si fuera un solo instrumento, y construye un discurso en forma de continuo de semicorcheas con distintas alturas y colores en su “melodía”. Al parecer Chávez deseaba un efecto polifónico con estos instrumentos, y aunque el efecto no es lo suficientemente claro, podemos afirmar que sí logró una especie de variación en la envolvente del sonido. Tendremos una mejor idea del resultado que buscaba el compositor si hacemos una reducción de los ritmos de los cuatro güiros transcribiéndolos a una sola línea “melódica”; en el ejemplo siguiente, las notas escritas sobre la línea indican unísono de dos o más líneas de güiro, y a la vez un registro “central”; las notas escritas en los espacios superior e inferior a la línea indican las inflexiones que tiene la sonoridad, que algunas veces tienden al registro “agudo” y otras al “grave” de los güiros:

Ostinatos 2ⁱ, 3ⁱ, 3_r, 4ⁱ, 7, 7_r, 8, 8ⁱ, 9ⁱ, 10, cc. 106-117.

Reducción de los ritmos de los cuatro güiros a una sola línea “melódica”.

Güiros I, II, III, IV (reducción)

106

Ost. 4'

Ost. 2'

Ost. 9'

Ost. 7

Ost. 7r

110

Ost. 10

Ost. 10

Ost. 7

Ost. 10

Ost. 7

113

Ost. 8'

Ost. 3r

Ost. 8


Ost. 3r

Ost. 8'

Ost. 3'

b) *Ostinato 8*

Uno de los ostinatos más característicos que está presente a lo largo de toda la obra es el

ostinato 8, conformado por la repetición de la figura rítmica .


La frecuencia con que ésta célula se presenta nos llevar a creer que probablemente para Chávez representa un símbolo de lo “indio”. Además de su utilización reiterada en *El fuego nuevo*, también encontramos esta célula rítmica en la *Sinfonía india*, especialmente en la sección de percusiones.

El *ostinato 8* aparece por primera vez en el compás 65 de *El fuego nuevo*, ahí las sonajas acompañan a los alientos madera rumbo al primer punto climático de la “Danza del terror”:

Ostinato 8, c. 65.

Più mosso (Moderato)

65 Sonajas *>* *>* *>* simile



f

En el compás 109, justo en medio de la segunda gran intervención de las percusiones en esta danza, las sonajas refuerzan el discurso nuevamente con el *ostinato 8*, aunque esta vez lo hacen de una manera un tanto intermitente hasta el compás 116:

Ostinato 8, c. 109-116.

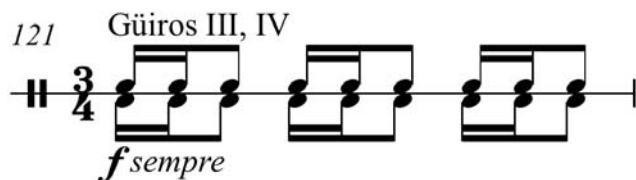
109 Sonajas



fff

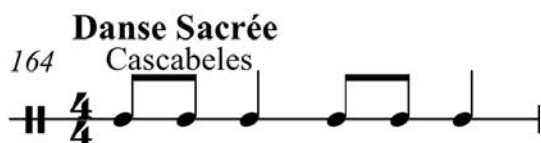
A partir del compás 121, los güiros retoman el *ostinato 8* y ayudan a construir la tensión que llevará al segundo clímax en la “Danza del Terror”; los güiros III y IV tocan en unísono de manera casi continua hasta el compás 130, mientras que los güiros I y II alternan el *ostinato 1* con el *ostinato 8*:


Ostinato 8, cc. 121-130.



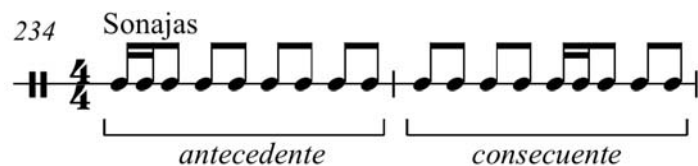
El *ostinato 8* reaparece al inicio de la “Danza sacra” en el compás 164, ahí los cascabeles aztecas dan la consistencia rítmica al pasaje:

Ostinato 8, cc. 164-169.



La figura rítmica  además de conformar el *ostinato 8*, también forma parte de los *ostinatos 3* y *6*, así como de los *motivos ii* y *iv*. Al final de la “Danza sacra”, una breve intervención de las sonajas recuerda el carácter inicial de la danza, comenzando la transición hacia el siguiente interludio de la obra:

Motivos ii, ii_c, cc. 234-235.



En el “Interludio” (compases 243-269) encontramos un desarrollo del material expuesto en la “Danza sacra”; el tambor indio reexpone el mismo material motívico que antes estuvo a cargo de los cascabeles y las sonajas. Podemos observar que los motivos están conformados por los *ostinatos 1* y *3*,

y la reiteración constante de la figura rítmica  en el *ostinato 3* con su rotación:

Motivos iv_r, ii_c, ii_r, cc. 245-248.

Acompañamiento para el *motivo h* y el *motivo e*.

Tambor Indio

245 *f* *motivo iv rotación* *motivo ii consecuente*


247 *motivo ii rotación* *motivo ii consecuente*

Más adelante, en la letra R (compás 261) reaparece el *ostinato 8* por aumentación, que funciona como sustento rítmico del pasaje tocado por las sonajas y el huéhuetl hasta el compás 265:

Ostinato 8, cc. 261-265.

261 Sonajas, Huéhuetl

f sempre

En las danzas subsecuentes (“Danza de los guerreros”, “Danza de la alegría”), la célula  se encuentra presente en los motivos y ostinatos mencionados. Chávez hace uso de esta célula para afirmar el carácter “primigenio” de la obra; su frecuente aparición en esta y en otras obras posteriores de corte indigenista nos revela que el compositor buscaba establecer esta apropiación “modernista” como un símbolo de lo “indio” en su música.

V.V. Expansión tímbrica de la percusión

Chávez utiliza un recurso particular que hemos denominado **expansión tímbrica de la percusión**, mediante el cual construye la orquestación a partir de los motivos rítmico-melódicos de la sección de percusiones. Esto lo logra incorporando algunos instrumentos de la orquesta al discurso que desarrollan las percusiones; dichos instrumentos parafrasean el material motivico de las percusiones al unísono rítmico-melódico, y lo hacen inclusive imitando la articulación y ataque de las percusiones.

En *El fuego nuevo*, la expansión tímbrica comienza a generarse durante la primera intervención de las percusiones en la *Danza del terror*; a partir del compás 50 el clarinete en *Sib* articula en *staccato* y de ese modo “expande” el timbre de los teponaxtles medios, a medida que poco a poco se incorporan los clarinetes en *Mib*, y el bajo en *Sib*. Del mismo modo, más adelante se incorpora el violín II tocando *col legno*, en franca imitación de la sonoridad del teponaxtle:

Motivo ivⁱ, c. 50.

50 Teponaxtles medios

(*ppp*) Expansión tímbrica
Clarinete en *Si b*

Motivo iii, c. 51.

51 Teponaxtles medios

poco a poco cresc. Expansión tímbrica
Clarinete en *Si b*

Motivo ivⁱ, c. 52.

52 Teponaxtles medios

(*poco a poco cresc.*) Expansión Tímbrica
Clarinete en *Si b*

Ostinato 1 (melódico), c. 53.

53 Teponaxtles medios

(*poco a poco cresc.*) Expansión tímbrica
Clarinetes en *Mi b* y en *Si b*,
Violín II (*col legno*)

Motivo iv_p, c. 54.

54 Teponaxtles medios

Expansión tímbrica Clarinetes en Mi \flat , en Si \flat , Violín II (col legno)

En los compases 55 y 56 la *expansión tímbrica* llega a un punto máximo, pues a los teponaxtles medios se han añadido las sonoridades de todos los clarinetes, violín I, II y viola. Es precisamente en el compás 57 donde se da el primer gran clímax con la yuxtaposición de varios elementos, entre los cuales está el *motivo v* en los timbales I y II.

En la letra I (compás 104) comienza nuevamente la construcción de la *expansión tímbrica*; los clarinetes en Sib añaden profundidad a la sonoridad del teponaxtle. Posteriormente se agregan al discurso el clarinete bajo en Sib y el clarinete en Mib, llegando a un punto máximo durante los compases 110, 111 y 112, donde todos los clarinetes hacen paráfrasis del *motivo viiⁱ* de los teponaxtles medios:

Motivo xⁱ, cc. 104-106.

104 Teponaxtles medios simile

mf sempre a 2 Expansión tímbrica Clarinete en Si \flat


En el compás 113 cesa brevemente el discurso de los teponaxtles y se incorporan al ensamble percusivo los trombones, haciendo un efecto de *expansión tímbrica* de la línea de los güiros.

Los trombones toman el material rítmico de los 4 güiros y lo reducen a una sola línea con un acorde disonante (Mi₃, Fa₃, Si₃). Dicha línea está conformada con elementos rítmicos de los güiros, “saltando” indistintamente de una voz a otra, y compilando los ritmos básicos de este conjunto:

Ostinatos 1, 3, cc. 113, 114.

Expansión tímbrica de los güiros.

113 Trombón Tenor, Trombón Bajo
con sord.



f Ost. 3 Ost. 1 Ost. 3

Las cuerdas comienzan a introducirse a la sonoridad con un carácter tribal y percusivo gracias al uso del *pizzicato* y después *col legno*, con fragmentaciones del *ostinato 8* en *expansión tímbrica* de las sonajas y ocasionalmente de los güiros:

Ostinato 8, cc. 115, 116.

Expansión tímbrica de las sonajas y los güiros.

115 Violin II, Viola
pizz.



f sempre col legno

Los teponaxtles reestablecen su discurso, apoyado nuevamente por los clarinetes en *expansión tímbrica*, y al igual que en su intervención anterior, exponen primero el motivo “lento” (*motivo x*) y después la versión “rápida” del mismo (*motivo ii*ⁱ) de manera escalonada, ascendiendo tanto en el registro como en la dinámica:

Motivo x, cc. 118-119.

118 Teponaxtles graves



f sempre

Motivo x, cc. 120-121.

120 Teponaxtles medios



f sempre

Expansión tímbrica
Clarinete en Si \flat

V.VI. Cinetismo sonoro

Una de las técnicas de composición que Chávez utilizó en *El fuego nuevo*, es la que hemos definido para efectos de este estudio como *cinetismo sonoro*.³⁰² La técnica consiste en fragmentar la línea rítmico-melódica y distribuirla en varias voces del conjunto instrumental. Por la posición que guarda cada instrumento en el escenario, o como en este caso, cada sección de la orquesta, el resultado se traduce en un “viaje” de la línea rítmico-melódica a través del espacio físico.

Encontramos un ejemplo de ésta técnica justo en el compás 4, donde inicia una importante frase a cargo de los timbales sinfónicos; en ella se destaca de inmediato el papel protagónico que tendrán estos instrumentos a lo largo de la obra.

Aquí vale la pena recordar que la obra requiere de dos intérpretes para los timbales, lo cual se encuentra indicado en la partitura con una pauta por cada intérprete. Sin embargo, contrario a las antiguas convenciones de orquestación, el efecto que buscó el compositor al escribir para dos timbalistas no fue exclusivamente el de añadir masa sonora al conjunto, así como tampoco limitó a los timbales una función meramente rítmica o de refuerzo armónico. En cambio Chávez otorgó al conjunto de timbales un tratamiento melódico aprovechando al máximo las seis diferentes alturas requeridas.

Revisemos el *motivo i* que abarca los compases 4 y 5 y que, a manera de exposición del tema, se repite de manera idéntica en los compases 6 y 7:

³⁰² **Cinetismo sonoro** es un término propuesto por el Dr. Julio Estrada para describir las técnicas composicionales utilizadas por Carlos Chávez en su obra *Toccata* para Instrumentos de Percusión: “El compositor [Carlos Chávez] utiliza una construcción motívica a la manera clásica, repartiendo entre los instrumentos segmentos de los motivos y creando una articulación de alturas, timbres y espacios. Este último se destaca en el primer movimiento, a través de la colocación de los instrumentos, del gran tambor al más pequeño. Al adoptar dicha disposición, se tiene la impresión de un **cinetismo sonoro** que va de derecha a izquierda del oyente, del grave al agudo, cuando se escucha uno de los primeros motivos de la obra. Si acaso el autor no se propuso desarrollar la idea cinética, es difícil pensar que no asociara el motivo ascendente con su movimiento espacial [...]”

Julio Estrada (ed.), *La música de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984. Vol. IV, p. 182.

Motivo i, cc. 4-5; 6-7.

4

Timbales I

Timbales II

pp

pp

El compositor desarrolla rítmicamente este motivo variando la proporción rítmica de las notas, haciendo repeticiones, permutaciones y omisiones de algunas alturas en algunos casos, sin embargo, es muy claro que la secuencia original de las notas se mantiene durante la frase (Fa₃, Fa₄, Re #₄, Do₄, Mi₄, Si₃, Fa₃).

Motivo iⁱ, c. 8.

Permutación de las notas iniciales Fa₃, omisión de la nota Do₄

8

Timb. I

Timb. II

Motivo iⁱⁱ, c. 9.

Secuencia completa, yuxtaposición de Do₄ y Mi₄. Desarrollo rítmico en tresillos.

9

Timb. I

Timb. II

Motivo iⁱⁱ, c. 10.

Omisión de la nota Do₄. Combinación de subdivisiones binaria y ternaria.

10

Timb. I

Timb. II

3

Como se puede observar, el diálogo generado entre los dos timbalistas da como resultado un efecto de *cinetismo sonoro*, dada la posición opuesta que deben guardar los dos instrumentistas en el escenario (véase el capítulo IV.III), así como el diseño de las alturas y los ritmos en cada una de las partes.

Otro pasaje de *El fuego nuevo* que muestra claramente el *cinetismo sonoro* se encuentra en el fragmento que abarca los compases 58, 59 y 60; aquí Chávez hace un juego de orquestación interesante, estableciendo un diálogo entre la sección de percusiones, los alientos metal y las cuerdas.

Motivo ix (timbales I, II), cc. 58, 60; **motivo viⁱ** (güiros), c. 59.

Cinetismo sonoro, distribución orquestal de la frase.

The musical score is presented in two systems. The first system, beginning at measure 58, is marked **Più mosso**. It includes staves for Trombone, Tuba, Güiros I, II and Güiros III, IV, Timbales I, II, and Strings. The strings are marked *non div. (arco)*. The score features triplets and sixteenth notes, with dynamic markings *ff* and *f*. The second system, beginning at measure 60, is marked **A tempo (Andante)**. It includes staves for Güiros I, II and Timbales I, II. The score features triplets and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *arco*.

Años más tarde, Chávez desarrollaría por completo este recurso de espacialidad y cinetismo de la música en obras como la célebre *Toccata para instrumentos de percusión y Tambuco*.

En *Toccata* podemos encontrar ejemplos de *cinetismo sonoro* a lo largo de toda la obra. Observemos el siguiente ejemplo tomado del primer movimiento, *allegro sempre giusto*, en donde hay una fragmentación de la línea rítmico-melódica³⁰³ que se desplaza en efecto “estéreo”, de un extremo a otro del escenario, debido a la disposición lineal del ensamble de percusiones:

³⁰³ En este caso, el término “melódico” se refiere a las distintas tesituras de los instrumentos de percusión.

*Toccata para instrumentos de percusión, vivo, n° 44.*³⁰⁴

Cinetismo sonoro.

The musical score is for a percussion ensemble in 3/4 time. It consists of six staves, each representing a different instrument. The instruments and their parts are:

- Tambor indio:** Features two notes with a fermata, both marked *ff*.
- Tambor Militar I:** Features two notes with a fermata, both marked *ff*.
- Tambor Militar II:** Features a single note with a fermata, marked *ff*.
- Redoblante:** Features two notes with a fermata, both marked *ff*.
- Timbales:** Features two notes with a fermata, both marked *ff*.
- Bombo:** Features two notes with a fermata, both marked *ff*.

Otro brillante ejemplo de *cinetismo sonoro* lo encontramos en *Tambuco*, la segunda gran obra para sexteto de percusiones de Chávez. Aquí, el compositor demanda a los intérpretes una mayor agudeza rítmica que en *Toccata*, como en el pasaje siguiente donde las intervenciones de cada voz están escritas en fusas, por lo que el espacio de tiempo entre las distintas voces del conjunto se hace más estrecho y se requiere de mucha precisión para su interpretación:

³⁰⁴ Carlos Chávez, *Toccata para instrumentos de percusión*, Mills Music, Nueva York, 1954.

Tambuco, cc. 278, 279.³⁰⁵

Cinetismo sonoro.

278

I Bngs. *f* *ff*

II Sn. Drs. T. Dr. *f* *ff*

III Timp. *f* *ff*

IV T.-Ts. Cong. *f* *ff*

V Sn. Drs. Ten. Dr. *ff*

VI B. Drs. *ff*

V.VII. Contrapunto rítmico artificial


Una de las técnicas que utiliza Chávez para su desarrollo motivico consiste en escribir sobre una métrica, sugiriendo otra diferente, a esta técnica la hemos denominado *contrapunto rítmico artificial*; el compositor logra este efecto utilizando distintas agrupaciones de las figuras rítmicas en pequeños grupos de dos o tres tiempos que ocasionalmente atraviesan la barra de compás; estas agrupaciones producen una tensión rítmica que se contrapone con el fraseo y la acentuación natural de la métrica indicada en la partitura.

Resulta notable cómo el compositor plasmó en *El fuego nuevo* las primeras semillas de este recurso de composición; Chávez mostró desde esta temprana obra un estilo de escritura muy definido y personal, particularmente en el aspecto rítmico de los instrumentos de percusión.

Tomemos como primer ejemplo el *motivo ii*, que consta de dos compases, cada uno de los cuales constituye el antecedente y consecuente del motivo. En el ejemplo podemos observar una agrupación rítmica de 3 + 3 + 2, indicada con los corchetes superiores:

³⁰⁵ Carlos Chávez, *Tambuco*, Belwin, Inc., Miami, 1967.

Motivo ii, cc. 24, 25.

Otra manera de entender la organización rítmica en este motivo puede explicarse considerando el recurso de la rotación; si observamos el antecedente del motivo podemos notar que la figura rítmica  se encuentra situada en el cuarto tiempo del compás, mientras que en el consecuente esta misma figura se sitúa en el tercer tiempo. En otras palabras, en el consecuente hay un desplazamiento de un tiempo hacia la izquierda (o anticipado). Esto está indicado con los números inferiores en el ejemplo anterior.

Más adelante, durante los compases 42 y 43 Chávez vuelve a hacer uso de la agrupación irregular de tiempos dentro de un compás (o frase de varios compases). Aquí es evidente una agrupación 2 + 3 + 3 tiempos:

El fuego nuevo, cc. 42, 43.

Agrupación irregular de los tiempos.

Chávez realiza variaciones del material motivico a través de la rotación y permutación de sus componentes. En el ejemplo siguiente, el compositor utiliza las versiones del *motivo v*, *motivo v*_{rotación} (consecuente-antecedente) y *motivo v*_{permutación} (antecedente-antecedente). Las agrupaciones de estos materiales en tres tiempos producen un ciclo completo que abarca tres compases de 4/4, en otras palabras, el compositor escribe en una métrica (4/4) sugiriendo otra diferente (3/4). La frase se completa con el *ostinato 10* que presenta un desarrollo melódico.

Motivos v, *v*_r, *v*_p, cc. 49-50.

49 Timbales I

1 2 3 1 2 3 1 2

v v rotación v permutación

51

3 1 2 3

poco a poco cresc.

De manera similar, el *motivo ix* es presentado en una versión extendida de tres tiempos, con lo cual observamos la intención deliberada del compositor de hacer un desplazamiento artificial de los acentos naturales en la métrica de 4/4. El *motivo ix* se repite dos veces en forma casi idéntica y una tercera vez con una variante:

Motivos ix, ix_r, ix_p, cc. 53- 55.

53 Timbales I

1 2 3 1 2 3 1 2 3

ix ix rotación ix permutación ix permutación

Chávez lleva el *contrapunto rítmico artificial* a un punto de desarrollo mayor al combinar ambas voces de los timbales en el compás 54, donde el timbal II presenta la misma fórmula motívica desplazada un tiempo después respecto del timbal I:

Motivos ix, ix_r, xi_p, cc. 54- 55.

54

Timb. I 2 3 1 2 3

Timb. II 1 2 3 1 2

Chávez genera el *contrapunto rítmico artificial* a lo largo de la obra mediante este tipo de recursos; con ello logra generar la textura y tensión que entre las distintas voces que conforman la sección de percusiones, manteniendo el discurso musical fresco e interesante.

El compositor llevaría el recurso de *contrapunto rítmico artificial* hasta sus últimas consecuencias en *Toccata para instrumentos de percusión*. Basta con ver el siguiente ejemplo extraído del tercer movimiento, en el que podemos observar una métrica principal de 2/2, sin embargo, los ostinatos rítmicos están contruidos con una extensión de tres tiempos; en otras palabras Chávez escribe en 2/2 pero implica una métrica de 3/2, lo cual causa que los ostinatos “atraviesen” la barra de compás. El ciclo completo requiere de un periodo de tres compases para volver a coincidir con la barra de compás. Además de ello, Chávez aprovecha el recurso de *sesquialtera*, haciendo que las dos voces restantes toquen un ostinato en una métrica que sugiere una agrupación rítmica en 6/4:

*Toccata para instrumentos de percusión, vivo, n° 44.*³⁰⁶

The image shows a musical score for six percussion instruments. The time signature is 2/2. The instruments and their parts are:

- Tambor indio:** Features a melodic line with notes on a whole note, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are numbered 1, 2, 3, 1, 2, 3 across two measures.
- Tambor Militar I Redoblante:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Tambor Militar II:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6 across two measures.
- Claves:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are numbered 1, 2, 3, 1, 2, 3 across two measures.
- Timbales:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6 across two measures.
- Bombo:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are numbered 1, 2, 3, 1, 2, 3 across two measures.

³⁰⁶ Carlos Chávez, *Toccata para instrumentos de percusión*, Mills Music, Nueva York, 1954.

V.VIII. Células motivicas similares en obras posteriores

Habiendo analizado el tratamiento motivico y técnicas composicionales que Chávez utilizó en *El fuego nuevo*, haremos una breve comparación de estos elementos con otras obras del catálogo de Chávez; con ello podremos verificar que el compositor utilizó motivos y formas de orquestación muy similares a los que encontramos en *El fuego nuevo*. Este hecho nos permite afirmar que *El fuego nuevo* es un semillero de ideas para las obras posteriores del autor y con ello justificar su importancia histórica.

1) *Los cuatro soles, Caballos de vapor*

El *motivo a* resulta particularmente relevante y forma parte integral de *El fuego nuevo*, la importancia que tuvo esta célula rítmica para Chávez, haya sido consciente o inconsciente, se vio reflejada en obras posteriores. Recordemos al *motivo a*, que aparece primordialmente en la “Danza del terror”:

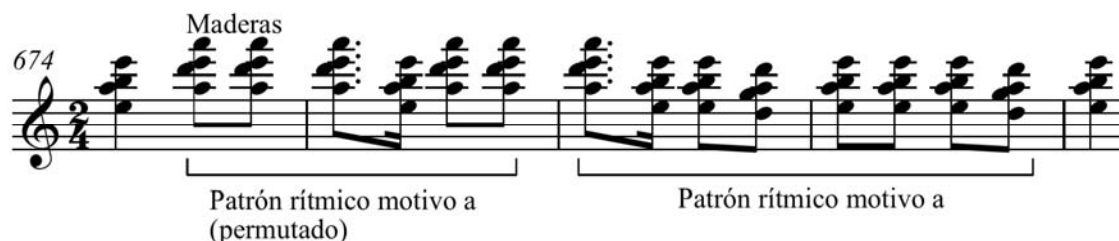
Motivo a, c. 24.



Podemos encontrar el patrón rítmico del *motivo a* en otras obras de Chávez, como por ejemplo, en uno de los momentos climáticos de la partitura de *Los cuatro soles*, en su versión de 1930:

Los cuatro soles, cc. 675-677.³⁰⁷

Patrón rítmico del *motivo a*.



³⁰⁷ Carlos Chávez, *Los cuatro soles* (reorq. 1930), NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections-Music JOB 84-11 no. 96d.

Los cuatro soles, cc. 667, 668.³⁰⁸

Patrón rítmico del *motivo a*.

Maderas

Vivo ♩ = 168

ff Patrón rítmico motivo a (permutado) Patrón rítmico motivo a

Detailed description: This musical score is for the Maderas section of 'Los cuatro soles'. It features a tempo of 'Vivo' with a metronome marking of ♩ = 168. The music is written on a single treble clef staff. It consists of two measures of music, each with a 2/4 time signature. The first measure contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the second measure contains a similar pattern with a different rhythmic permutation. The dynamic marking is *ff*. Brackets below the staff label the two measures as 'Patrón rítmico motivo a (permutado)' and 'Patrón rítmico motivo a' respectively.

También se observa que el compositor hace uso del patrón rítmico del *motivo a* en el ballet *Caballos de vapor*, justo al inicio del primer movimiento, “Danza del Hombre”:

Caballos de vapor, “Danza del Hombre”, c. 1.³⁰⁹

Patrón rítmico del *motivo a*.

Allegro ♩ = 96

1 Patrón rítmico Motivo a

Cl. Bajo ff staccatiss.

Fag. ff staccatiss.

Timb. f

Detailed description: This musical score is for the beginning of 'Danza del Hombre' in 'Caballos de vapor'. The tempo is 'Allegro' with a metronome marking of ♩ = 96. It features three staves: Cl. Bajo (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), and Timb. (Timpani). The Cl. Bajo and Fag. parts are in 5/4 time and play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and staccato markings, with a dynamic marking of *ff staccatiss.*. The Timb. part is in 2/4 time and plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. A bracket above the Cl. Bajo and Fag. staves labels the rhythmic pattern as 'Patrón rítmico Motivo a'. A first ending bracket is shown at the beginning of the Cl. Bajo staff.

Aunque es evidente que en *Caballos de vapor* el tratamiento melódico del *motivo a* es diferente, el uso de este patrón rítmico no es casual en modo alguno, pues también podemos identificarlo claramente en otros pasajes de la obra:

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ Carlos Chávez, *Caballos de vapor*, Hawkes & Son, Londres, 1958.

Caballos de vapor, “Danza del Hombre”, núm 7.³¹⁰

Patrón rítmico del *motivo a*.

Violin I

Patrón rítmico Motivo a

Patrón rítmico Motivo a

mp staccatiss.

The image shows a musical staff for Violin I in 4/4 time. It contains two measures of music, each labeled 'Patrón rítmico Motivo a'. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and fourth beats of each measure. The dynamic marking is *mp staccatiss.*

Caballos de vapor, “Danza del Hombre”, núm 35.³¹¹

Patrón rítmico del *motivo a*.

Flauta

Patrón rítmico Motivo a

Patrón rítmico Motivo a

mp

The image shows a musical staff for Flauta in 4/4 time. It contains two measures of music, each labeled 'Patrón rítmico Motivo a'. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and fourth beats of each measure. The dynamic marking is *mp*.

Como ya lo mencionamos, el *motivo v* de la percusión es el equivalente del *motivo a* de la orquesta, y su estructura melódica es adaptada a las afinaciones preestablecidas en los dos juegos de timbales; este se presenta por primera vez en el compás 40 de la obra:

Motivo v, cc. 40, 41.

40 Timbales I

(ff)

The image shows a musical staff for Timbales I in 2/2 time. It contains two measures of music, each labeled '40 Timbales I'. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and fourth beats of each measure. The dynamic marking is *(ff)*.

En de la sección de percusiones de *Caballos de vapor* también encontramos el patrón rítmico del *motivo v* (*motivo a*); en el tercer movimiento de “El trópico” el patrón binario funciona como un factor polirrítmico que añade tensión a la incesante descarga de la métrica de 6/8 —*Tempo di Huapango*—.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Idem.*

Caballos de vapor, “El trópico”, núm. 165 al 168.³¹²

Patrón rítmico binario del *motivo v*.

The image shows three staves of musical notation in 6/8 time. The first staff is labeled 'Tambor Indio' and features a dynamic marking of *f*. It contains a sequence of eighth notes with accents, some grouped in pairs with a '2' above them. The second staff has a dynamic marking of *mf* and features a sequence of eighth notes with accents. The third staff is labeled 'Patrón rítmico Motivo v' and features a dynamic marking of *mf*. It contains a sequence of eighth notes with accents, some grouped in pairs with a '2' above them. The notation is consistent across all staves, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and some pairs of eighth notes.

Más adelante, la aparición de este patrón rítmico se reafirma en la línea de las maracas, repitiéndolo a modo de ostinato durante 10 compases consecutivos:

Caballos de vapor, “El trópico”, cifra 198-200.³¹³

Patrón rítmico binario del *motivo v*.

The image shows a single staff of musical notation in 6/8 time, labeled 'Maracas'. It features a dynamic marking of *ff*. The notation consists of a sequence of eighth notes with accents, some grouped in pairs with a '2' above them. The pattern is consistent with the previous examples, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and some pairs of eighth notes.

Después de analizar los ejemplos anteriores resulta evidente la predilección de Chávez por esta patrón rítmico en particular. Lo que es notable acerca de este patrón es que resulta similar a algunos ritmos que forman parte del repertorio de los tocadores de huéhuetl en las danzas pseudo-prehispánicas que actualmente podemos presenciar en las plazas públicas de México. Entre los muchos y diversos patrones que se tocan en dichas danzas, destaca el siguiente, que presenta gran similitud con el *motivo a* de la orquesta y el *motivo v* de las percusiones. Dada la frecuencia con que Chávez usa este patrón dentro de *El fuego nuevo*, así como en obras posteriores, es probable que éste sea uno de los ritmos que el compositor reporta haber escuchado en su niñez en el estado de Tlaxcala³¹⁴.

³¹² Carlos Chávez, *Caballos de vapor*, Hawkes & Son, Londres, 1958.

³¹³ *Idem*.

³¹⁴ Chávez apunta: “Para mí tiene de especial *El fuego nuevo* que en él se expresan por primera vez las influencias de la música de los indios, auténticamente tradicional, que escuché en Tlaxcala desde muy niño por muchos años, y que nunca antes se habían revelado en mis composiciones, porque estaba yo lleno de Beethoven y Bach, Schumann y Debussy”.

Transcripción de ritmo del huéhuetl.³¹⁵

Patrón rítmico similar al *motivo a* de la orquesta y *motivo v* de las percusiones en *El fuego nuevo*.



Este patrón rítmico tiene un papel preponderante en *El fuego nuevo*, sobre todo en la “Danza del Terror”; sin embargo, aunque es muy posible que este patrón rítmico tan particular haya pasado de generación en generación hasta nuestros días, es poco probable que se trate de un ritmo auténtico prehispánico, y aun si lo fuera, éste no estaría exento de haber sufrido cambios y alteraciones a lo largo de los años. Por lo anterior, quizá no debemos considerarlo un patrón rítmico prehispánico auténtico, sino como una apreciación personal del propio compositor.

2) *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*

En *El fuego nuevo*, el timbre de los teponaxtles resulta fundamental, con su color característico brindan a la obra el carácter *indigena* que Chávez deseaba proponer.

La primera intervención de estos instrumentos inicia en el compás 48, con una variación del *motivo iv* en la que el antecedente del motivo es desarrollado melódicamente; a esta célula la denominamos *ostinato 1* “melódico”, por su movimiento alternado en el intervalo de tercera menor:

*Motivo iv*ⁱ, c. 48.

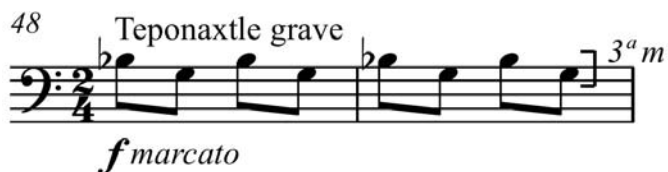


En *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*, Chávez retoma el tema prehispánico, y se vale de este ostinato característico para conformar el discurso musical que el teponaxtle tiene dentro de la obra:

Carlos Chávez, “Influencia, forma, etcétera”, *El Universal*, 6 de febrero de 1954.
³¹⁵ Transcripción de una grabación realizada el 15 de febrero de 2015 en la calle de Tacuba, Centro Histórico, México, D. F.

Xochipilli, an Imagined Aztec Music, cc. 48, 49.³¹⁶

Intervalo de 3ª menor en sentido melódico descendente.



Xochipilli, an Imagined Aztec Music, cc. 61, 62.³¹⁷

Intervalo de 3ª menor en sentido melódico ascendente.



Consideremos ahora la aparición del *motivo vii* en el compás 49 de *El fuego nuevo*, con el cual comienza a engrosarse la textura de la sección de percusiones y constituye otro importante pasaje para los teponaxtles:

Motivo vii, cc. 49-50.



En *Xochipilli* podemos observar un patrón rítmico melódico muy similar al *motivo vii* de *El fuego nuevo*; aunque el patrón no es idéntico, este contiene algunas células que presentan la misma dirección melódica y distribución rítmica de las dos alturas del teponaxtle:

³¹⁶ Carlos Chávez, *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*, Mills Music, Nueva York, 1964.

³¹⁷ *Idem*.

Xochipilli, an Imagined Aztec Music, cc. 135-146; 185-187.³¹⁸

Células del *motivo vii* (por aumentación).



Más adelante, durante la “Danza sacra” de *El fuego nuevo* la marimba presenta el *motivo xii* en una versión armonizada:

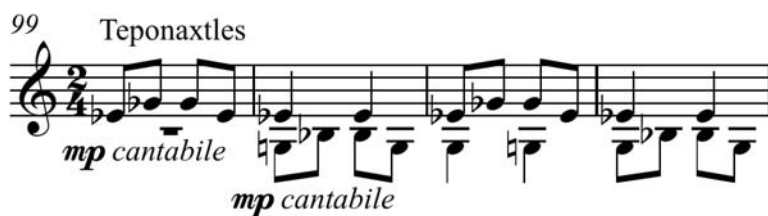
Motivo xii, cc. 164-166.



En *Xochipilli* nuevamente encontramos un paralelismo, pues Chávez desarrolla el *motivo xii* y utiliza el mismo patrón rítmico para la parte de teponaxtles, aunque esta vez la textura no es armónica sino contrapuntística, utilizando el recurso del canon:

Xochipilli, an Imagined Aztec Music, cc. 99-102.³¹⁹

Patrón rítmico del *motivo xii*.



³¹⁸ Carlos Chávez, *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*, Mills Music, Nueva York, 1964

³¹⁹ Carlos Chávez, *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*, Mills Music, Nueva York, 1964.

Xochipilli, an Imagined Aztec Music, cc. 117-123.³²⁰

Patrón rítmico del *motivo xii*.

117 Teponaxtles

121

mf

mf

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '117 Teponaxtles', is in 2/4 time and features a melody of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The second staff, labeled '121', is also in 2/4 time and shows a melody of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various note values and rests.

3) *Partita for Timpani Solo*

Nos parece muy importante destacar que la escritura de los timbales “a dos voces” en la partitura de *El fuego nuevo* resulta muy similar a la tardía composición *Partita for Timpani Solo*. Coincidentemente, *Partita* también está escrita “a dos voces” para seis diferentes alturas de timbales, y aunque el título indica que está compuesta para un solo intérprete, la obra también se ha interpretado ocasionalmente como un dúo.³²¹

A partir del compás 4, los timbales exponen un pequeño pasaje con textura monofónica:

Motivo i, cc. 4-5; 6-7.

4

Timbales I

Timbales II

pp

pp

The image shows two staves of musical notation for Timpani I and Timpani II. Both staves are in 4/4 time and feature a melody of eighth notes with a dynamic marking of *pp*. The notation includes a bass clef, a key signature of one sharp, and various note values and rests.

³²⁰ Carlos Chávez, *Xochipilli, an Imagined Aztec Music*, Mills Music, Nueva York, 1964.

³²¹ En el año de 1983 y dentro en el marco de los conciertos del Foro de Música Nueva, tuvo lugar el estreno de la obra con la ejecución de los percusionistas Julio Viguera, director de la Orquesta de Percusiones de la UNAM, y Alfredo Bringas, miembro de la propia orquesta. La ejecución entre dos músicos se hizo partiendo de la escritura de la pieza a dos pautas. En 1985 el canadiense Michael Baker, que en ese entonces se desempeñaba como timbalista principal de la Orquesta Filarmónica de México, realizó el primer intento por grabar la obra, sirviéndose de los beneficios de la grabación *multitrack*. Esta grabación fue dirigida por Eduardo Mata y nunca fue publicada. Fuente: Juan Gabriel Hernández, *Opción de tesis, notas al programa* para obtener el título de licenciado instrumentista en percusiones, Escuela Nacional de Música, México, D. F., 2003.

Podemos observar la misma técnica en *Partita*, donde el compositor trata al conjunto de 6 timbales como si se tratara de un instrumento monofónico:

Partita for Timpani Solo, 4: Giga, cc. 37- 40.³²²

Escritura para 6 timbales, a dos pautas. Textura monofónica.

Durante el mismo pasaje inicial de *El fuego nuevo*, la textura comienza a volverse contrapuntística, entonces observamos que el movimiento melódico entre las dos líneas de timbales es a veces paralelo y a veces contrario:

Motivo xi_r, xi_{r-in}, cc. 113-114.

En *Partita* observamos claramente cómo Chávez utilizó de manera muy similar esta técnica de escritura para los timbales:

³²² Carlos Chávez, *Partita for Timpani Solo*, G. Schirmer Inc, Nueva York, 1982.

*Partita for Timpani Solo, 4. Giga, cc. 46-47.*³²³

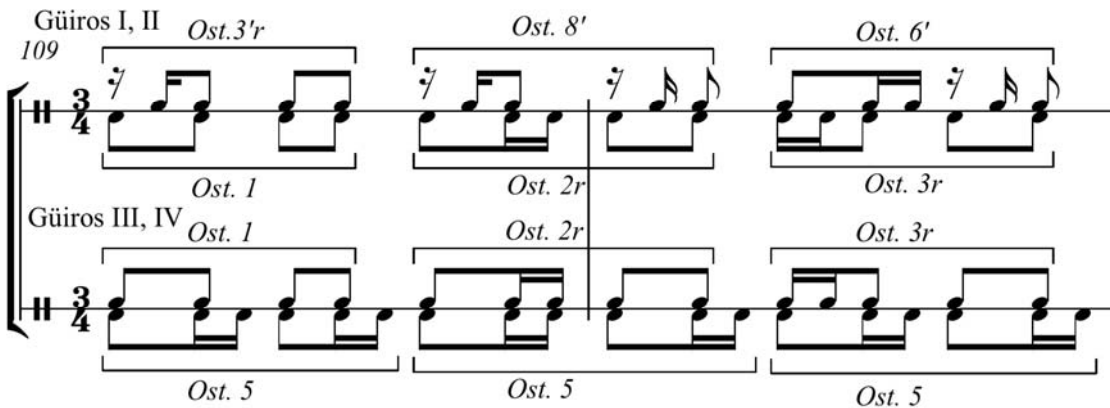
Escritura para 6 timbales, a dos pautas. Textura contrapuntística, movimiento contrario.



4) Tambuco

Durante la “Danza del terror” de *El fuego nuevo*, entre los compases 106 y 117, encontramos un importante pasaje a cargo del conjunto de 4 güiros; el compositor construye un continuo rítmico de semicorcheas de tal modo que las figuras rítmicas de cada voz resultan complementarias entre sí:

Ostinatos 1, 2, 3, 3^r, 5, 6ⁱ, 8ⁱ, cc. 109, 110.



De manera muy similar, Chávez revisita el concepto de utilizar los instrumentos raspados como un cuarteto para la orquestación de *Tambuco*; la dotación consta de dos raspadores (pequeño y grande; y dos güiros (pequeño y grande). De igual forma, en *Tambuco* encontramos un pasaje que tiene una gran similitud con el pasaje de *El fuego nuevo*:

³²³ Carlos Chávez, *Partita for Timpani Solo*, G. Schirmer Inc, Nueva York, 1982.

Half as fast ♩ = 80

Raspador pequeño
64 *sempre f*

Raspador grande *sempre f*

Güiro pequeño *f*

Güiro grande *f*

5) Un motivo característico

Carlos Chávez, como cualquier compositor, desarrolló a lo largo de los años ciertos rasgos en su escritura musical, de manera que con cada composición va mostrando cierta preferencia por determinados giros melódicos, armónicos, y desde luego, por formulaciones rítmicas particulares. En *El fuego nuevo* se presentan algunos de estos rasgos, sobre todo durante el pasaje de la “Danza del terror”. En ella se presenta un motivo rítmico muy característico, instrumentado con los cuatro güiros tocando al unísono con los violines I, II y viola *col legno* un patrón melódico descendente:

El fuego nuevo, c. 117.

Motivo característico. Métrica binaria (3/4). Utilización del tresillo como figura irregular.

117 Güiros I, II, III, IV
unis.

Violin I, II, Viola
col legno

f sempre

Encontramos este motivo característico en *Sinfonía india*, y es notable que Chávez conservara

³²⁴ Carlos Chávez, *Tambuco*, Belwin, Inc., Miami, 1967

su predilección por un instrumento de percusión raspado en la orquestación de dicha célula: el raspador yaqui, que con su sonido penetrante es el acompañamiento ideal para la flauta y el flautín. El motivo se reitera un par de veces durante este pasaje:

Sinfonía india, vivo, núm. 94.³²⁵

Motivo característico. Métrica en compás ternario (6/8). Utilización del sesqui altera y el dosillo como figura irregular.

The image shows a musical score for four instruments: Flautín, Flauta, Clarinete en Mi b, and Raspador Yaqui. The time signature is 6/8. The Flautín part starts with a rest and then plays a melodic line with accents and slurs. The Flauta part plays a similar melodic line. The Clarinete en Mi b part plays a similar melodic line. The Raspador Yaqui part plays a rhythmic pattern with accents and slurs. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the Clarinete and Raspador Yaqui parts.

Años más tarde Chávez plasma nuevamente este motivo en *Tambuco* durante el primer movimiento de la pieza (*vivo*), donde aparece de una forma un tanto más sutil, pues sus elementos rítmicos están permutados. En la orquestación sigue estando presente un instrumento de raspado (raspador yaqui pequeño):

Tambuco, c. 40.³²⁶

Motivo característico permutado.

The image shows a musical score for four instruments: Raspador pequeño, Sonaja de Metal, Sonaja de Barro, and Güiro pequeño. The time signature is 4/4. The score shows a rhythmic pattern with accents and slurs. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo).

Más adelante durante el tercer movimiento de *Tambuco* (*animato, non troppo mosso*), aparece

³²⁵ Carlos Chávez, *Sinfonía india*, G. Schirmer, Nueva York 1950

³²⁶ *Idem*.

de nuevo el motivo, expuesto de manera sobria y sin mayor instrumentación que el *snare drum* o tarola,:

Tambuco, c. 306.³²⁷

Motivo característico.



Resulta evidente que la utilización de este motivo es para el compositor una especie de firma o rúbrica personal dentro del discurso musical de cada una de las obras en que lo incluyen. En *El fuego nuevo* el motivo aparece una sola vez en la obra; en *Sinfonía india* hay una repetición inmediata del patrón, pero no aparece en ningún otro lugar de la pieza; en *Tambuco* el motivo aparece dos veces durante la obra.

El uso de este tipo de rúbricas resulta ser una cuestión interesante por descubrir en las composiciones de Carlos Chávez; esto nos habla de un compositor sumamente personal. Para conocer un poco más al respecto, recomendamos leer el extenso artículo de Robert Parker titulado “Una célula recurrente en la obra musical de Chávez”.³²⁸

³²⁷ Carlos Chávez, *Tambuco*, Belwin, Inc., Miami, 1967

³²⁸ Robert Parker, “A Recurring Melodic Cell in the Music of Carlos Chávez”, *Latin American Music Review*, vol. 12, núm. 2, diciembre de 1991. Versión en español en: Robert Parker, *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Conaculta, México, 2009.

CONCLUSIONES


El presente trabajo es el resultado de una labor de investigación de casi dos años, durante los cuales tuve la oportunidad de adentrarme en el mundo de Carlos Chávez y su música. Resultaría redundante mencionar aquí la importancia de un personaje como él dentro de la historia musical de nuestro país. Sin embargo, deseo reiterar lo que otros colegas percusionistas han aseverado durante años: Carlos Chávez constituye una figura central para la actividad percusionista en México; sus dos obras para conjunto de percusiones, *Toccata* y *Tambuco*, son un referente mundial y han sido interpretadas y grabadas por músicos y ensambles de todo el mundo.

Toxiumolpía – El fuego nuevo, ballet azteca representa, dentro del catálogo de Chávez la génesis de su importante obra para percusiones en la misma medida en que esta obra marcó el inicio de su producción nacionalista. Las siguientes conclusiones muestran los resultados obtenidos después de haber analizado la obra desde distintos ángulos y puntos de vista, como también de considerar los diversos factores que le dieron origen y los elementos que la conforman.

VISIÓN ESTÉTICA Y ESTILÍSTICA

Es un hecho comprobado que Chávez se apegó a los cánones europeos para dotar de forma a los materiales de inspiración popular. Para el caso concreto de *El fuego nuevo*, el compositor eligió el ballet. En *El fuego nuevo* resulta evidente la afiliación estilística de Chávez con la tendencia modernista. Con su ballet, el compositor buscó romper con la generación anterior y el nacionalismo romántico, razón por la cual Chávez sería etiquetado mayormente como modernista que como mexicanista. En *El fuego nuevo*, Chávez raramente construye melodías que son enteramente diatónicas o pentáfonas; encontramos algunos motivos melódicos pentáfonos, pero a menudo éstos son rearmonizados por cuartas, o yuxtapuestos con otras melodías de centro tonal diferente en contrapunto disonante. Chávez también hace uso del cromatismo para crear nuevas escalas artificiales que dan como resultado melodías que se alejan del ámbito tonal, o bien produce un franco contrapunto bitonal mediante la yuxtaposición de estas melodías con otras de tipo tonal. Con estos elementos el compositor dota a su música de un carácter mayormente disonante y de una estética que muchas veces se acerca a lo atonal. El compositor justifica el uso de la disonancia como una necesidad evolutiva en la música, y exhorta al escucha a realizar una constante audición para así ampliar el espectro de su comprensión

auditiva.

Otro de los recursos modernistas que observamos en el ballet de Chávez lo constituye el uso que hace del ritmo como elemento conductor de toda la obra, cimentado mediante el uso de una vasta y particular sección de percusiones. En *El fuego nuevo*, el elemento rítmico se manifiesta de manera tácita con el uso de ritmos simples, directos y un tanto reiterativos. Sin embargo, nuestro análisis reveló que en esta obra el ritmo no está totalmente supeditado a una función de ostinato, sino que hay un diseño rítmico en el que las células rítmicas están en constante desarrollo; con ello, el compositor logró que estos ritmos cobraran una importancia motívica y temática dentro de la obra. El ritmo en la obra indigenista de Chávez es uno de los elementos más poderosos para la construcción de su discurso musical. Dentro de esa vertiente, Chávez hace una apropiación modernista de lo que para él son los ritmos “indios” y propone una repetición constante y prolongada de patrones rítmicos uniformes. Para Chávez esto es un sinónimo de lo indio y este rasgo es evidente en sus obras. En *El fuego nuevo* encontramos este tipo de rasgos, particularmente el caso de la célula rítmica  del *ostinato* 8 que funciona como un común denominador que le da cohesión a toda la obra. Lo que debemos entender como intérpretes en lo que respecta al elemento rítmico en la obra de Chávez, es que el discurso percusivo no es en ninguna forma una cuestión de acompañamiento meramente casual, por el contrario, obedece a un diseño preconcebido por el compositor y está constituido por combinaciones de células rítmicas determinadas y ordenadas mediante las técnicas compositivas que explicamos en nuestro análisis.

NOTAS DE INTERPRETACIÓN

El hallazgo más importante de esta investigación fue sin duda la localización del documento *Toxiumolpía - Notes on the Orchestral Score*, un manuscrito de Chávez que incluye indicaciones relacionadas con la dotación e interpretación de los instrumentos de percusión. Desde el punto de vista interpretativo, este documento resulta fundamental para definir con mayor precisión la dotación de percusiones en el ballet de Chávez. Esta valiosa información resultó fundamental para lograr reconstruir una dotación de instrumentos de percusión más precisa y nos permitió definir los materiales, las dimensiones y otras características que debe tener el instrumental de percusiones para interpretar la obra. Para el percusionista que necesite abordar la obra resultará de invaluable utilidad esta información respecto a las características de los instrumentos que se requieren en la obra, así como de los diversos tipos de baquetas que Chávez solicita para tocar. De igual manera, los datos contenidos en estas notas revelan información muy valiosa respecto de la colocación de los instrumentos y la

posición que deben guardar unos respecto de otros en el escenario. En este sentido podemos decir que Chávez fue un pionero en México de la especialización en la música. Esta información resultará esencial para que los percusionistas puedan realizar una interpretación actualizada de *El fuego nuevo*, y sin duda marcará la diferencia entre una interpretación casual y una interpretación académicamente documentada.

APORTACIÓN ORGANOLÓGICA

Además del elemento rítmico, el timbre es la aportación más importante que el compositor ha plasmado en *El fuego nuevo*, así como en toda su obra musical de vertiente indigenista. La inclusión de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico resulta esencial para la interpretación de esta temprana obra. De acuerdo a los análisis y comparaciones organológicas realizadas en este trabajo, a lo largo de los años Chávez trató de diseñar su propia y personal versión del conjunto instrumental prehispánico y esto quedó documentado en los manuscritos y borradores que el compositor realizó en torno a *El fuego nuevo*. Recordemos un breve ejemplo:

La música: La primera danza contiene conjuntos de **percusiones aztecas, teponaxtles, güiros, pitos, huéhuetl, tambores metálicos**; ritmos violentos y cambiantes, dislocados.³²⁹

El párrafo anterior, como todos los demás elementos considerados y analizados en el presente trabajo fueron de gran utilidad para la desambiguación de la nomenclatura utilizada en la partitura. Un ejemplo de ello es el término *Grosse caisse*, que corresponde en realidad a un **huéhuetl**, que es el instrumento que debe ser utilizado en la obra. De igual forma pudimos definir cuáles deberían ser otros instrumentos que se piden para la obra, como el **tambor indio** y los **cascabeles aztecas**, cuya nomenclatura en la dotación original de la partitura manuscrita resultaba ambigua. Para el percusionista es verdaderamente esencial conocer la naturaleza de los instrumentos que va a tocar y es su responsabilidad cuidar la fidelidad tímbrica que el compositor solicita. Creemos que la aportación de nuestro trabajo en este sentido será muy valiosa para lograr una buena interpretación de la obra.

³²⁹ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25, fojas 13-14.

TRATAMIENTO TEMÁTICO DE LAS PERCUSIONES

Por lo que hemos analizado hasta aquí, hemos constatado que el tratamiento que Chávez otorga a las percusiones rebasa por mucho la función habitual que se les destinaba hasta ese momento a dichos instrumentos, la cual se limitaba a reforzar rítmicamente el discurso musical dentro de la orquesta. Chávez, en abierta oposición a ese enfoque, incursiona de lleno en un tratamiento temático con el cual las percusiones se incorporan a la masa sonora como una voz tan importante y protagónica como si se tratase de una sección de cuerdas o de alientos. Encontramos un total de 15 distintos motivos y 10 variaciones de ostinatos para la sección de percusiones, los cuales son desarrollados a lo largo de la obra mediante diversas variaciones. Además, varios de estos motivos tienen una correspondencia directa con los motivos rítmico-melódicos de la orquesta. Al intérprete percusionista le resultará útil e importante conocer que en *El fuego nuevo* existe este tipo de interacción temática entre las percusiones y el resto de la orquesta.

EL FUEGO NUEVO: SEMILLERO DE IDEAS MUSICALES

El fuego nuevo no sólo marcó un punto inicial en la producción de carácter indigenista y/o nacionalista de Carlos Chávez, sino que, además, se constituyó en un semillero de ideas para sus creaciones posteriores. La obra contiene células temáticas, ideas, texturas y orquestaciones que más tarde formarían parte de sus obras más célebres como *Caballos de vapor*, *Sinfonía india*, *Xochipilli*, *Toccata para instrumentos de percusión*, *Tambuco* y *Partita para timbales*. Por si fuera poco, en *El fuego nuevo* encontramos una pequeña célula rítmica que Chávez habría de usar más adelante en obras como *Sinfonía india* y *Tambuco*. Esta célula funciona como una rúbrica y un sello personal que el compositor deja oculto dentro del discurso musical, que es proporcionalmente más grande.

En suma, características como la innovación, la originalidad, la ruptura con lugares comunes erróneos y la audacia de inaugurar en nuestro país una tendencia musical que hasta entonces sólo existía en germen hacen de *El fuego nuevo*, un hito no sólo en la historia de la música en México, sino quizá en la música universal.

FIN.

Apéndice A. *El fuego nuevo* y el nacimiento de una escuela mexicana de percusión

La fundación de la Orquesta Sinfónica de México en 1928, con Carlos Chávez como director y fuerza creativa de la misma, marca el inicio de una etapa de gran importancia tanto para la vida musical de México como para la actividad percusionista en nuestro país. Pero para aquilatar en su justa medida la relevancia de esta labor de Chávez vale la pena hacer un poco de historia.

Al final del Porfiriato, en los años previos a la Revolución, la escena musical estaba dominada por la música de salón, consistente en su mayoría de música vocal y para piano. Pero sin duda la más grande expresión musical de esta época en México estaba constituida por la ópera.³³⁰ La música interpretada en este período rara vez excedía la dotación de percusiones convencional, la cual incluye por lo regular instrumentos como tambor militar (redoblante), bombo, platillos de choque y timbales.³³¹

Por estas razones, el nivel técnico interpretativo de los percusionistas en ese entonces era elemental y la única posibilidad de obtener instrucción y experiencia en los instrumentos de percusión era formando parte de las bandas militares o de música popular. El estudio de las percusiones como una especialidad instrumentista no se desarrolló completamente sino hasta mediados del siglo XX. El maestro Homero Valle,³³² uno de los pioneros en la enseñanza de la percusión en México, es muy preciso al señalar la manera en que se adquiriría la instrucción en percusiones a finales del siglo XIX y principios del XX:

³³⁰ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, FCE, México, 1977, pp. 40-42.

³³¹ Gustavo Salas, *La música contemporánea mexicana para percusión (revisión histórica y catalogación)*, tesis de licenciatura ENM, UNAM, México, 1999, pp. 13-15.

³³² Homero Valle Pérez (1926). Pianista, percusionista y pedagogo. Estudió la carrera de piano en la ENM de la UNAM, y la de percusiones en el CNM de México. En este último plantel fue uno de los discípulos más sobresalientes de Carlos Luyando. Más tarde fue profesor en ambas instituciones, y en 1967 fue designado subdirector del CNM de México. Fue percusionista titular de la OSN. Promovió la fundación de la Orquesta de Percusiones de la UNAM, que llevó a cabo su discípulo Félix Montero. Ha estrenado un gran número de obras de compositores mexicanos. Fuente: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, México, 2007, p. 386.

Antiguamente la enseñanza era tradicional, el percusionista no iba al conservatorio a estudiar percusiones, se metía a una banda para empezar a practicar y tener habilidades en el manejo de los instrumentos. La banda en México tiene su tradición, fue la productora de instrumentistas de alientos y percusión, se puede decir que la cuna de la escuela de percusión fueron las bandas que venían del siglo pasado [siglo XIX]. El joven niño que asistía a las bandas o conjuntos populares aprendía por imitación, posteriormente, hubo una evolución, [comenzó] a crearse una especie de escuela de percusión, heredada de la tradición europea, que ejerció una influencia en nuestras formaciones. La culminación de esta época viene con el maestro Carlos Luyando.³³³

En contraste con la época porfiriana, hacia finales de la segunda década del siglo XX, la recién instaurada Orquesta Sinfónica de México incluía en su repertorio obras de autores que nunca antes habían sido abordados por orquesta alguna en México, tales como Debussy, Ravel, Satie, Schönberg, De Falla, Stravinsky, Bartók, Milhaud, Honnegger y Poulenc.³³⁴ La interpretación de este nuevo repertorio sin duda implicó un reto para los músicos de la OSM, y los percusionistas comenzaron a desarrollar sus habilidades conforme a las exigencias de los nuevos lenguajes en la música, dejando atrás la función tradicional de los instrumentos de percusión como simples efectos de color, o meramente un apoyo armónico y rítmico.

Con esta nueva época de la OSM se inauguró también un foro más abierto para la creación musical que no tenía precedentes en nuestro país. Fue así como muchas obras de compositores mexicanos se dieron a conocer en concierto; según lo reportado por Agea, dentro del repertorio de la OSM hubo 93 obras de autores mexicanos, entre los cuales se encuentran Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y José Rolón, y desde luego el mismo Chávez, junto con otros 28 compositores.³³⁵ La complejidad técnica que exigía la interpretación de este nuevo repertorio nacional, lo mismo que el internacional, provocó que los integrantes de la orquesta, particularmente los percusionistas, mejoraran sus habilidades para estar a la altura requerida en la ejecución, además de que con ello se vieron forzados asimismo a ampliar el número de instrumentos de percusión sobre los cuales debían tener un dominio técnico. En palabras del maestro Homero Valle:

La primera escuela de percusiones [...] fue consecuencia de la creación y evolución de la Orquesta

³³³ Entrevista realizada a Homero Valle en 1999, en: Gustavo Salas, *op. cit.*, pp. 13-15.

³³⁴ Francisco Agea (comp.), *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, Nuevo Mundo, México, 1948, pp. 43-70.

³³⁵ Francisco Agea, *op. cit.*, p. 12.

Sinfónica de México, la cual trajo consigo la necesidad de perfeccionamiento de los intérpretes de percusión, mismo que sólo será logrado, a través de la experiencia personal, basándose en una técnica europea, adquirida de la tradición musical del siglo pasado. Todo este conocimiento empírico, en su conjunto, permitió la aparición de los intérpretes de esta primera escuela percusiva.³³⁶

Una de las características que marcó una gran diferencia entre la música mexicana compuesta entre finales del siglo XIX y principios del XX fue sin lugar a dudas el uso cada vez más protagónico de los instrumentos de percusión. Si tomamos en cuenta el trabajo seminal para percusiones plasmado en el ballet *El fuego nuevo*, Carlos Chávez bien puede ser considerado como un pionero en el trabajo compositivo para instrumentos de percusión en México, pues tanto la instrumentación como la escritura para la sección de percusiones rompen cualquier esquema previo dentro de la música de concierto nacional:³³⁷ la sección de percusiones es numerosa y los instrumentos requeridos incluyen en su mayoría instrumentos de origen prehispánico e indígena, lo cual definitivamente amplió la anteriormente estrecha y limitada gama de la dotación orquestal habitual.

La escritura, por su parte, representó un avance respecto del repertorio orquestal previo: el uso de recursos tales como cambios constantes en la métrica, polirritmia y figuras rítmicas irregulares, así como el tratamiento de la sección como un ensamble de percusiones protagónico y autosuficiente dentro de la orquesta estamparon una línea de separación muy marcada respecto de las formas de orquestación comunes en la época, en las cuales los instrumentos de percusión estaban confinados casi exclusivamente a añadir color, ritmo, o para reforzar los grandes finales. Todos estos cambios exigieron a los músicos, y particularmente a los percusionistas, una especialización en los nuevos lenguajes, además del dominio de instrumentos de percusión que antes no estaban presentes en la música de concierto, en particular los de origen indígena que forman parte de las tradiciones y culturas de lo más recóndito de nuestro territorio, así como los percutores de nuestras antiguas y extintas culturas mesoamericanas.

Por todo lo anterior, en este estudio proponemos considerar la obra *El fuego nuevo* como el punto de inicio de la actividad percusionista moderna en México, y en consecuencia ofrecer una lista de percusionistas a quienes podríamos considerar como la génesis de la *primera escuela mexicana de percusiones*.

³³⁶ Gustavo Salas, *op. cit.*, pp. 16-17, cursivas mías.

³³⁷ *Idem*.

Dado lo inusualmente numerosa que es la sección de percusiones para *El fuego nuevo*, la primera incógnita a resolver es: ¿quiénes conformaron la sección de percusiones cada vez que se presentó la obra?

Para conocer los nombres de los músicos que integraron en esas ocasiones la sección de percusiones de la Orquesta Sinfónica de México tomaremos como fuente el texto *21 años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, compilada por Francisco Agea, pero también los programas de mano y carteles encontrados en el Archivo General de la Nación. A partir de esos datos podremos formular una lista de músicos que responda a nuestra interrogante y nos aproxime a la conformación que ostentaba en esta época la OSM.

Según el testimonio de Agea, los percusionistas que colaboraron en la OSM durante el periodo de 1928 a 1948 fueron los siguientes:

NOMINA DEL PERSONAL DE LA O.S.M. (1928-1948)³³⁸

ÁLVAREZ, Alfonso.	Percusiones, 1928 y 1929, 1931, 1933 y 1934.
CHÁVEZ, Tomás.	Percusiones, 1928.
FAJARDO, Noé.	3ª flauta, y 2ª flauta, 1929; flautín, 1930; 3ª flauta, 1931; flautín 1932 y 1933; Percusiones, 1933 (en la temporada de invierno); 1ª flauta, 1934; 1 ^{er} flautín, 1937 a 1939; flautín, 1940 a 1948.
GALINDO, Blas.	Percusiones, 1936 y 1937; director ayudante, 1942 y 1945.
GURIDI, Feliciano.	Percusiones, 1928.
LARA, Miguel.	Cello, 1928; percusiones, 4º concierto; timbales, 5º concierto; timbales, 1929 y 1931.
LUYANDO, Carlos.	Percusiones, 1930; timbales, 1931 a 1948.
LUYANDO, Felipe.	Percusiones, 1928 a 1948.
MOEDANO, Enrique.	Percusiones, 1938 a 1947.
MONCAYO, José Pablo.	Piano y percusiones, 1932; percusiones, 1933; celesta, 1933 (en la temporada de invierno); percusiones, 1934; percusiones y celesta, 1935; percusiones, 1936 y 1937; percusiones y celesta, 1938 a 1941; piano, celesta y percusiones, 1942 y

³³⁸ Francisco Agea (comp.), *op. cit.*, p. 119-133.

1943; piano y celesta, 1944; subdirector, 1945; director artístico, 1946 y 1947.

RIVERA, Pedro.	Percusiones, 1928.
SEVILLA, Fernando.	Percusiones, 1928.
TORRES, Julio.	Percusiones, 1931 y 1932, 1934 a 1948.
VEGA, J. Carlos.	Percusiones, 1928.
VELASCO, Salvador.	Percusiones, 1933 (en la temporada de invierno).

Del listado anterior destacan nombres tan célebres como Blas Galindo y Jose Pablo Moncayo, quienes son más conocidos por sus respectivas carreras como compositores que por su actividad como percusionistas. Moncayo incluso llegaría a ser director artístico de la OSM en 1946.

A menudo los músicos dedicados a la tarea de tocar los instrumentos de percusión tenían instrucción previa en otro instrumento musical, ya fuera el piano, algún instrumento de aliento o inclusive de cuerda. Debemos recordar que era una práctica común que la tarea del percusionista, en caso de ser necesario, fuera turnada entre varios músicos de una orquesta.

Habiendo señalado lo anterior, es explicable que en el listado de percusionistas encontremos a músicos como Noé Fajardo,³³⁹ un multiinstrumentista polifacético que tocaba principalmente la flauta, pero en su niñez recibió alguna instrucción en instrumentos de percusión en bandas militares, tal y como lo mencionó el maestro Homero Valle. Con el tiempo, Fajardo fungiría también como percusionista de la OSM. Otro caso notable es el de José Pablo Moncayo, quien tocaba indistintamente el piano, la celesta y la percusión dentro de la orquesta.

De acuerdo con las fechas reportadas por Agea, ninguno de estos dos personajes participó en las interpretaciones de *El fuego nuevo*. Sin embargo, sirvan sus ejemplos como muestra de una práctica que era común en aquellos días, pero también para considerar que probablemente otros músicos de la

³³⁹ Noé Fajardo Montalván (1906-1961). Flautista, arreglista y compositor. Se inició en la música en su natal Veracruz bajo la guía de su padre, Manuel Fajardo. Se trasladó a la Ciudad de México para ingresar al Conservatorio Nacional. Al morir su padre, debió regresar a Veracruz y ahí ocupó plazas de flautista en bandas militares. Más tarde volvió a la capital, donde recibió empleo de flautista en la Orquesta de la Compañía Impulsora de Ópera. Recibió instrucción particular por parte de Manuel M. Ponce y en 1923 trabajó como pianista de cine mudo. En 1928 hizo sus primeros arreglos para música salonesca, al lado de Guty Cárdenas; entonces estudió armonía y composición con Manuel León Mariscal. Desde ese mismo año formó parte de la OSM. En diferentes momentos trabajó para otros grupos instrumentales como percusionista, clarinetista, organista, acordeonista y saxofonista. En 1934 se integró a la orquesta de jazz de Girón Landell y colaboró con Juan S. Garrido. En 1942 actuó como solista emergente con la Sinfónica de México bajo la dirección de Erich Kleiber. Dirigió la ópera *Fantasia ranchera* (1942), de Antonio Gomezanda, cantada por Pedro Vargas, Josefina Aguilar y Ramón Vinay. Escribió innumerables arreglos orquestales sobre temas de canciones tradicionales mexicanas. Fuente: Gabriel Pareyón, *op. cit.*, p. 386

sección de percusiones tenían formación musical de otra índole.

Consideremos ahora nuestra segunda fuente, los programas de mano de los conciertos donde se interpretó *El fuego nuevo*. La revisión de éstos muestra una sección de percusionistas relativamente pequeña para los requerimientos de la obra. Los nombres de los percusionistas, así como el número de integrantes de la sección, varían de un concierto a otro, aunque suman en total ocho distintos músicos para la sección de percusiones:³⁴⁰

a) Programa general:

PERCUSIONES: Tomás Chávez, Felipe Luyando, Feliciano Guridi, J. Carlos Vega, Pedro Rivera, Fernando Sevilla

b) Primera interpretación: domingo 4 de noviembre de 1928, Teatro Iris:

PERCUSIONES: Tomás Chávez, J. Carlos Vega, Felipe Luyando, Feliciano Guridi, Fernando Sevilla, Alfonso Álvarez

c) Segunda interpretación: domingo 23 de diciembre de 1928, Teatro Iris:

PERCUSIONES: Miguel Lara, Felipe Luyando, Alfonso Álvarez

d) Tercera interpretación: jueves 25 de julio de 1929, Teatro Arbeu:

PERCUSIONES: Miguel Lara, Tomás Chávez, J. Carlos Vega, Felipe Luyando, Fernando Sevilla, Alfonso Álvarez³⁴¹

³⁴⁰ AGN, Fondo Carlos Chávez, caja 1, *Programas México*, vol. I, exp. 7.

³⁴¹ No se encontró el programa de mano de la cuarta interpretación en concierto del 14 de enero de 1930, por lo tanto se desconocen los nombres de los percusionistas que participaron en esa ocasión.

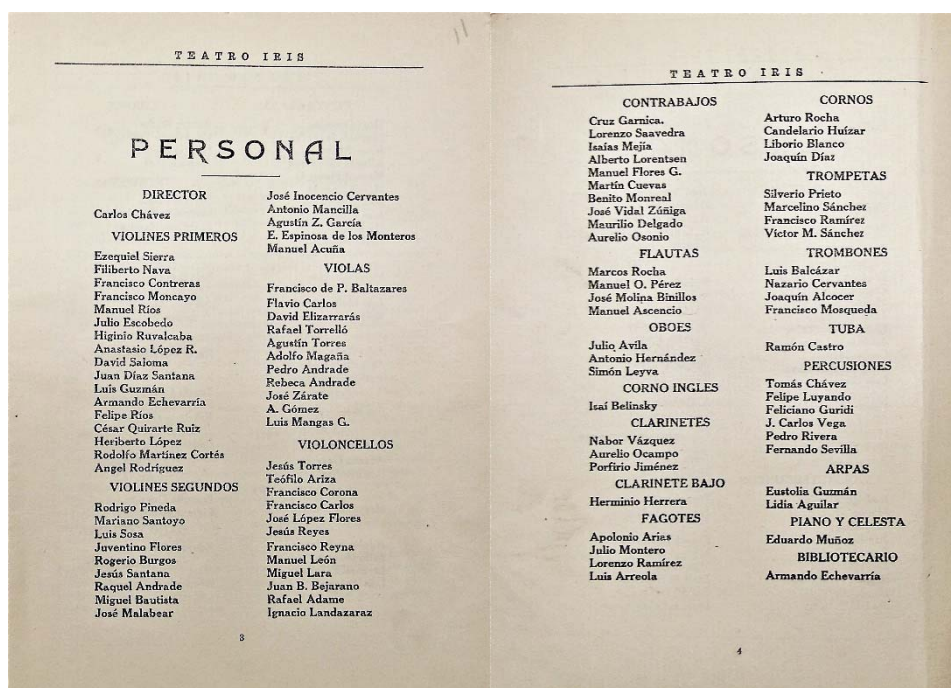


Ilustración 59: Programa General de la OSM, Temporada 1928-1929. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Es evidente que la sección de percusiones que aparece citada en los programas de mano resultaría insuficiente para cubrir el número de percusionistas que se requieren para *El fuego nuevo* (véase la sección IV.I. La dotación original de instrumentos de percusión en *El fuego nuevo*); sin embargo, estos programas nos son de utilidad para aproximarnos a una lista total de los percusionistas que participaron con la OSM durante esta época. De esta fuente recopilamos en total ocho nombres de percusionistas: Tomás Chávez, Felipe Luyando, Feliciano Guridi, J. Carlos Vega, Pedro Rivera, Fernando Sevilla, Alfonso Álvarez y Miguel Lara.

Como ocurre en ocasiones, la información de los programas de mano puede ser incierta, ya que los cambios de programa de último minuto suelen ser impredecibles. De igual manera, en la lista del personal de la orquesta, los nombres de los músicos “extras” requeridos para alguna obra en particular por lo regular no figuran en el programa, y en consecuencia quedan en el olvido. Aunque los músicos mencionados arriba no aparecen citados en la totalidad de los programas, es muy probable que hayan sido contratados como músicos extras para participar en las interpretaciones en concierto de *El fuego nuevo*. Esta práctica es muy común en las orquestas cuando la dotación de las obras así lo requiere. Comparemos ahora los datos de los programas con nuestra primera fuente: la publicación de Agea. Considerando que *El fuego nuevo* se interpretó de manera oficial en cuatro ocasiones entre los años 1928 y 1930, separemos los nombres de los músicos que tocaron los instrumentos de percusión durante

ese periodo (señalados en negritas en la primera lista). Esto nos permitirá tener una aproximación de los nombres de los percusionistas que probablemente participaron en la obra:

ÁLVAREZ, Alfonso.

CHÁVEZ, Tomás.

GURIDI, Feliciano.

LARA, Miguel.

LUYANDO, Carlos.

LUYANDO, Felipe.

RIVERA, Pedro.

SEVILLA, Fernando.

VEGA, J. Carlos.

Como podemos observar, la lista original de Agea con 15 percusionistas se reduce entonces a nueve. Los nombres coinciden con los ocho que aparecen en los programas de mano de la OSM, siendo el noveno percusionista Carlos Luyando, quien se integró a la orquesta a partir de 1930. Además de las dos fuentes ya revisadas, otros documentos encontrados en el Archivo General de la Nación revelan más datos interesantes: en el expediente relativo a la formación de la OSM en el año de 1928, existen varios listados donde aparecen los nombres de los percusionistas que aquí hemos mencionado. En uno de ellos se da detalle de los instrumentos que cada uno interpretaría en el segundo concierto de la temporada en 1928:

**Lista del personal que tomará parte en el 2º Concierto de la Temporada de la
Orquesta Sinfónica Mexicana³⁴²**

[...]

Timbales	Tomás M. Chávez
Bombo y platos	José C. Vega
Caja	Felipe Luyando

³⁴² AGN, Fondo Carlos Chávez, *OSM Correspondencia*, caja 1, vol. I, exp. 4.

Xilófono	Feliciano Guridi
Carillón	Pedro Rivera
Campanas	Alfonso Álvarez

De acuerdo con este listado, el timbalista durante 1928 fue Tomás M. Chávez. El puesto de timbalista fue ocupado más tarde por Miguel Lara, quien originalmente tocaba el violonchelo en la OSM. De acuerdo con los datos reportados por Agea, Miguel Lara tocó las percusiones en el cuarto concierto de la temporada 1928-1929, se convirtió en timbalista a partir del quinto concierto, el 6 de enero de 1929, y continuó siéndolo durante 1930 y 1931. Lara también aparece en los programas de mano de la segunda y tercera interpretaciones de *El fuego nuevo*. Esto hace muy probable que Lara haya sido uno de los dos timbalistas para *El fuego nuevo* en alguno de los conciertos donde se incluyó esta obra de Chávez.

La siguiente *lista del personal que compone la OSM*, probablemente de finales de 1928, confirma la posición de Lara en la sección de percusiones y muestra también a un par de percusionistas que no habían sido mencionados hasta ahora:

Lista del personal que compone la OSM³⁴³

[...]	
Timbales:	Miguel Lara
Baterías:	Felipe Luyando
	Pedro Rivera
	Alfonso Álvarez
Marimba:	Pablo Marín
	Jesús Marín

Pablo Marín (1887-1959) y Jesús Marín (1885-1969) formaban parte de una familia de marimbistas originarios de Tonalá, Chiapas. Junto con sus hermanos Hermilo (1889-1966), Delfino (1903-1980) y José Belem (1905-1991) formaron un grupo que obtuvo un gran éxito y llegó a realizar giras internacionales, presentándose en Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Nueva York, San Francisco y Los Ángeles. Los cinco hermanos formaron parte de la Orquesta Típica de la Ciudad de México desde 1925. Jesús realizó presentaciones como solista en Europa y los Estados Unidos. Pablo

³⁴³ AGN, Fondo Carlos Chávez, *OSM Correspondencia*, caja 1, vol. I, exp. 4.

fue designado director de la Orquesta Típica en 1941 y a él se deben la mayor parte de los arreglos para orquesta y solista que constituyen el repertorio básico de la orquesta.³⁴⁴

Los hermanos Marín estarían encargados de la parte de marimba para *El fuego nuevo*, aunque desafortunadamente sus nombres no están incluidos en el libro de Agea ni en los programas de mano de la OSM, pues probablemente fueron contratados como músicos extra exclusivamente para este concierto de la orquesta. Esto está documentado en el siguiente listado de 1928, en el que además se observa que las dos partes requeridas para timbales fueron interpretadas por Tomás Chávez y Felipe Luyando:

Personal para la obra de Carlos Chávez³⁴⁵

[...]

Marimba:	Hermanos Marín
Timbales:	Tomás M. Chávez Felipe Luyando
Percusiones I:	Pedro Rivera
Percusiones II:	J. Carlos Vega
Güiros:	Fernando Sevilla Feliciano Guridi

³⁴⁴ Fuentes: Gabriel Pareyón, *op. cit.*, p. 782; Sofía Mireles Gavito, *Semblanza de los hermanos Marín, marimbistas de la Orquesta Típica*, *El Heraldo de Chiapas*, 27 de octubre de 2012, <http://www.oem.com.mx/elheraldodechiapas/notas/n2747885.htm>

³⁴⁵ AGN, Fondo Carlos Chávez, *OSM Correspondencia*, caja 1, vol. I, exp. 4.

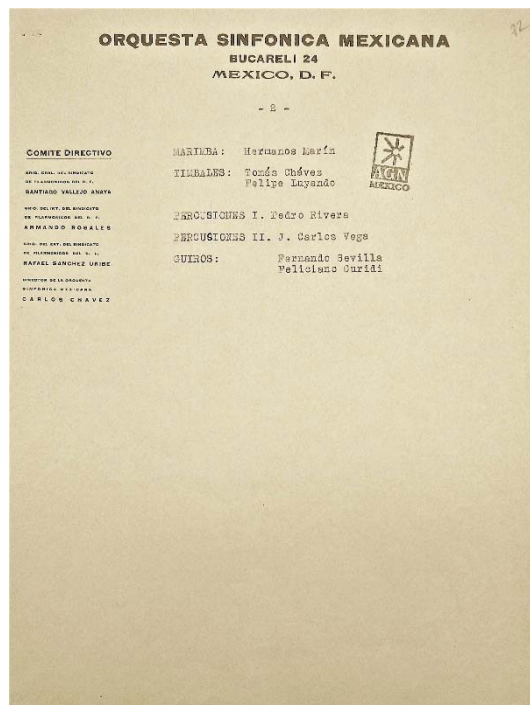
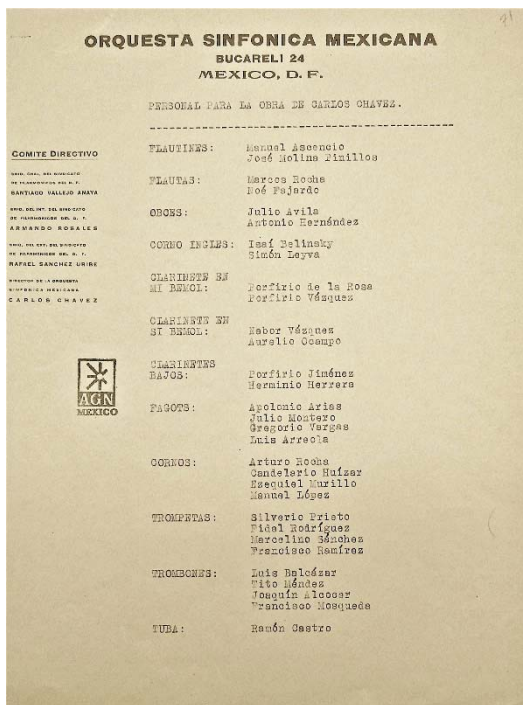


Ilustración 60: Lista del personal para la obra de Chávez, OSM. AGN, Fondo Carlos Chávez.

Como puede observarse en el listado anterior, a excepción de los hermanos Marín, todos los nombres de los percusionistas coinciden con los que aparecen en el programa general de la temporada 1928-1929 de la OSM. La orquesta tuvo cambios constantes de personal y eso no se registraba con mucha precisión en los programas de mano. Sin embargo es muy probable que los nueve percusionistas que hemos mencionado, además de los marimbistas, hayan participado en alguna de las interpretaciones de la obra de Chávez.

Los datos de este último listado nos serán de gran utilidad para despejar algunas incógnitas respecto de la dotación de *El fuego nuevo*, y asimismo revelarán cómo fue que Chávez resolvió de manera práctica los problemas de instrumentación en su obra. Abordaremos a fondo estos temas más adelante, en la sección IV.III. Notas de interpretación para la partitura.

No se han encontrado rastros de la mayoría de los percusionistas de la OSM que se han mencionado en esta parte de nuestro estudio, y por desgracia el tiempo se ha llevado el testimonio de su labor como percusionistas. Han sobrevivido al olvido los nombres de Felipe y Carlos Luyando, quienes sin duda son pilares de la actividad percusionista moderna en México. En una entrevista, el maestro Homero Valle afirma que el primer instructor de Carlos Luyando fue su propio padre, Felipe Luyando, y recuerda al maestro Feliciano Guridi como una figura fundamental y notable en la incipiente escena

de la percusión sinfónica en México.³⁴⁶

Francisco Agea señala en su compilación al maestro Felipe Luyando (1878-1954) como fundador de la OSM, a la que dedicó 21 años de servicio. Es admirable que Felipe Luyando permaneciera como integrante regular de la OSM durante todo ese periodo, ya que el personal de la orquesta, y particularmente el de la sección de percusiones, sufrió constantes cambios al paso de los años. De hecho, Felipe había ingresado como timbalista en 1921 a la Orquesta Sinfónica Nacional, en la época en que Julián Carrillo era el director. La formación de Felipe Luyando como percusionista se atribuye al hecho de que su padre, quien era músico de bandas militares, lo inició en la práctica de los instrumentos de percusión, de la misma forma en que él mismo lo haría posteriormente con su hijo. Felipe también perteneció a las bandas de policía de la Ciudad de México y del Primer Batallón de Infantería del Distrito Federal. Asimismo fue fundador de la Orquesta Típica de México, de la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Música de la Universidad Nacional y de la Sinfónica Popular de la Universidad Nacional en 1936.³⁴⁷

Cuando se habla de una escuela mexicana de percusión, la figura de Carlos Luyando (1903-1982) resulta fundamental. El desarrollo de su carrera es en gran medida el resultado de su desempeño dentro de la sección de percusiones de la Orquesta Sinfónica Mexicana. Su valiosa aportación a la actividad percusionista mexicana puede verse como una consecuencia lógica de una época de efervescencia y creatividad musical, la cual trajo consigo muchos retos para el percusionista, hecho que definitivamente no tenía precedente en México. Por esta razón nos parece pertinente resaltar brevemente su labor y la importancia que tiene en la historia de la actividad percusiva en México, como intérprete, docente y compositor.

Carlos Luyando recibió instrucción musical por parte de su padre Felipe desde temprana edad, e ingresó como timbalista a la Banda de Gendarmería de la Ciudad de México a los siete años de edad. En 1916 ingresó al Conservatorio Nacional y fue discípulo de Julián Carrillo, lo cual probablemente facilitó su eventual ingreso a la OSN. Es muy probable que desde esa época Carlos compartiera créditos como percusionista con su padre Felipe. Ingresó a la OSM en 1930, ya con Carlos Chávez como director, donde fue percusionista durante su primer año y timbalista desde 1931 hasta 1948.³⁴⁸ A partir de entonces su actividad musical lo llevó a participar en diversas orquestas, como la Sinfónica

³⁴⁶ Gustavo Salas, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁷ Gabriel Pareyón, *op. cit.*, p. 607.

³⁴⁸ En el *Diccionario Enciclopédico* de Pareyón se menciona que Carlos Luyando fue timbalista fundador de la OSM en 1928, lo cual se contrapone con lo registrado por Agea, quien reporta que Luyando ocupó el puesto de timbalista desde 1931 hasta 1948.

Popular, la Orquesta de la Universidad Nacional en 1948, la Filarmónica de la Ciudad de México en 1956 y la orquesta de cámara Los Solistas de México en 1970, siendo miembro fundador de cada una de ellas.³⁴⁹

Carlos Luyando iniciaría formalmente la *escuela mexicana de percusión* con la instauración de un taller en el Conservatorio Nacional, en el cual el maestro daba ejemplos prácticos, obtenidos de su experiencia en la orquesta sinfónica. Formaron parte del taller tanto estudiantes del área de percusiones como compositores, entre ellos Leonardo Velázquez. Su labor como docente se extendió también a la Escuela Nacional de Música de la UNAM (hoy Facultad de Música).³⁵⁰

Carlos Luyando incursionó además en el campo de la composición musical y escribió una serie de piezas para percusión de carácter didáctico, además de música para danza, comisionada por el Ballet Mexicano que entonces estaba bajo la dirección de Ana Mérida. Ésta es una breve compilación de sus obras, como muestra de su trabajo pedagógico y profesional:

SALUTACIÓN³⁵¹

(RITMOS PARA TRES TIMBALES PARA UN BALLET) (1953-1954)

Coreografía: Magda Montoya

Música: Percusiones, Carlos Luyando

Grupo: Ballet de la Universidad

Dotación: 4 timbales

Coreografía: Farnesio de Bernal

Música: Carlos Luyando

Diseños: Raúl Flores Canelo

CUARTETITO DE JUGUETE (1965)³⁵²

Para 4 percusionistas

Dotación: xilófono, campanitas,

platillo suspendido, triángulo,

3 tom-toms, tarola, 2 platillos, bloque de madera

4 timbales, campanas tubulares.

³⁴⁹ Gabriel Pareyón, *op. cit.*, p. 607.

³⁵⁰ Gustavo Salas, *op. cit.*, p. 25.

³⁵¹ Óscar Flores Martínez, "Música y danza: Una comunión de arte mexicano", *Bibliomúsica, revista de documentación musical*, núm. 5, mayo-agosto, CENIDIM, México, 1993, pp. 4-16.

³⁵² Gustavo Salas, *op. cit.*, pp. 68, 69.

LAMENTO (s/f)³⁵³

Para 9 percusionistas

Dotación: güiro, claves, cencerro, cocos, sonajas, pandero,
bongós, xilófono, 3 timbales.

El maestro Carlos Luyando, junto con los demás músicos nominados anteriormente, constituyen la génesis de la primera escuela de percusiones en México, quienes, con el trabajo desarrollado dentro de la Orquesta Sinfónica de México, sentarían las bases de la actividad percusionista como una especialización profesional en nuestro país. Gracias a su labor, el estudio de esta disciplina ha evolucionado con los años hasta lograr consolidarse actualmente como una especialidad tan sofisticada como lo es la práctica de cualquier otro instrumento de orquesta.

³⁵³ *Idem.*

Apéndice B. Carlos Chávez y la música mexicana³⁵⁴ (extractos)

– Vicente T. Mendoza³⁵⁵

³⁵⁴ *Carlos Chávez y la música mexicana* es la biografía más temprana escrita sobre el compositor, la cual permanece inédita hasta el día de hoy. Mendoza publicó algunos extractos de este escrito en un artículo periodístico de 1955. García Morillo también incluyó fragmentos de éste en su biografía de Chávez. El manuscrito se encuentra en el Fondo Vicente T. Mendoza dentro del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (UNAM). Clara Meierovich considera que la fecha de terminación del documento corresponde a julio de 1928. (Para una información más amplia sobre este documento, véase Clara Meierovich, “Especulación y verdad: Novedad en la biografía más temprana de Carlos Chávez”, *Latin American Music Review/Revista de Música Latino Americana*, volumen 13, núm. 1, University of Texas Press, EEUU, 1992.)

El escrito consta de cuatro grandes partes:

- Primera parte: Desarrollo general de la música en México, desde principios del siglo XIX hasta la segunda década del XX. La música europea importada y su aclimatación en México.
- Segunda parte: Reseña general del desarrollo de las tendencias nacionalistas.
- Tercera parte: Reseña biográfica de Carlos Chávez en relación con el ambiente musical de México.
- Cuarta parte: Apéndices a la primera parte y a la segunda parte.

Dada la importancia histórica de este documento, y como complemento a nuestro estudio, hemos considerado incluir en este apéndice la transcripción de los capítulos V y VI de la tercera parte, en los que Mendoza reseña el movimiento cultural de 1921 y el proceso de creación de *El fuego nuevo*, respectivamente. En estos textos se hace evidente la devoción que el escritor tiene hacia Chávez, es por ello que sus juicios resultan algunas veces poco objetivos. Con la finalidad de reafirmar o debatir estos juicios, según sea el caso, el texto será comentado ocasionalmente en los pies de página. Para la presente transcripción se utilizó la copia del documento que se encuentra en el Fondo Carlos Chávez en el Archivo General de la Nación. Las correcciones realizadas durante la transcripción fueron mínimas y se ha respetado casi en su totalidad la ortografía original de Mendoza, así como el uso de mayúsculas en determinados adjetivos. Hemos señalado algunos textos en negritas con la intención de resaltar a personajes y palabras clave relacionados con el tema de nuestro estudio.

³⁵⁵ **Vicente Teódulo Mendoza Gutiérrez** fue un musicólogo, compositor y dibujante mexicano. Nació en Cholula, Puebla, el 27 de enero de 1894. En 1909 ingresó a la Academia de Bellas Artes, en la cual estudió música, declamación, dibujo y grabado. En 1914 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde fue discípulo de Herminia Rosellón, Lauro Beristáin y Julián Carrillo. Realizó estudios en composición de manera autodidacta. En 1925 se sumó a la Cruzada Pro-Sonido 13, campaña nacional de divulgación del sistema microtonal de su maestro Carrillo, donde compartió labores con Gerónimo Baqueiro Foster. En 1929 recibió el puesto de profesor en el Conservatorio Nacional, impartiendo las clases de teoría musical y solfeo. Entre 1931 y 1939 asistió esporádicamente a los cursos del taller de creación musical dirigido por Carlos Chávez en el Conservatorio. En 1933 publicó con **Daniel Castañeda** *Instrumental precortesiano*, primera obra de una serie de ensayos de etnografía musical. En 1936 fue a estudiar música indígena al valle del Mezquital, con la etnia hñahñú. En 1938 formó la Sociedad Folklórica de México, la cual publicó un anuario informativo que llegó hasta el número XVI. Ese mismo año ingresó como investigador al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1946 fue becado por el Rockefeller Center para continuar sus estudios en el Instituto de Folklore de Indiana, Estados Unidos, con Ralph Steele Bogas. Obtuvo la maestría en ciencias musicales en Chapel Hill, Carolina del Norte, y en 1955 el grado de maestro en ciencias especializado en música, único título de esa clase otorgado por la UNAM. Recibió el doctorado *honoris causa* en música por la Universidad de Albuquerque, Nuevo México. Miembro corresponsal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibió varios premios internacionales por su obra como divulgador e investigador del folclor mexicano. Poco antes de morir participó en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, celebrada en Cartagena de Indias, y concluyó su último texto sobre folclor en Noruega. Murió en la Ciudad de México el 27 de octubre de 1964. Fuente: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, México, 2007, p. 656.

TERCERA PARTE.- RESEÑA BIOGRÁFICA DE CARLOS CHÁVEZ, EN RELACIÓN CON EL
AMBIENTE MUSICAL DE MÉXICO.

CAPÍTULO V.- CARACTERÍSTICAS DEL MOVIMIENTO CULTURAL DE MÉXICO EN 1921.³⁵⁶

La revolución política y militar de 1910 incubada desde antes, hacia 1906 por medio de huelgas y movimientos *obrerísticos*, como removiendo un régimen que había echado raigambres poderosas, no podía terminar con el ascenso al poder de un civil como Don Francisco I. Madero; las conmociones sucesivas de 1912, la Decena Trágica de 13, la Convención de 14, el Villismo en 15 y el Carrancismo que continuó eran síntoma de que el mal estaba muy adentro y mientras no se removiera hasta los escombros, no podía nuestro país cambiar de pensamiento. Fue necesario que en 1920 un nuevo movimiento sacudiera todavía más al país, para que el cambio de frente de la cultura existente se verificara en definitiva.

Ya en 1915, durante las cortas treguas, la actividad juvenil se agitaba y producía yemas y brotes tempraneros, como impulsos primaverales precoces en mitad del invierno. La verdadera culminación del movimiento revolucionario tuvo lugar en 1921. Este era no ya el de las armas, la muerte y la violencia, sino el de las ideas, el de la cultura, el del pensamiento que es propiamente la mejor revolución. Propiamente era una evolución, un Renacimiento verdadero en todo orden de cosas, lo mismo en la Filosofía, que en el Derecho, que en la Literatura, que en la Arquitectura, Escultura, Teatro, Pintura y Música. Este Renacimiento se sentía ya flotar en el ambiente como cosa ineludible que tenía que verificarse, muchos factores se adunaban, y coincidiendo todos ellos en un momento se produjo el gran despertar, la gran eclosión.

Al Ministerio de Educación llegó el que antes fuera Rector de la Universidad, Lic. **José Vasconcelos** y junto con él un grupo de jóvenes demasiado jóvenes, no importa, los hombres maduros que colaboraban a este movimiento eran aquellos que representaban una reacción joven, los demás, aportaron su talento y su acción como si se tratara de avezados paladines. Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso aportaron su pensamiento, fecundo en ideas, a la evolución filosófica del ambiente.

La evolución del Derecho la representaron Manuel Gómez Morin, Lombardo Toledano, Daniel Cosío Villegas con sus ensayos sobre Sociología Mexicana, Alfonso Caso, Daniel Quiroz y otros que llevarán esta rama hacia la producción de una jurisprudencia netamente mexicana.

³⁵⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Varios biográficos*, caja 2, vol. II, exp. 20, fojas 104-108.

La Literatura a cuya cabeza iba erguido Ramón López Velarde, muerto antes de la hora precisa, fue continuado por muchos que apenas si llegaban a los veinte años. La Arquitectura con Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo despiertan el interés por los lineamientos del Churriguera, por el estilo colonial llevado al simplismo o a lo barroco pero obtienen un movimiento unánime en favor de una fisonomía propia para los edificios de México. Las investigaciones arqueológicas se orientan seriamente hacia los estudios de la Población del Valle de Teotihuacán y marcan el derrotero de futuros trabajos que encuadran a la raza con relación al lugar. La escultura propone sus nuevos caminos por medio de la creación de las Escuelas de Talla Directa. El Teatro da sus primeros aletazos por medio de temporadas teatrales en las que el pensamiento mexicano destierra el convencionalismo europeo del lugar de acción y establece plenamente acciones y personajes sacados del pueblo. Parada León, Díez Barroso, José Joaquín Gamboa,³⁵⁷ María Luisa Ocampo, Víctor Eduardo Villaseñor y Rafael Saavedra con sus Dramas de asunto rural. La novela Mexicana mediante las producciones de Xavier Icaza y el Dr. Azuela que ponen también las bases de un estilo. Adolfo Best Maugard establece los cánones del dibujo en el Arte Mexicano por medio de sus elementos lineales deducidos de la arquitectura, escultura y códices, extrayendo los elementos dinámicos, rítmicos y estéticos, con lo que principia a sentirse la palpación vital de la raza. Diego Rivera pone los primeros pilotes, los sillares sobre los que va a descansar la pintura mexicana al fresco y a la encáustica, la Vida Mexicana pintada en sus aspectos salientes en los corredores de la Secretaría de Educación, en Chapingo, en Cuernavaca y más tarde como la síntesis histórica de los últimos cuatrocientos años de vida de México, consecuencia de la Conquista hispánica, en la Escalera Monumental del Palacio Nacional; seguirá expresando con los elementos plásticos extraídos de la pintura popular, de las maderas de Posada, de los pintores de retablos, así como de los ingenuos decoradores de pulquería; apoyándose en los rudos lineamientos de los códices indígenas, en los relieves de la piedra, aplicándoles el ritmo y el dinamismo de la raza en sus manifestaciones plásticas vivientes. El movimiento desconcertante para los tradicionalistas que provoca polémicas enconadas, violencia y contradicción es secundado por el Sindicato de pintores en el que figuran los discípulos y simpatizadores de Diego: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Charlot, García Cahero, Alva [...] cuyas obras, así como las decoraciones de mexicanismos de Montenegro en la Sala de las Discusiones Libres de San Pedro y San Pablo, y las del Dr. Atl en los corredores del mismo edificio cimientan una tendencia y una técnica que se aleja

³⁵⁷ José Joaquín Gamboa, Ricardo Parada León, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Carlos Lozano García y Lázaro Lozano García conformaron el grupo de los *Siete Autores Dramáticos* o *Los Pirandellos*. Fuente: Laura Navarrete Maya, "El grupo de los siete autores: Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope", <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4644/1/20016689.pdf>

prontamente de toda manifestación e influencia europeas. Justamente el mérito de esta labor del Sindicato estriba en demostrar que puede existir una Pintura Mexicana basada en los temas de nuestra vida diaria, en nuestros tipos, trajes, usos y costumbres representados con elementos igualmente propios, y en rehuir toda idea decadente de las influencias europeas importadas.

Y la música por último, solo tuvo las obras de un paladín pero que bastan para llenar el cometido y para demostrar que en este renacimiento coincidieron todos los aspectos de la cultura para su realización. En música no bastaba el nacionalismo de **Manuel M. Ponce** para determinar el desenvolvimiento de una música neta y rotundamente mexicana; las estilizaciones de Ponce solo marcaban un aspecto externo y circunstancial; pero no iba a la médula del problema la cual radica en el aprovechamiento de los elementos indígenas, en una forma paralela a la pintura, sin detenerse ni en el arte criollo ni en el mestizaje. Ahondar en la melodía, en la armonía y en la forma del arte criollo o mestizo no es cimentar la *Escuela Mexicana de Música*. Esta tiene que basarse en el color, en el ritmo, en el instrumental, en el conjunto, en la ideología y en el carácter: Recios lineamientos melódicos, poderosos ritmos, escalas pentatónicas indígenas, **percutores** e instrumental de aliento, como modelo para las formas de esta producción: las danzas nativas y la **música indígena** existente, fácilmente perceptible durante las fiestas en los poblados de aborígenes. Tales fueron los lineamientos propuestos para la creación de una música que correspondiera a ese resurgimiento cultural; mas ¿quién era capaz de realizarla? Desde luego ninguno de los músicos maduros por demasiado apegados al academismo europeo.

Como en todas las ramas de este renacimiento existió la decisión de crear métodos nuevos, nuevos procedimientos y una nueva técnica en caso de que dichos elementos no existieran o fueran insuficientes para los problemas que se planteaban. Era preciso encontrar todo eso para la música por crear. Solo un músico joven respondió al llamado del momento, a la urgencia del caso: **Carlos Chávez**, el joven músico evolucionado, el del concierto del 25 de mayo,³⁵⁸ aquel que provocara el escándalo de la crítica con sus obras de procedimientos avanzados.

Corrían los días de las *Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia*, multitud de elementos extranjeros aportaron hasta la capital de la república para presenciarlas, diversos espectáculos nativos se ofrecieron a la curiosidad del turista despertando el interés y la curiosidad; exposiciones de productos mexicanos vertieron sus colores y significado maravillando las pupilas, y se buscaba con avidez las múltiples manifestaciones musicales que correspondieran paralelamente a las

³⁵⁸ Concierto con obras originales de Carlos Chávez, presentado en el Anfiteatro de la Preparatoria (Simón Bolívar) el 25 de mayo de 1921.

artes plásticas y manuales.

Pedro Henríquez Ureña, dominicano de cultura enciclopédica; el bailarín ruso **Bolm**, artista y hombre cultísimo que no se fatigaba de mirar, de escuchar y de sentir hondamente nuestras manifestaciones locales; ambos, promovieron en Chávez el deseo de intentar las genuinas manifestaciones musicales del México aborígen. Ante el carácter decidido firme y tenaz de Carlos el problema no tuvo más dificultad que ser planteado: brotó como una llamarada en toda su integridad el arte indígena, aquel que en su niñez le hiriera; todas las fiestas de Tlaxcala y Chalma pasaron como un chispazo por su imaginación, el alma indígena resurgió íntegramente de la conciencia como si hubiese estado aguardando el instante preciso; el arte musical aborígen existía íntegro, vivo recio y vigoroso, y fue una reconstrucción retrospectiva íntima y honda, vibró todo el pasado en su sangre y en su cerebro y el milagro de la creación de un arte que se juzgaba desaparecido tuvo efecto; la música mexicana palpité un instante en las celdillas recónditas del recuerdo y luego se plasmó en notas manuscritas en la pauta. Las viejas cosmogonías aztecas surgieron a la vida del arte, y se escribió *El fuego nuevo*.

Dos o tres meses de lecturas apasionantes, ahora más que nunca alucinadas, revisión de códices, de crónicas arcaicas: Sahagún, Mendieta, Torquemada, Clavijero, Bernal, visitas diarias a nuestro Museo de Arqueología³⁵⁹ en las que las piedras, las flautas, las **sonajas**, los **teponaxtles** los **huéhuetls**, y las máscaras, los penachos y las cuentas de los collares, las ajorcas de **cascabeles** de barro, de cobre, de oro o de capullos reconstruían las danzas multicolores y deslumbrantes, vivas e inflamadas de luz que en su niñez gustara con fruición insaciable en la austera y señorial Tlaxcala: los *Huehuenches*, los *Moros y Cristianos*, la *Danza de la Conquista*, y la de la *Pluma*, la del *Volador*, descritas a maravilla por testigos de la época de la conquista. Todo el pasado se reconstruyó mentalmente: los gestos, las actitudes, los trajes y las evoluciones, los ritos y las ceremonias, los usos y las costumbres todo pasó al servicio del músico que verificaba la resurrección de un arte y la creación de la *Escuela de Música Mexicana*.

De septiembre a diciembre de aquel año se empleó en la realización del manuscrito del Ballet: *El fuego nuevo* basado en la tradición azteca. Vasconcelos proporcionó los medios para que la obra se pudiese llevar a cabo,³⁶⁰ se reconstruyó el **teponaxtle de Tlaxcala**, y todo estaba listo para la

³⁵⁹ El nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía se utilizó desde 1910 para designar a esta institución. A partir de 1940 toma su nombre actual como Museo Nacional de Antropología e Historia.

³⁶⁰ Como puede leerse aquí, ni siquiera Mendoza, que escribe a favor de Chávez, asegura que la obra fue una comisión de Vasconcelos (véase la sección II.III).

cristalización de la idea. Desgraciadamente individuos de acción negativa estorbaron el plan.³⁶¹ Igual suerte corrieron una segunda sinfonía³⁶² y un pascola compuestos simultáneamente al ballet. La vieja tradición escolástica, la rutina y la mala fe ahogaron el renacimiento de la música mexicana, cuando debía de haber marchado al lado de las otras Bellas Artes.

³⁶¹ No es muy claro a qué “individuos” se refiere Mendoza; sin embargo, Robert Stevenson reporta que **Julián Carrillo** le negó a Chávez la oportunidad de una lectura de la obra con la Sinfónica Nacional (fuente: Robert Stevenson, *Music in Mexico*, Nueva York, 1951, p. 239). Chávez, en su escrito “50 años de música en México”, acusa a **Joaquín Beristáin** de oponer “sorda resistencia pasiva” ante el proyecto de montaje del ballet (fuente: Carlos Chávez, “50 años de música en México”, borrador original, AGN, Fondo Carlos Chávez, *Escritos*, caja 4, vol. IV, exp. 47). Leonora Saavedra asegura no haber encontrado documentación que sustente ninguno de estos hechos (fuente: Leonora Saavedra, “Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan”, *Journal of the American Musicological Society*, 68/1, 2015, pp. 99-150).

³⁶² La segunda sinfonía de Chávez, titulada *Sinfonía de la Patria* (obra no catalogada de 1923) sí fue cancelada cuando ya se encontraba en ensayos, por orden de Carrillo (fuente: Leonora Saavedra, art. cit.).

CAPÍTULO VI.- *EL FUEGO NUEVO*, PRINCIPIO DE UNA NUEVA ETAPA DE PRODUCCIÓN.

INFLUENCIA DE ESTA OBRA.³⁶³

El argumento de el ballet *El fuego nuevo* esta tomado de las relaciones que dejaron escritas Fray Bernardino de Sahagún, Mendieta y Torquemada.³⁶⁴ Los códices también lo describen por medio de figuras que representan las ceremonias y las supersticiones de los indígenas en la celebración de este acontecimiento que tomaba proporciones dado que determinaba el fin y el principio de cada *Xiuhtonali* o sea el ciclo de cincuenta y dos años.

La ceremonia de la obtención del fuego cada cincuenta y dos años, signo indudable de la prolongación de la vida que los dioses otorgaban a los hombres, se llamaba *Toxiu molpía* que quiere decir *atadura de años*. El terror supersticioso que sobrecogía a todo el pueblo en la incertidumbre de la prolongación de la existencia, la persistencia de las tinieblas para en lo de adelante, el descenso de seres espantables destructores de la humanidad, la inquietud y el espanto que preceden a la muerte, la expectación llena de presagios, todo ello, más la ceremonia misma de la obtención del fuego por medio de la frotación de los maderos, con que acostumbraban producirlo, la luz —símbolo de nueva vida—, la transformación del estado caótico de las tinieblas en estado organizado de los seres expuestos a la luz, paralelo al estado de los espíritus, los cuales surgían moralmente de la visión de la muerte a la posesión de la vida, prorrumpiendo en alegría desbordante que se transforma en frenesí; todo ello aparece representado en el ballet, con el concepto de danza, de movimiento, de actitud y plástica en fin, a lo cual contribuye poderosamente la música.

Todo ese suceder de ideas y de estados de espíritu lo desarrolló Carlos Chávez en su obra por medio de cuatro danzas precedidas de un *Preludio*. Las danzas son: *Danza del Temor*, *Danza Sagrada de Mujeres*, *Danza de Guerreros* y *Danza de la Alegría*.³⁶⁵

La acción del ballet se desarrolla en los tres últimos planos que forman la cima de una pirámide incluyendo en ellos la plataforma superior y los dos cuerpos que inmediatamente siguen hacia abajo.

La *Danza del Temor* bailada por sacerdotes y hombres graves presos de supersticioso miedo se verifica en la parte más alta, o sea en la plataforma, como considerando que a ella solo tienen acceso

³⁶³ AGN, Fondo Carlos Chávez, *Varios biográficos*, caja 2, vol. II, exp. 20, fojas 109-117.

³⁶⁴ Para la realización del argumento, Chávez se basaría particularmente en dos crónicas: *Historia de la Conquista de México* de Francisco López de Gómara, y *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada (véase la sección III.I).

³⁶⁵ De acuerdo con el argumento de Chávez, el ballet se divide en las siguientes partes: Preludio, Danza del Temor (o Terror), Danza Sacra, Danza de los Guerreros, Interludio, Danza de la Alegría. Fuente: AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas Obras*, caja B, vol. I, exp. 25 (véase el capítulo III).

unos cuantos. La *Danza Sacra* es efectuada en el último plano en que descansa el último cuerpo de la pirámide. Es efectuada por mujeres y representa la humildad con que su sexo se una a la súplica de todo el pueblo impetrando la gracia de la existencia; toda ella suavidad y mansedumbre acentúa con sus actitudes hieráticas en movimientos lentos las figuras de un friso indígena animado y dinámico. La tercera, *Danza de Guerreros* es bailada en el plano siguiente inferior del penúltimo cuerpo de la pirámide que corresponderá al piso del escenario y entraña la fiereza marcial con que responde la clase que ofrece sus vidas en los combates o en las piedras de sacrificio si es que el destino los tenía señalados para ello; mas de cualquier modo el desprecio por sus existencias se manifiesta por medio de los ritmos vigorosos y rudos, por sus actitudes arrogantes y por la amplitud de sus movimientos.

La cuarta es la *Danza de la Alegría* porque la vida les fue dispensada. Esta tiene lugar después de un breve interludio en el cual principia a brotar la luz producida por los maderos frotados, ceremonia que es anunciada por la llamada de una **bocina de caracol**. En este movimiento se combinan los tres elementos colocados sobre los tres planos en medio del vértigo desbordante de la vida.

El carácter primitivo y racial de esta obra se manifiesta desde el primer golpe de timbales *pianísimo* indicando con solo ello el predominio que los **instrumentos de percusión** van a tener en toda la acción. De igual modo, desde la primera frase de los instrumentos de aliento madera con que se inicia el movimiento temático revisten ya el carácter indígena incrustado ya por este solo hecho en toda la obra. Los ritmos graves iniciados en la parte grave de la orquesta se van desarrollando lentamente, en forma persistente de en medio de los cuales principia a brotar la pentafonía nativa; pero en tal forma, con tal espontaneidad que nuestro públicos apenas si lo notan debido a la familiaridad con que nuestros oídos han percibido esos acentos desde la infancia; lo que sí se dan cuenta es de que la música principia a caracterizarse como algo muy nuestro y muy mexicano. Es aquí donde los pregones indígenas han labrado sus surcos profundos; es el grito de: "Tierra pa' las macetas", "Merarán pato", etc. es la labor silenciosa del indio sumiso, con los acentos por medio de los cuales la raza se manifiesta y da testimonio de su supervivencia. Principian los ritmos vivos, tallados en roca destacándose rudamente en medio de la noche al tiempo que la tela se descorre y deja percibir las aristas, el perfil, la silueta característica de la pirámide tolteca hablando hondamente a los atavismos ancestrales. Es la primera vez que la música de partitura escrita se pone a tono con las grises pirámides de Chiluca o con las rojas construcciones de tezontle. Amplias escalas sostenidas por ritmos persistentes descienden de lo alto de la orquesta con el sello característico de todo arte sonoro primitivo. Los ritmos se acoplan y contrastan luchando; quedan ritmos de **timbales** y **sonajas** que se aquietan: principian a llegar a la altura de la pirámide los viejos sacerdotes de *Huitzilopochco* entre las vibraciones de los **címbalos** misteriosos y el

cálido sonido del **teponaxtle** que principia a intervenir. Trinos muy profundos de contrabajos y chelos pueblan de zozobra este fragmento, la sombra es densa, el terror es mayor todavía; los jefes sacerdotales ejemplifican la superstición general en espera del signo estelar que ha de decidir, mientras tanto las evoluciones y las actitudes solo hablan del temor a la muerte. La danza está sostenida con multiplicidad de ritmos de **timbales** y **teponaxtles**, apoyados cerca del final por el **címbalo**, el **raspador** y los violines y las violas. La danza concluye con sonoridades afines a las postraciones de los ancianos y sacerdotes.

La segunda danza, *Danza Sacra*, es iniciada con los sonidos de la flauta y oboe, aquella repitiendo dos notas tenaces en semitono, ésta cantando por medio de motivos quietos, planos, lastimeros, mientras las mujeres van ocupando la escena, en el plano correspondiente. Con un repiqueteo de **cascabeles** principia la segunda danza. Los ritmos en que se apoya esta danza lo mismo que sus motivos característicos se desarrollan ahora ampliados a cuatro tiempos; en medio de la danza que es de una gran sencillez de elementos y que se verifica por medio de movimientos casi insensibles, laterales y hieráticos, brota la voz del mismo coro que baila. El acento suplicatorio es conmovedor y cristalino, carece de palabras porque no las necesita, es propiamente un clamor inarticulado. Cediendo en intensidad y fuerza emotiva torna la primitiva expresión sencilla y rudimentaria y en un creciendo que conduce a un tiempo *Piú Mosso* tiene lugar en el plano inferior la entrada de los guerreros que rompe el aspecto tímido de la danza femenina y plañidera con su agresividad. El tema de esta danza principia todavía apoyado en el anterior el cual toma un aspecto animado.

La *Danza de los Guerreros* da principio en tiempo *Energico*; muy ritmado y *fortissimo* es esta quizá la parte que entrega mejor resuelta la rítmica de las danzas indígenas. Escrita en un movimiento de octavos, tan pronto se divide en dieciseisavos que refuerzan el movimiento como torna a su movimiento uniforme de octavos. El motivo rítmico melódico tiene como característica netamente indígena el presentar el primer tiempo del compás ocupado con cuatro dieciseisavos mientras los otros tiempos tienen figuras de mayor valor; haciendo con esto los ritmos sumamente estimulantes y participando de ligereza a los tiempos subsecuentes del compás. Sin embargo, Chávez no es de los que se esclavizan a un ritmo determinado: frecuentes inversiones de los valores rítmicos, anticipaciones y ligaduras que retardan los tiempos hacen de tal modo variado el movimiento en que se desarrolla esta danza, que efectivamente la coloca en el centro de la cultura indígena y la aleja totalmente de la europea, justamente por esta cualidad de multiplicidad de aspectos. El canto de las mujeres sirve frecuentemente de apoyo melódico dándole unidad ideológica. Los motivos se enhebran en la forma favorita con que lo sabe hacer Chávez. Un gran potencial dinámico mantiene esta danza en un

paroxismo sonoro, suena la **bocina de caracol**. Un *Interludio* en tiempo lento detiene el movimiento frenético de los guerreros, se principian a frotar los maderos que han de producir el fuego y mientras la luz se va intensificando poco a poco y surge el color rojizo del fuego, la orquesta repite los temas del *Preludio* dando otra vez la impresión de incertidumbre y de temor. Con el objeto de no interrumpir con detalles secundarios la acción principal, Chávez ha anotado en su partitura que no es absolutamente indispensable el frotamiento de los maderos, de modo que toda la importancia del momento quede circunscrita a la luz que se intensifica y crece al terminar el interludio musical, en un regulador creciendo que llega al *fortísimo*, dando lugar al principio de la última danza.

Esta es la *Danza de la Alegría*, escrita en tiempo *Vivo* y con matiz muy fuerte. El motivo rítmico melódico consiste en tres notas que caen al principio del compás muy acentuadas, seguidas de un silencio y el segundo motivo consta de tres octavos antes de la barra de compás y los mismos tres valores después de la barra, estos son dos octavos y un cuarto. Repitiendo constantemente la primera *fracción [sic]* se obtiene un estado anhelante que por medio de los valores melódicos se transforma en una explosión de alborozo. La pentafonía aparece empleada frecuentemente en la forma que indicamos antes con una libertad asombrosa; aquí es donde Chávez demuestra su amplitud de criterio, dejándose llevar más por su instinto musical, lírico y fuertemente impregnado de indigenismo, que sujetándose voluntariamente a un cartabón fijo de escala, modo, tonalidad, medida o compás. A veces aparecen los grados pentatónicos apoyados sobre escalas diatónicas descendentes que parece que son ellas las que predominan, otras, el trabajo de *tonulación [sic]* da la impresión de estar construido sobre cromatismos deliberados; pero en esta obra como en las últimas de su primer período de producción nos demuestra un dominio completo en la manera de encadenar las ideas, y técnicamente los elementos, siempre sujetos más a la espontaneidad con que es hecha la creación musical que a ninguna otra norma convencional.

Los detalles técnicos en su manera íntima de estar resueltos y empleados corresponden al escalpelo de la juventud égida que quiera seguir al detalle el hilo de la producción. La manera de proceder de Carlos Chávez en esta lo mismo que en cualquiera de sus obras, simples o complejas es siempre la misma: la imagen brota íntegra, de golpe, perfecta, del cerebro profundamente ejercitado para esta clase de creación artística, como *Minerva* brotó armada de punta en blanco de la frente de *Júpiter*, valga el símil, así produce Chávez sus obras melodía, armonía, ritmo, instrumentación todo brota de golpe, y al hacerlo, al plasmarse sobre el papel, es la visión clara y persistente la que dicta, también de golpe, las notas con que han de quedar impresos; no hay justamente la gestación difícil de un tema, de un motivo rebelde, de un timbre que se resiste a producir la impresión deseada, no, todo ya

está listo al surgir para su escritura, en cuanto a la armonía apropiada que debe acompañar determinados diseños, tal como es costumbre producir en nuestros otros músicos, no existe; porque al concebirse ya la tenía inherente orgánicamente incrustada, sea esta conforme a los tratados o no: el predominio que Chávez muestra al producir su obra es ya de tal modo espontáneo y fluido que no necesita pasar por el análisis técnico de sus componentes todavía, más no debe. Toda producción, en el sentir de Chávez, que se plega a un motivo determinado, a una melodía determinada, a una armonía, tonalidad, escala o modalidad, es falsa porque no es una producción espontánea, no es la música, la emoción la que manda, sino la técnica fría, calculada que impone los elementos en lugar de estar estos al servicio inmediato de la obra de arte que brota por sí sola teniendo como única causa la emoción.

La producción de *El Fuego Nuevo: Toxiumolpía - Ballet Azteca*, significa en la vida y en la producción de Carlos Chávez un cambio de dirección. Con ella principia propiamente la etapa de madurez, con esta obra abandona las influencias remotas que pesaran todavía inconscientemente en su producción, en vista de una más legítima tendencia, la del nacionalismo que le lleva al empleo en la orquesta de un **nuevo instrumental**, una nueva manera de resolver los problemas melódicos por medio de la saturación indígena utilizando la pentafonía existente, impregnada por atavismo y por contacto; una nueva manera de resolver las armonizaciones por medio de los acordes propios de la misma pentafonía acoplados al color y a la emoción musical, que lo empuja al uso de nuevas combinaciones sonoras simultáneas entre las cuales la politonalidad está incluida; un nuevo mundo rítmico que brota del carácter propio de la música indígena: fuerte, vigoroso, sano y primitivo, por oposición al ritmo de la cultura europea usado en las formas clásicas, isócrono monótono, unilateral, enfermizo y sentimental al servicio de un arte espiritualista refinado que produce la impresión de haber sido cultivado en invernadero, y por último, significa el empleo de nuevas formas (ballet en este caso) derivadas de la misma esencia indígena cuyas enormes manifestaciones al aire libre sin ningún género de limitación, se imponen como un arte diferente del europeo, casi siempre de puertas adentro y para un público reducido.

El fuego nuevo lleva a Chávez al dominio de una técnica propia y personal no resuelta por todo el conocimiento del academismo, siempre limitante, que requiere una visión artística mucho más amplia, una libertad de acción que choca con la rigidez clásica, al dominio de una expresión virgen cuya aparición, en este caso, representa un verdadero hallazgo, que muchos músicos del siglo pasado, arregladores de *fantasías*, compositores de *óperas* y aprovechadores de folklore criollo y mestizo, buscaban ávidamente sin poderla encontrar. Significa además una superación de todos sus esfuerzos logrados, ya no como hipertrofia de las formas clásicas grandes: *obertura*, *concierto* o *sinfonía*, sino el

aprovechamiento de todo el bagaje acumulado en forma justa, precisa y medida; así como la aplicación inmediata de todo el *substratum* étnico almacenado por herencia y por atavismo, por contacto y saturación, reintegrando a la vida social de México uno de los elementos que se juzgaba irremisiblemente perdido para nuestra cultura actual.

En la vida musical de México significaba, durante el año de 1921, la comprobación del despertar de la conciencia colectiva sumándose el renacimiento artístico e intelectual que en esos momentos se verificaba por medio de la cooperación de todos los elementos jóvenes. Al mismo tiempo, por sí solo *El fuego nuevo* realizó, pese a los incrédulos y pesimistas, a los retrógrados y a los individuos de acción negativa, la fundación de la *Escuela de Música Mexicana*, con todos los elementos constitutivos de una verdadera fundación: escala, melodía, armonía, ritmo, color, instrumental y forma. Todo esto autorizaba a la música a penetrar brazo a brazo con sus hermanas las otras Bellas Artes al templo de la civilización mexicana. Significaba, asimismo, para los jóvenes, la fuente primordial donde debían ir a abreviar, donde deben buscar los modelos por imitar para que quedara así establecida la verdadera cátedra de *Música Mexicana*, estableciendo una tradición.

Además, esta música así constituida, con su sabor propio, su ambiente, su color y su realización homogénea, sin lagunas, sin desmayos y, lo que es más, sin influencias, constituye un modelo de música moderna en la más amplia acepción de la palabra, y es moderna sin sombra de influjo moderno europeo; ni Stravinsky, ni Schoenberg, ni Ravel, ni Falla, ni Honneger, ni Milhaud, ni nadie de quien se pudiera sospechar que se hubiera tomado como modelo. Hacia 1921 ninguno de esos autores era familiar a nuestro ambiente, tampoco eran conocidos ni divulgados, Chávez no pudo inspirarse en ellos de ninguna manera, además de que la obra tampoco presenta influencias de esa índole. En lo que respecta a la pentafonía tampoco ni era familiar, ni existían obras especializadas ni la técnica de una escala se asimila en cuatro meses; nadie hablaba de pentafonía, si acaso se tenían noticias de que existiera, se refería sistemáticamente a China; pero absolutamente era ignorado el que la música de los indígenas de México tuviera dicha escala, además de que no existían los documentos comprobatorios ni recolecciones hechas en abundancia que entregaran dicha escala como un factor. Chávez lo extrajo de su interior, de una sola vez, con forma y con detalles definitivos. La obra ahí está, marca un jalón de primerísima importancia en la historia de la música de México, ella resistirá el embate del tiempo y el filo de la crítica sabia, es la primera obra mexicana hecha por el primer músico verdaderamente mexicano.

A partir de ese momento Carlos Chávez es otro, ha resuelto su problema de expresión, ha

encontrado la clave para la resolución de muchas de sus inquietudes, encuentra justificadas todas sus rebeldías ante el didactismo europeo, se basta plenamente así y es propiamente él mismo, es el lazo de unión de una tradición suspensa; al sentir en sus venas las pulsaciones de la sangre de sus antepasados indígenas y poder traducirlas en melodía, ritmo y color primitivos brota en él una alegría inusitada, una euforia le invade, la raza y los siglos desaparecidos hablan a través de su música y su música es él, y de este modo adquiere una nueva expresión su semblante porque ya se siente el músico representativo de todos aquellos que antes que él sintieron las mismas inquietudes y la misma angustia en el afán de producir la música propia de México.

Y la misma oposición que las pinturas de Diego Rivera despertaron entre los artistas académicos que sólo producían arte decadente europeo, entre los que se deleitaban con las producciones de Rubens, Rembrandt [*sic*] o Delacroix y juzgaban que hasta ahí solamente podía llegar la pintura; esa misma resistencia encontró Chávez para que su *fuego nuevo* fuese ejecutado, la misma oposición, la misma incompreensión, las mismas burlas, las mismas intrigas para destruir la obra recia, la que escandalizaba por sus ritmos, su sonoridad y su influencia. Varios meses luchó denodadamente, varias órdenes terminantes del Ministro fueron hábilmente eludidas y mientras las pinturas de Rivera terminaban por imponerse debido a su exhibición constante en los muros, la obra de Chávez se vio reducida al silencio porque los muros en que debía de exhibirse (orquestas, coros, escenarios y presupuestos) estaban en manos mercenarias que no consentían que se pusiese el pié adelante a Bach, Beethoven y Wagner.³⁶⁶ La obra durmió ocho años y la música Mexicana sufrió el retraso consiguiente.

³⁶⁶ El apoyo de Vasconcelos hacia los muralistas fue total. Pero nunca tuvo demasiada confianza en los músicos y Chávez definitivamente no estaba entre sus favoritos. Años más tarde, en su escrito titulado “50 años de música en México”, Chávez criticaba duramente las decisiones tomadas por Vasconcelos y a la gente que designó para encabezar el proyecto nacionalista musical: “La gente nombrada por él para desarrollar sus grandes proyectos tuvo que ser la disponible, la conocida. La Dirección de Cultura Estética, con elementos económicos enormes, fue puesta en manos de **Joaquín Beristáin**. Beristáin era un profesor de solfeo. Solamente eso [...] el punto más alto de su costura estética lo daban la zarzuela, las arias manidas de ópera, y los valesuchos semipopulares. Ésa fue la música que el Vasconcelismo llevó al pueblo. **Julián Carrillo** [...] fue nombrado director de la Sinfónica Nacional que resurgía, y **Carlos del Castillo**, representante conspicuo de la cursilería musical, en el Conservatorio”. Fuente: Carlos Chávez, “50 años de música en México”, borrador original, AGN, Fondo Carlos Chávez, *Escritos*, caja 4, vol. IV, exp. 47.

Apéndice C. Proyecto de construcción de los seis teponaxtles para *El fuego nuevo*. Conversación con Ángel de la Serna.

Con la intención de obtener una opinión profesional actualizada respecto del proyecto de construcción de los teponaxtles para el ballet *El fuego nuevo* que Carlos Chávez proponía en los años veinte acudimos con Ángel de la Serna,³⁶⁷ quien es un experimentado constructor de instrumentos de percusión y sobre todo se ha especializado en el diseño sonoro del teponaztli. En esta plática, Ángel de la Serna comparte su experiencia y conocimiento sobre estos instrumentos, al tiempo que nos da su opinión sobre las medidas y proporciones de los teponaxtlis que se mencionan en los documentos sobre *El fuego nuevo* hallados en el Archivo General de la Nación. A partir de esta información le planteamos la fabricación del conjunto de seis teponaxtlis para la interpretación en concierto de la obra. La entrevista fue realizada en dos partes: la primera parte se efectuó el 7 de abril de 2013 y durante esta

³⁶⁷ **Ángel de la Serna García** (1973) nació en México, D. F. Es pionero en el área de laudería para instrumentos de percusión en nuestro país. Cursó el bachillerato en el IPN en el área físico-matemática y recibió el título de técnico en Sistemas Digitales. El aprendizaje de la física, las matemáticas y el dibujo técnico serían fundamentales para el desarrollo de su carrera. En 1990 ingresó al Taller de Laudería de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (actualmente Facultad de Música) bajo la tutela de los maestros Miguel Zenker y Pedro Cisneros, donde practicó la construcción de instrumentos de percusión didácticos (instrumental Orff) y se especializó en el desarrollo de los teclados de percusión, la tecnología de la madera y los principios de la acústica. En 1991 ingresó al Taller de Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía del INAH, donde realizó estudios con el maestro Daniel Guzmán.

En 1993 instaló su taller en la Colonia Álamos y enfocó su trabajo en la construcción y restauración de instrumentos de percusión, incluyendo el instrumental de orquesta sinfónica, el instrumental didáctico Orff y la percusión étnica o tradicional, especialmente los instrumentos de origen prehispánico de México. Luego de construir más de 40 teponaxtlis ha desarrollado su propia visión del instrumento, por ello pretende lograr que éste obtenga el mejor alcance sonoro dentro de la música de concierto. Hasta el día de hoy ha construido más de 600 instrumentos como marimba de concierto, xilófono, *glockenspiel*, bombo, tarolas y tom-toms, **tambor indio**, **huéhuetl**, panderos, **teponaztli**, *logdrum*, *wood blocks*, *temple blocks*, claves africanas, matracasy **güiros**.

En 20 años de trayectoria ha trabajado para las siguientes instituciones: Orquesta Filarmónica de la UNAM, Orquesta Sinfónica de Minería, Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, Orquesta Sinfónica de Querétaro, Orquesta Sinfónica del IPN, Orquesta Sinfónica de Alientos de la Policía Federal, Orquesta Sinfónica de la Universidad del Estado de Hidalgo, Orquesta Sinfónica de Michoacán, Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, Orquesta Sinfónica de Quintana Roo. Facultad de Música de la UNAM, Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, Conservatorio de las Rosas, Escuela de Música y Danza “Ollin Yoliztli”, Escuela Superior de Música del INBA, Conservatorio de Puebla, Conservatorio de Celaya y Universidad Autónoma Metropolitana.

Reconocidos solistas, directores y agrupaciones nacionales e internacionales han adquirido sus instrumentos, entre ellos: Tambuco, Ónix, Ear Massage, Ensemble de Percusiones del Conservatorio de la Haya, Ensemble de Percusiones de la Universidad Veracruzana, Ensemble de Percusiones de Montevideo, Cynthia Yeh, Ricardo Gallardo, Gabriela Jiménez, Christopher Lamb, Javier Nandayapa, Israel Moreno, Thierry Miroglio, Julián Romero, Iván Manzanilla, Diego Espinoza, Alfredo Bringas, Miguel González, Juan Gabriel Hernández, Orlando Aguilar, Gabriel Camacho, Alonso Mendoza, Rodrigo Álvarez, Juan Carlos Cirujeda, Francisco Sánchez, Beto Campos, Luis Huerta, Carlos “Popis” Tovar, Carlos Miguel Prieto y Benjamín Juárez Echenique.

sesión también estuvo presente el maestro Felipe Flores,³⁶⁸ quien enriqueció la plática con sus conocimientos de los instrumentos prehispánicos.

La segunda parte se realizó casi un año después, el 4 de marzo de 2014, y para esta ocasión Ángel de la Serna nos presentó terminados casi en su totalidad el conjunto de los seis instrumentos de lengüeta con las afinaciones específicas que se requieren para la obra de Carlos Chávez. Ángel nos explicó los problemas a los que se enfrentó durante el proceso de construcción y las razones que lo llevaron a tomar algunas decisiones importantes.

a) Primera parte: 7 de abril de 2013

Felipe Flores: Carlos Chávez pide determinadas afinaciones de teponaztli³⁶⁹ para *El fuego nuevo*. ¿Cómo llegas a una determinada afinación, si en otras ocasiones tú me has comentado que al comenzar a construir un teponaztli no es posible saber a qué afinación se llegará?

Ángel de la Serna: Todos los teponaztlis son diferentes, eso es interesante, yo digo que el teponaztli es como el *diablo*, es un instrumento sumamente orgánico, con muchos aspectos variables; podríamos construir dos instrumentos de la misma medida, exactamente iguales, sin embargo, en las afinaciones, uno de ellos se ubicaría 1/4 de tono más arriba que el otro con un mejor timbre, y de ahí no se va a mover, y si intentas bajar o subir la afinación lo más probable es que pierda sonido. En un teponaxtle que construí, la variación final de la afinación de la lengüeta de Fa#₅ se encontraba entre -15 y -8 cents. y gradualmente la iba cerrando, sin embargo, al salirme de ese margen, el instrumento perdía dramáticamente su calidad de sonido, volumen y claridad.

FF: ¿Tiene que ver con que el punto de partida sea el empotramiento?

A de la S: Sí, tanto el empotramiento como las paredes laterales, insisto mucho en que éstas interfieren en el sonido de forma muy evidente.

Recapitulando acerca del funcionamiento del teponaztli, mi trabajo con este instrumento comenzó hace aproximadamente 18 años, cuando tuve conocimiento del libro de Vicente T. Mendoza,³⁷⁰ el cual, según Felipe, está basado en el estudio de unos estadounidenses.

³⁶⁸ Curador y restaurador de instrumentos prehispánicos en el Museo Nacional de Antropología e Historia.

³⁶⁹ Durante la entrevista se utilizan indistintamente los términos *teponaztli* (utilizado en el libro de Mendoza y Castañeda) y *teponaxtle* (utilizado por Chávez en sus partituras). Ambos términos son correctos.

³⁷⁰ Se refiere al libro de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM,

FF: Uno de ellos es Marshall Saville.³⁷¹

A de la S: Cierto. Entonces, a partir de ese texto, ellos obtienen ciertas proporciones constructivas del teponaztli: cuánto debe medir la lengüeta [de largo] con relación a su ancho, con relación a su cabezal (el empotramiento), con relación a la longitud total del instrumento. Son proporciones que no aseguran [la construcción de] un buen instrumento, sin embargo, sí te ahorran un poco de los problemas más esenciales en la construcción de un teponaztli, y sin las cuales, a pesar de afinar el instrumento, este sonaría de manera rara, *sucia* o pobre. Estas proporciones constructivas son una suerte de promedio de las medidas de los instrumentos prehispánicos. Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda sencillamente midieron y promediaron todos los factores.

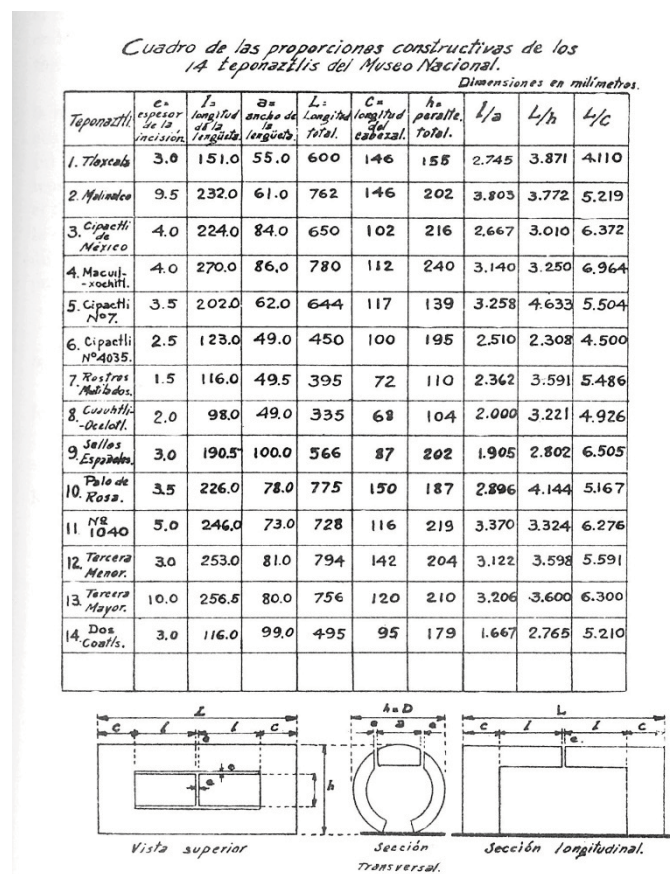


Ilustración 61: Cuadro de proporciones de los 14 teponaztlis del Museo Nacional de Arqueología. Fuente: Instrumental precortesiano, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza.

México, 1990).

³⁷¹ Marshall Howard Saville (1867-1935) fue un arqueólogo estadounidense que realizó expediciones en Yucatán, Mitla, Xoxocotlán, Monte Albán (en Oaxaca) y Xochicalco (en Morelos) entre 1890 y 1904. Fuente: <http://www.amnh.org/our-research/anthropology/collections/collections-history/meso-american-archaeology/marshall-howard-saville>

Parte del libro de Castañeda y Mendoza esta basado en su estudio *The Wood Carvers in Ancient Mexico*, Museum of the American Indian Heye Found, Nueva York, 1925.

FF: También hay que tomar otro elemento en cuenta: tanto el estudio de Saville (que es de 1925) como el de don Vicente T. Mendoza (con lo que haya complementado hasta 1933) fueron elaborados 500, tal vez 1 000 años después de que los instrumentos habían sido usados. En otras palabras, los instrumentos han estado *muertos* por más de 500 años, lo cual es un elemento importantísimo y determinante, ya que toda la información que nos da Vicente T. Mendoza en los libros no va a resultar absolutamente fidedigna.

A de la S: En cuestión de dimensiones físicas, sí; en cuestión de sonoridades, tal vez no. Además, los criterios con los que evalúan el sonido de los instrumentos (*muy bueno, regular y malo*) son tremendamente *rupestres* y muy ambiguos. Utilizaron un afinador que leía 1/4 de tono como mayor aproximación, realmente muy rudimentario.

Juan Gabriel Hernández: ¿Qué tipo de afinador era el que tenían?

A de la S: Me imagino que un *estrobo*, pero no estoy seguro. En el libro deben mencionarlo.³⁷²

FF: Don Daniel Castañeda tenía oído absoluto, era un *acústico* excelente; prácticamente toda la parte acústica del libro se le debe a don Daniel. Vicente realiza más la parte descriptiva y monográfica.

A de la S: Probablemente utilizaron un piano, no creo que hayan tomado la lectura con un aparato.

FF: Hay que pensar que este libro se publica en 1933, aunque estuvo en preparación durante unos 15 años. Porque existen publicaciones de estudios anteriores, realizados por ellos mismos [Mendoza y Castañeda] en los anales del Museo de Antropología.³⁷³ El libro constituye entonces el trabajo final, y es un compilado de estos artículos separados que habían escrito con anterioridad, cuando fundaron la Academia Mexicana de Musicología,³⁷⁴ conformada por ellos mismos y algún otro maestro (de hecho en los créditos se lee: Profesores del Conservatorio Nacional de Música, Academia Mexicana de Musicología). El libro fue editado por Bellas Artes, mientras que los artículos originales los publicó el Instituto de Antropología. Mejor dicho, el Museo, porque el Instituto todavía no existía; en ese entonces el Museo se encontraba en la calle de Moneda número 13, donde ahora está el Museo de las Culturas, a un costado del Palacio Nacional.

³⁷² “Respecto a la determinación de los sonidos e intervalos, nos hemos valido de un diapasón móvil, graduado por medios tonos temperados, aproximando hasta el octavo de tono temperado.” Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), p. 52.

³⁷³ En ese entonces el museo llevaba el nombre de Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

³⁷⁴ Se refiere a la Academia de Música Mexicana, que formaba parte de las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música, las cuales iniciaron sus funciones desde 1930.

Mendoza y Castañeda realizaron un experimento sumamente interesante, que consistía en acomodar un número determinado de teponaztlis, para lo cual diseñaron una especie de mueble para colocarlos todos juntos de tal manera que se pudieran tocar escalas sobre los mismos.

A de la S: De hecho, la propuesta final del libro, después de todo el estudio, es el *Teponaztlalpilli*,³⁷⁵ que es la octava cromática de teponaztlis. Me parece que hicieron seis teponaztlis con intervalos de 3ª menor, en secuencia. Lo que yo comentaba con Felipe es que el planteamiento acústico de un teponaztli como el que proponen ellos se basa en el supuesto (que es un supuesto bastante libre) de que a partir de la fundamental (en la nota grave) el instrumento genera un refuerzo de armónico de 5ª, entonces, afinando la nota aguda a un intervalo de 5ª justa, esta nota tendrá un refuerzo automático en el instrumento que la va a amplificar y a proyectar.

En otras palabras, esa teoría nos planteaba que se puede encontrar una *fundamental* a partir de la cual se construye todo el instrumento; sin embargo, esto no significa que la fundamental del cuerpo íntegro sea esta nota, sino que ésta simplemente es una nota que se amplifica bien en función del volumen de aire, pero eso no quiere decir que este cuerpo como un idiófono sólido esté afinado en dicha fundamental, sencillamente porque el instrumento no produce un solo sonido, como en el caso de una cuerda, o una tecla de marimba.

³⁷⁵ El proyecto de Mendoza y Castañeda para la construcción de un *teponaztlalpilli* para el Conservatorio Nacional de Música se describe en: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), pp. 70-80.

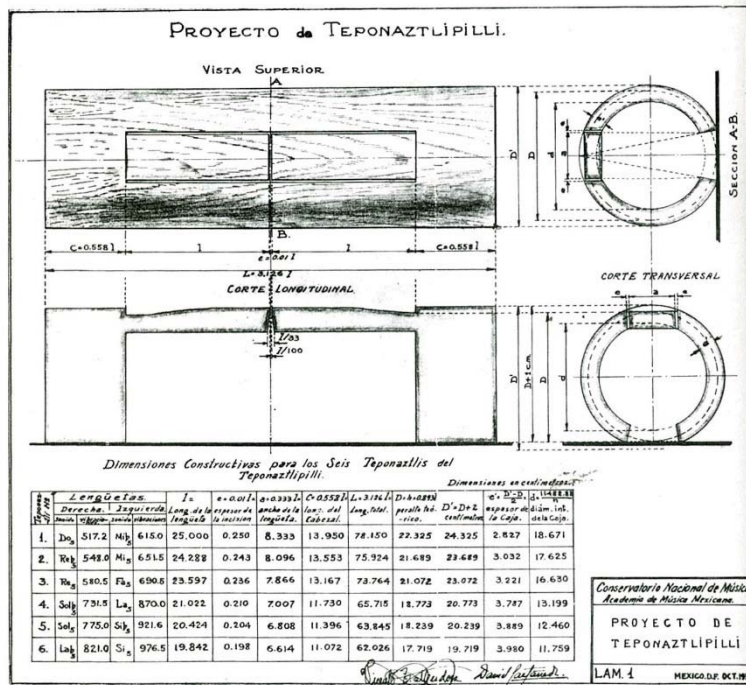


Ilustración 62: Proyecto de teponaztlipilli (o teponaztlalpilli). Fuente: Instrumental precortesiano, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza.

Ése es el problema. No existe una fundamental como tal, sino que hay mil sonidos ahí; el instrumento es sumamente orgánico, no funciona a partir de parámetros acústicos organizados, o por lo menos no ordenados en una secuencia armónica tradicional.

Por ejemplo, al afinar una tecla de marimba los armónicos aparecen en cualquier lugar y ni siquiera están ordenados, ni cromáticamente ni temperadamente en intervalos, sino que aparecen en cualquier punto, y uno debe corregir y colocar esos armónicos; los materiales sólidos no definen sus armónicos de la misma manera en que lo hacen las columnas de aire o las cuerdas.

Mendoza y Castañeda dicen que el instrumento posee una nota fundamental, el constructor deberá encontrar esta nota y afinarla donde presente mejor sonido y resonancia; a partir de esto se habrá encontrado la fundamental de todo el instrumento, y debido a esto tendrá capacidad de amplificar y proyectar su 5^a.

Sin embargo, esto no sucede; al encontrar la fundamental y como se observa en estos instrumentos que he construido, tenemos uno afinado en (de grave a agudo) Do# - Mi, otro que está en Sol# - Do, uno más que está en Si - Mi y por último, uno en proceso que será Do - Fa, o Fa#.

A partir de mi experiencia, yo sostengo que el teponaztli no es un instrumento que se sujete a parámetros acústicos tradicionales occidentales, sino que es un instrumento que se sujeta a sí mismo, en el entendido de que todos los elementos que lo componen están integrados de manera sumamente orgánica (a diferencia, por ejemplo, de una marimba, donde la tecla y el resonador son independientes). En el teponaztli, estos elementos se están afectando todo el tiempo. Y el *coctel* de variables resulta tan complicado, que el hecho de afirmar que el instrumento va a funcionar de determinada forma, a partir de supuestos, resulta muy arriesgado.

Y la experiencia así lo demuestra: he perdido varios teponaztlis en estos años en el proceso de construcción sencillamente porque la afinación no apareció donde yo pensé que iba a aparecer, hasta llegar a un punto donde me quedaba poca madera y yo estaba indeciso acerca de subir o bajar la afinación; hay momentos en los que si modificas la afinación de una lengüeta, ésta suena mejor, pero interfiere con la otra lengüeta y produce un zumbido, una vibración no deseada. A medida que separas la afinación de ambas, el timbre mejora, pero muchas de las veces no estoy seguro si debo *separar* o *juntar* la afinación, es un poco *a ciegas*.

Ellos elaboraron su teoría, y posteriormente construyen el *teponaztlalpilli*, consistente de seis instrumentos sumando 12 notas en total, y hasta donde yo he podido constatar, los teponaztlis que están en la Orquesta Sinfónica Nacional son instrumentos que están afinados. Como ya lo comentamos, pretendieron establecer los parámetros de diseño y afinación, sin embargo el resultado es bastante regular: algunas lengüetas suenan bien, algunas suenan pésimo. Efectivamente, están afinados, pero ése no es el principal problema de un teponaztli, el objetivo es obtener un sonido poderoso, muy regular en su emisión y que transmita a través de una masa sonora, como la de la orquesta.

Eran instrumentos utilizados, además de en ceremonias, también como clarines de guerra. La idea es que puedas transmitir una orden con claridad a seis o siete kilómetros de distancia.

Es un instrumento portátil y pequeño; resulta interesante lo que señalan Mendoza y Castañeda respecto a que el registro de afinación de todos los teponaztlis que ellos encontraron va desde un La₄ hasta un D₆ únicamente. Un rango realmente pequeño, probablemente debido al hecho de que se trataba de instrumentos portátiles, además del factor de que un instrumento agudo transmite con mayor facilidad el sonido que un instrumento grave.

Lo que yo planteo a partir de esa información y de lo que yo he podido inferir es lo siguiente: se establecen las proporciones constructivas, la lengüeta debe medir tres veces su ancho; ambas lengüetas son iguales, la afinación se obtiene a partir de los distintos grosores que hay en la base y en la punta de

la lengüeta; al reducir el grosor en la base de la lengüeta la afinación resulta más grave; al reducir el grosor en la punta de la lengüeta, la afinación resulta más aguda. Este proceso presenta un pequeño problema: al reducir la lengüeta en la base para hacerla más grave, el cambio en la afinación resulta muy rápido, casi inmediato. Una pequeña reducción de 3 mm. en esta área bajará la afinación fácilmente en 1/4 de tono. Por otro lado, subir de afinación la lengüeta significa quitar demasiado material. En resumen, subir la afinación resulta mucho más difícil que bajarla. Por lo tanto, no se puede estar *jugando* con la afinación en un rango de un intervalo de 3ª, sino que, a medida que se va corrigiendo, se dispone de un margen de medio tono para la afinación, ya sea hacia arriba o hacia abajo; si no se tiene claro hacia adonde ir respecto a la afinación y si se sale de ese rango, puede perderse todo el trabajo.

Por ejemplo, construí este instrumento que está en Fa₅# - Si₅ de la octava central, el proceso de afinación fue básicamente de la siguiente manera: comenzamos con ambas lengüetas en un Sib central, pero tenían poco sonido; comencé a bajar la lengüeta grave de Sib₅ hacia La₅ y su sonido empeoró. Posteriormente, conforme fui avanzando hacia Sol#₅ comenzó a mejorar, en Sol₅ mejoró aún más, y en Fa#₅ me concentré en la obtención del sonido correcto. Evidentemente, y con referencia a otros instrumentos que he construido de estas mismas dimensiones, el Fa#₅ era la nota fundamental, pues al seguir bajando hasta el Fa₅ la lengüeta comenzó a perder sonido. La lectura a partir de la generación de esta lengüeta decía lo siguiente: si la lengüeta aguda estaba en Si₅ y movía la afinación hacia abajo, en dirección al Fa#₅ inferior, iba a suceder lo mismo, llegaría al registro de La₅ y el sonido se iba a perder por completo. Eso significaba que la lengüeta aguda necesariamente tenía que subir de afinación y no bajar, porque no tiene ningún sentido construir un instrumento que esté afinado en Fa#₅ - Sol₅, ni siquiera un Fa#₅ - Sol#₅. Si el camino no era hacia abajo, entonces debería ser hacia arriba. Comencé a subir la lengüeta aguda, y ésta se comportó de manera interesante: pasó de un La₅ a un Si₅ y siguió subiendo hasta un Do#₆. Conforme siguió subiendo de afinación se fue incrementando su sonoridad, hasta un punto en que sonaba mucho más que la fundamental. Pero el problema que presentó es que se generó una interacción con las paredes y teníamos un sonido *doble* disonante, muy *sucio*. Eso significó que el límite de afinación de la lengüeta aguda no podía seguir subiendo mas allá de Do indefinidamente. El camino no era en esa dirección, porque además el sonido era muy fuerte y a la vez muy disonante, un sonido *quebrado* pero muy poderoso.



Ilustración 63: Corte y ahuecamiento del bloque de madera. Teponaztli Ángel de la Serna.

También hay que señalar que todo este proceso de desgaste de las lengüetas va generando mayor volumen en la parte interna; al quitar madera se incrementa el volumen de aire del cuerpo interior. Las lengüetas partieron de un espesor de 6 cm. y terminaron en un espesor promedio de 3.5 cm., es decir, redujeron su volumen casi a la mitad, dejando más volumen a la caja.



Ilustración 64: Corte de lengüetas y afinación del instrumento. Teponaztli Ángel de la Serna.

Llegado el punto en donde el sonido grave funcionaba bien, pero el agudo no, me di cuenta que

el problema no era la afinación de la lengüeta aguda, tanto como lo era la interacción con las paredes laterales. En ese momento suspendí el trabajo con este instrumento y fabriqué otro. Con el segundo instrumento me di cuenta de que la afinación de las paredes laterales tenía que estar mucho más abajo o en un punto intermedio entre las afinaciones de las dos lengüetas. De esta manera la interacción con las lengüetas podría ser mucho menos agresiva; reduje los espesores de las paredes laterales, trabajé por fuera el teponaxtle quitando casi un centímetro de masa de la pared exterior, y en ese momento la lengüeta aguda comenzó a liberarse de ese *vibrato*. Separé las afinaciones, me liberé de esa interacción tan *sucia* que se producía, bajé un poco la afinación de la lengüeta aguda para quitarle potencia y liberar el timbre.



Ilustración 65: Acabados del instrumento. Teponaxtli Ángel de la Serna.

Consideremos lo siguiente: si el instrumento fuera de una sola lengüeta podríamos obtener una potencia única y máxima, pero al haber dos sonidos se tiene que nivelar el timbre del instrumento, porque definitivamente el agudo tiene la capacidad de ser mucho más poderoso que el grave en general, porque como lo estamos comprobando, el grave trabaja en función de la afinación de la caja de resonancia, y el agudo trabaja en función de la afinación del cuerpo sólido del idiófono, como un instrumento que se amplifica apoyándose en el cuerpo de la madera. Es decir, el agudo trabaja como un idiófono perfecto y el grave trabaja como un instrumento que se amplifica a partir del volumen de aire.

Si levantamos el teponaxtle del suelo, la lengüeta grave va a perder sonido, porque la boca, que es la salida de aire, se va ampliar y la afinación de la caja de resonancia va a subir [realiza el

experimento tocando la lengüeta grave]; lo que pasó es que la caja de resonancia se *desafinó* y sencillamente dejó de amplificar. A la aguda no le afecta esto de la misma manera [realiza el experimento tocando la lengüeta aguda], sin embargo, si sofoco las paredes laterales, altero entonces su modo natural de vibración y de funcionamiento [toca la lengüeta aguda sofocando las paredes]. De esto concluyo que la lengüeta aguda trabaja sobre el cuerpo sólido del instrumento y la grave sobre la caja de resonancia. Ésa es mi teoría sobre el funcionamiento del teponaztle, que hay dos variables: 1) volumen de aire, 2) afinación de la caja de resonancia, en particular la afinación de las paredes laterales, que son las más activas; acústicamente los cabezales son una sección sólida que no tiene mucha capacidad de vibración, y son realmente el empotramiento o el mueble del instrumento.

A partir de estas variables las demás características se van dando como una consecuencia: qué volumen de aire se tiene, en que afinación se pueden afinar las paredes laterales para que ayuden, o por lo menos no interfieran tanto con alguno de los dos sonidos. En general el intervalo que estoy trabajando con estos teponaztlis me está funcionando bien.

FF: ¿El intervalo funciona sólo para estos tres instrumentos?

A de la S: Básicamente entre más grande se construye el instrumento se complica más el asunto y ello te obliga a reducir más el intervalo. Por ejemplo, el instrumento más grande que he hecho mide 70 centímetros de largo, está afinado en un Do#₅ central y un Mi₅. Como vemos es un intervalo más pequeño, intenté afinarlo en un intervalo más abierto y no fue posible. Es una cuestión de principios generales, otro instrumento más pequeño que construí quedó en Sol#₅ y Do₆. Ésta es información documental obtenida en el campo de trabajo. El problema al que yo me enfrento es que tengo que construir instrumentos que funcionen, no puedo hacer un instrumento para una cuestión de tipo cognoscitiva o teórica, es decir, no construyo un instrumento para afirmar o refutar algún aspecto de mis propios conocimientos. Durante el proceso de construcción de un instrumento voy llegando a más conclusiones, a partir del proceso mismo de la afinación. Todas las lecturas de las afinaciones que hago son muy valiosas para mí y sirven de base para elaborar un nuevo instrumento, son una especie de bitácora que me indica lo que sucedió con un instrumento en particular. Una vez que se termina un instrumento documento todas las medidas que considero importantes y a partir de estos datos puedo generar el siguiente trabajo.

FF: Estoy casi seguro de que los teponaztlis del experimento de don Vicente y don Daniel se encuentran en el Museo de Antropología, he visto varios de ellos en la bodega, en el sótano.

A de la S: Dos de los seis que construyeron los tiene la Orquesta Sinfónica Nacional, por ahí arrumbados... Aunque los cuidan como si fueran oro puro, pero no suenan tan bien, en realidad tienen un valor histórico más que otra cosa. Algunas de las lengüetas tienen buen sonido pero otras no suenan nada; en otras palabras, a ellos les pasó lo que tenía que pasarles en términos de acústica, por haber trabajado con bases estrictamente teóricas.

FF: Algunos ejemplares prehispánicos, en cambio, suenan excelente.

A de la S: ¿Los has tocado?

FF: Sí, lo he hecho. El sonido se demerita únicamente en el caso de que alguno presente una pequeña fractura, pero los que están en buenas condiciones tienen un excelente sonido.

A de la S: ¿Son de registro agudo?

FF: No, son de registro grave, puesto que son de gran tamaño, estos ejemplares son de forma cilíndrica.

JG: Sería interesante realizar mediciones con equipo moderno, además de hacer un registro grabado de sonido para analizar las alturas de afinación exactas.

A de la S: Sobre todo analizar la cualidad del timbre, es interesante conocer cómo sonaban estos instrumentos.

FF: ¿Los instrumentos que tiene la Sinfónica Nacional tienen buen sonido?

A de la S: No, yo los vi hace como seis meses y a uno de ellos le suena mal la lengüeta grave...

JG: Pero eso no es debido al paso del tiempo...

A de la S: No, es por la construcción del instrumento.

FF: ¿De qué madera están hechos?

A de la S: De fresno, pero la madera tampoco es un factor para un mal sonido. En mi opinión, no hay malas maderas sino malos trabajos. Es posible hacer sonar una *mala* madera. Alguna vez hice instrumentos de caoba, que es una madera muy blanda y fácil de trabajar, sin embargo el sonido se apagaba con el paso del tiempo. Tengo la impresión de que el trabajo realizado era demasiado fuerte para la madera y que ésta sufría una fractura interna y simplemente se *moría*. En estos trabajos utilicé primavera y fresno, que son maderas no tan duras pero mucho más densas y tienen una capacidad de funcionamiento mucho mejor. Los instrumentos de Castañeda y Mendoza están hechos con fresno, pero el punto es que esos instrumentos fueron el resultado de un planteamiento teórico aplicado a rigor.

Además, las dimensiones de los seis instrumentos son prácticamente iguales, tal vez con un poco de variación en el diámetro.

Comparemos el intervalo máximo que tenemos entre estos dos instrumentos, de un Fa#₅ a un Mi₆ que es casi una octava, y observemos el cambio de tamaño evidente de un instrumento a otro, y no sólo eso, sino que también el volumen de aire es distinto.

El de ellos era un planteamiento muy arriesgado, demasiado teórico. En su tiempo estuvo bien, pero faltaba experiencia.

FF: Aún así, puede decirse que este planteamiento funcionó de alguna manera.

A de la S: Ellos mismos registran que el resultado fue satisfactorio, aunque de manera muy escueta, es decir, no hubo ninguna *celebración* al respecto.

FF: ¿A quién se adjudica la construcción de los instrumentos de Mendoza y Castañeda?

A de la S: A un carpintero,³⁷⁶ ellos los mandaron a fabricar, le indicaron las medidas y punto. Todo era muy difícil en aquel entonces.

Por otro lado, éste es el planteamiento de construcción para los instrumentos que yo propongo, y de qué es lo que se puede esperar en la proyección de sonido de un instrumento con determinada afinación y dimensiones: lo que yo voy haciendo es un registro de cada instrumento que construyo, con la afinación que tiene; cuando me solicitan un instrumento de determinada afinación puedo elaborar una propuesta de construcción a partir de mis registros, esperando que ello dé un buen resultado. Es lo más aproximado a una *programación* de un instrumento. Cuando se trata de un instrumento individual es más sencillo que cuando se trata de un conjunto de instrumentos; por ejemplo, en dos de estos instrumentos que construí para la ENM [hoy FaM] se me empalmaron dos alturas y por lo tanto tuve que construir otro diferente para completar la gama de cuatro alturas. Cada vez tengo más información documental y con ello, más antecedentes para poder proyectar un instrumento determinado. De igual manera puedo decir qué instrumento realmente no podría funcionar, como puede ser alguno con un registro muy grave o con un intervalo demasiado abierto (como de una 6^a). En cambio, si me solicitan instrumentos con intervalos de 3^a, sí cuento con suficientes registros para emprender la construcción a

³⁷⁶ “La construcción del *teponaztlalpilli* se realizó ajustándose fielmente al proyecto presentado. Su realización práctica la llevó a efecto el operario mexicano Adrián del Águila, ebanista y tallador de reconocida competencia [...] La afinación de las lengüetas, en cuya labor colaboró con nosotros el C. Prof. José Antillón R., afinador oficial del Conservatorio N. de Música, se logró rebajándolas ligeramente por la parte superior del empotramiento.” Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), p. 80.

partir de ellos.

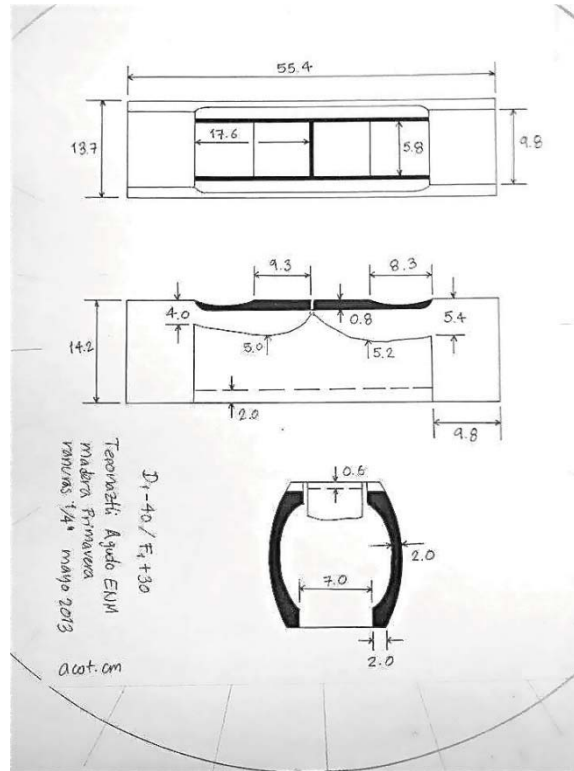


Ilustración 66: Planteamiento de construcción de un teponaxtle para la ENM. Ángel de la Serna.

FF: ¿Cuáles son los intervalos que solicita Chávez para su obra?

JG: Para *El fuego nuevo* se requieren seis instrumentos con afinación en doce alturas diferentes, las cuales son de grave a agudo: Fa₃ - La₃, Do₄ - Mi₄, Sol₄ - Sib₄, Re₅ - Fa₅, Do₆ - Mi₆, Sol_{#6} - Si₆.

A de la S: En el sentido de los 6 teponaxtlis que pide Carlos Chávez para su obra *El fuego nuevo* hay varios aspectos a discutir. Por mi parte, discutiré la viabilidad de su construcción así como la corrección de las dimensiones físicas que aquí se proponen. Por otra parte discutiremos con el maestro Felipe el origen de esta información y las posibilidades acerca de quiénes pudieron estar involucrados en la realización de esta propuesta. Evidentemente, las dimensiones de los instrumentos que se proponen no están basadas en ningún instrumento ya existente, no están copiando físicamente los originales prehispánicos.

Se trata de una propuesta bastante libre; de entrada partimos de un instrumento que mide un metro [teponaxtle n° 1], hasta uno que mide 32 centímetros, que es realmente pequeño [teponaxtle n° 6].

TEPONAXTLE N° 1³⁷⁷

Pieza completa

largo	32.6 cm.
ancho	13.0 cm.
alto	11.2 cm.

Caja de resonancia

largo mayor	23.7 cm.
largo en la parte de lengüetas		19.0 cm.
ancho en la base	5.0 cm.
ancho mayor, en medio		10.1 cm.
alto	10.1 cm.

Lengüeta izquierda: G#₆

largo	9.5 cm.
ancho	4.3 cm.

Lengüeta derecha: B₆

largo	8.7 cm.
ancho	4.3 cm.

TEPONAXTLE N° 6³⁷⁸

Pieza completa

largo	100.3 cm.
ancho	40.1 cm.
alto	34.6 cm.

Caja de resonancia

largo mayor	73.0 cm.
largo en la parte de lengüetas		58.4 cm.
ancho en la base	15.5 cm.
ancho mayor, en medio		31.0 cm.
alto	31.0 cm.

³⁷⁷ AGN, Fondo Carlos Chávez, caja B, *Notas obras*, vol. I, exp. 25.

³⁷⁸ *Idem.*

	Lengüeta izquierda: F ₃	
largo	29.2 cm.
ancho	13.5 cm.
	Lengüeta derecha: A ₃	
largo	26.0 cm.
ancho	13.5 cm.

Actualmente estamos trabajando en un instrumento con afinación aproximada de Re#₆ - Mi₆, ligeramente más grave que este instrumento [teponaxtle n° 1].

En tiempos pasados elaboré uno en La#₆ - Do₇ y medía 50 cm. de largo. El instrumento que nos pide Chávez, siendo más grave que el que yo elaboré, debería medir 32 cm. de largo, por ello en mi opinión estamos partiendo de dimensiones sumamente erróneas. La tesitura es completamente realizable, la afinación se puede obtener sin mayor problema, sin embargo creo que el instrumento en estos registros es exageradamente pequeño.

Lo mejor que podemos hacer para tener un punto de comparación es tomar como ejemplo este instrumento que se pide cuya afinación deberá ser Re₅ - Fa₅ [teponaxtle n° 3]. Yo elaboré un instrumento afinado en Do#₅ - Mi₅, estamos hablando de 1/2 tono de diferencia entre ambos instrumentos. Aquí ocurre una cuestión diferente: el teponaxtle que ellos proponen mide 55 cm. de largo, y el que yo construí midió 67 cm. de largo; ellos tienen una altura de 22 cm. y el mío de 24 cm.; ellos un ancho de 19 cm. y yo un ancho de 22 cm. El punto significativo es que ellos están trabajando un instrumento de este tamaño para una afinación realmente mucho más grave; por ello pienso que el instrumento es sumamente pequeño. De hecho este otro instrumento que mide 65 cm. de largo está afinado en Fa₅ - Si₅; ellos quieren un Re₅ - Fa₅, por lo tanto tendría que ser un poco más grande que este; las medidas no coinciden y me parece que son inviables en estas dimensiones, sin embargo la afinación es completamente practicable, el instrumento se puede realizar sin mayor problema pero tendría que sujetarme a las medidas reales de los instrumentos que venido construyendo progresivamente. Todos los teponaxtlis que se piden que están en registro 5 y registro 6 no tienen problema.

Pasando al siguiente teponaxtle [n° 4], afinado en Sol₄ - Sib₄, encontramos el problema de que las afinaciones comienzan a alejarse del registro central. Este instrumento de 66 cm. de largo probablemente también resulte muy pequeño para lo que se pretende, sin embargo todavía es realizable.

Conforme son más graves los teponaztlis, su fabricación obviamente resulta más compleja, debido al tamaño de la pieza y las implicaciones constructivas que tiene. Una propuesta mía, más arriesgada en ese sentido, sería fabricar las lengüetas como teclas de madera de forma independiente, es decir, una sola lengüeta con su caja de resonancia para los instrumentos más graves, para evitar ciertos problemas constructivos que tienden a presentarse. Esto podría aplicarse particularmente al teponaztli n° 5: Do₄ – Mi₄, y al teponaztli n° 6: Fa₃ – La₃, los cuales tienen unas frecuencias realmente graves y cuya construcción es muy arriesgada, es decir, las implicaciones de hacer un instrumento de ese tamaño y que no se logre la afinación que se pretendía son muy costosas.

De hecho, mi idea siempre ha sido que el teponaztli debería ser conducido en un sentido *purista* constructivo: sencillamente cajas individuales con lengüetas individuales, aunque no tendrían la riqueza del instrumento original.

FF: De hecho en el libro de Mendoza y Castañeda aparece la ilustración de un instrumento que ellos denominan *prototeponaztli*,³⁷⁹ de una sola lengüeta, ésa es una posible solución.

³⁷⁹ “El mismo tronco caído, perforado por uno de sus lados y con dos o tres rajaduras naturales, proporciona al primitivo el uso de las *lengüetas* empotradas, como una fuente de sonido que resuena a través de lo hueco. Una posterior evolución de este rudimentario instrumento, que acepta y adapta el hombre primitivo tal y como se lo brinda la Naturaleza, permite utilizar el tronco *ahuecado* con dos y hasta con tres lengüetas empotradas en la parte central del tronco y libres en los extremos; y por último, una nueva evolución, ya artificial, consistente en idear y realizar el *empotramiento inverso* de las lengüetas, es decir, en darles libertad hacia el centro del tronco, entrega la forma ancestral del **proto-teponaztli**, cuya forma, al obstruir artificialmente la *entrada* del ahuecamiento —tapándolo por medio de madera, zacate o barro—, o bien cavando el tronco como si fuera batea [...] y partiendo en dos, por la parte central, la única lengüeta doblemente empotrada, que presenta esta disposición, entrega el tipo definitivo del gran percutor, llamado **teponaztli** entre los aborígenes de nuestras culturas.” Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), pp. XI, XII.



Ilustración 67: Prototeponaztlis usados por los indios ocaínas del Alto Amazonas.
Instrumental precortesiano, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza.

JG: En el mismo libro también se mencionan otros ejemplares más pequeños y portátiles de una sola lengüeta en la parte superior y otra en la inferior.³⁸⁰

A de la S: En ese sentido, se eliminarían muchos de los problemas constructivos del teponaztli, que son la interacción entre los sonidos y el *viciamiento* de los timbres. Ésa sería la idea para lograr los graves, aunque, obviamente, parte de la riqueza del teponaztli es que tiene dos sonidos, independientemente de que estemos hablando de la fabricación del instrumento para una obra en particular y que se pretende obtener una determinada afinación, la riqueza del teponaztli es hacerlo de dos lengüetas y parte del interés constructivo del teponaztli radica en vencer esa dificultad. Pero no considero tan viable fabricar estos tonos tan graves de ese modo. La viabilidad sería construir los instrumentos de una sola nota y con ello es menor el riesgo de los problemas constructivos. El gran problema es que los sonidos están interactuando permanentemente y un sonido siempre condiciona al otro. Puede ser que una lengüeta tenga un excelente timbre y sonido en determinado punto, pero si la otra lengüeta aún no ha encontrado su punto más correcto, necesariamente tendría que modificarse todo el instrumento, hasta que las dos lengüetas encuentren en un sentido positivo su mejor condición. Ahora bien, si hacemos un instrumento

³⁸⁰ “Una de las más curiosas variantes que del teponaztli hicieron nuestros aborígenes es el **tecomopiloa**, que según la descripción de Fray Bernardino de Sahagún es un teponaztli que posee dos lengüetas; una en la parte superior y otra en la inferior, de la cual pende un hilo que sostiene una jícara con agua. Este instrumento según hace notar el mismo maestro, sonaba mucho mejor que el tipo de teponaztli común y corriente, es decir, de *aquel que tiene dos lengüetas arriba y ninguna debajo*.” Fuente: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, tomo I: *Instrumentos de percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), p. XIII.

de lengüetas individuales todo eso se ve allanado.

JG: ¿Consideras entonces factible que los instrumentos que se encuentran en los registros 3 y 4 puedan tener un buen timbre y color de sonido?

A de la S: Sí, de hecho una de las consideraciones que mencionábamos al hablar hace un momento de este teponaztli grave consiste en que las lengüetas no necesariamente tienen su mayor potencia, sino que las dos lengüetas están en el punto más alto de equilibrio que pudieron alcanzar.

Existe la idea tradicional de que el teponaztli debe estar construido en una sola pieza, sin embargo me he encontrado casos en los cuales tengo que reparar un teponaztli fracturado y la única solución consiste en arrancar la lengüeta con un corte profundo, insertar una lengüeta y pegarla perfectamente, después de ello reafinar la lengüeta. Al final el instrumento no sufrió pérdida en su calidad sonora. Esto va en contra de la idea general de construcción que mencionamos y toda la tradición. Sin embargo, yo inclusive he construido teclas de marimba de concierto en dos piezas ensambladas y nunca han tenido problema. Lo que quiero decir con esto es que hay tener un poco menos de miedo al tabú: los teponaztlis pueden construirse perfectamente con dos piezas ensambladas, con dos caras y un cabezal con las lengüetas; de este modo se pueden fabricar los instrumentos sin depender tanto de las dimensiones de un tronco, el cual podamos o no conseguir.

JG: Esto resulta interesante porque estas mismas hojas con las especificaciones se enviaron para la fallida producción de la obra en los Estados Unidos en 1927. La Taylor White Extracting Company of Camdem de Nueva Jersey fue contratada para cortar los troncos de los teponaztlis. No se sabe a ciencia cierta si alguna vez se cortaron los troncos, mucho menos si se fabricaron los teponaxtlis.³⁸¹

FF: ¿La obra se tocó con los teponaztlis? ¿Dónde se encuentran?

A de la S: ¿Se elaboraron los teponaztlis? ¿Existe algún registro de ellos?

JG: La pieza se tocó en cuatro ocasiones entre 1928 y 1930,³⁸² pero no se tiene ningún registro que nos diga si se lograron construir los instrumentos o no. De acuerdo con lo que he investigado, se interpretaron todos los pasajes de teponaztlis en la marimba, que estuvo a cargo de los **hermanos Marín**, al menos para el estreno de la música en concierto.³⁸³

En retrospectiva, de acuerdo con tu conocimiento y experiencia, ¿cuántos constructores de este

³⁸¹ Robert L. Parker, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet, en *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, Yael Bitrán, (trad.), Conaculta, México, 2009, pp. 44-49.

³⁸² AGN, Fondo Carlos Chávez, OSM, *Correspondencia*, caja 1, vol. I, exp. 4 (véase la sección II.IV).

³⁸³ Véase apéndice A.

tipo de instrumentos existían en México a principios del siglo XX? ¿Con quién pudo haber acudido Chávez para la construcción de sus instrumentos?

A de la S: Por principio de cuentas, yo he tenido la experiencia de encontrar en varias regiones del país un teponaztli *del pueblo*, como un objeto de culto pagano.

JG: Tal es el caso de Tepoztlán, Morelos.

FF: Existe uno en Zaparatzingo [*sic*]. Otro en Xicotepec, Puebla.³⁸⁴

A de la S: También he encontrado en Veracruz. En Santiago Tuxtla encontramos otro que es interesante. Evidentemente se trata de instrumentos novohispanos, o probablemente del finales del siglo XIX. Lo interesante es que éstos son sacados en la procesión anual del pueblo, son venerados y luego se vuelven a guardar en una caja todo el año. Los instrumentos son trabajos evidentemente indígenas, y necesariamente la línea genealógica debería provenir del origen prehispánico. Éste es un conocimiento que fue suprimido hasta su raíz. No estoy seguro de cuántos instrumentos de estos hayan existido, si 10,000 o tal vez 100,000, no se sabe a ciencia cierta. Pienso que se mantuvo el conocimiento en el recuerdo y en la psique colectiva y evidentemente algún artesano indígena se dio a la tarea de reproducir los instrumentos.

Para construir los teponaztlis en la época en que Chávez escribió *El fuego nuevo*, podríamos considerar que: *a)* se buscó en algún pueblo a alguna persona relacionada con estos instrumentos, lo cual creo yo que no fue el caso, dado que la visión de Mendoza y Castañeda, y desde luego de Chávez, es más científica u *occidentalizada* por así decirlo; o *b)* ellos encontraron a alguien con oficio en la madera y sencillamente le pidieron que reprodujera estas dimensiones.

JG: Si el día de hoy a ti se te encomendara la tarea de fabricar estos instrumentos con estas dimensiones que se especifican en los documentos de Chávez, ¿cuál sería tu opinión?

A de la S: Definitivamente no los realizaría con estas dimensiones. Mi experiencia me dice que la variable crítica es la afinación del instrumento y a partir de ello se infiere qué dimensiones va a tener y se elabora todo el proceso. Si yo tuviera la certeza de que estas dimensiones son propias para hacer las afinaciones, todo el problema estaría resuelto. Creo que las dimensiones están muy mal planteadas, hay que hacer correcciones y con el riesgo que ello conlleve, esto hay que decirlo. Estos instrumentos en particular no se comportan como una marimba, por ejemplo, para la cual se proyecta el trabajo y sencillamente se lleva a cabo. El teponaztli es un instrumento acústicamente mucho más complejo.

³⁸⁴ Bodil Christensen, "El teponaztli de Xicotepec", *Revista mexicana de estudios antropológicos*, t. III, no. 3, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1939, pp. 177-184.

JG: Sin embargo tú has llegado a ciertas generalidades respecto a las dimensiones de los teponaztlis.

A de la S: He llegado a ciertos modelos que me permiten poder plantear la obtención de otras afinaciones. Y aún así, después de fabricar 40 teponaztlis sigo teniendo elementos de duda, ciertos vacíos de conocimiento que trato de ir confrontando y sacando conclusiones con cada instrumento nuevo que hago. Tengo la impresión de que voy a invertir toda mi vida en ello y seguiré avanzando poco a poco. Para este proyecto de construcción, por ejemplo, yo plantearía que los instrumentos más grandes fueran de tipo ensamblado.

Respecto a los constructores de teponaztlis, me he encontrado con una mal llamada *tradicción* de instrumentos mal fabricados que se ha mantenido como una artesanía *placera*, sin sonoridad ni búsqueda de cualquier otra cualidad salvo la apariencia y la ornamentación, y esto ni siquiera llevado a sus mejores extremos en el sentido artístico. Si alguno de estos instrumentos llega a tener buen sonido, esto llega a ser el resultado de una casualidad ya que mediante el ensayo y error eventualmente puede obtenerse algún resultado.

Me di cuenta entonces de que el teponaztli era un instrumento cuyo desarrollo había sido truncado en un determinado momento de nuestra historia, y que ese proceso se suspendió, se abandonó y se ignoró por completo. A partir de esa reflexión me dispuse a construir los instrumentos con el objetivo claro de llevar el instrumento desde el estado en el cual se había quedado, evitando toda esta historia de instrumentos artesanales que no aportó ningún desarrollo al instrumento, y de acuerdo con mis conocimientos de física, de música y mi experiencia plantear una aportación al desarrollo del instrumento.

Mi intención es resolver el problema del instrumento de dos lengüetas al nivel máximo que pueda alcanzar en el aspecto tímbrico. Estoy hablando de un instrumento cuyo sonido sea capaz de *atravesar* una orquesta inclusive en la dinámica más baja que se toque sobre él (por ejemplo en *pp*, hasta *ppp*), con un timbre definido y que se puedan lograr matices con él; un instrumento cuyo sonido pueda ser grabado, amplificado y que corresponda al verdadero sonido del teponaztli, el cual sin duda es único. Todas las culturas llegaron a los mismos instrumentos (como los huéhuetls y las ocarinas), pero solamente las culturas prehispánicas mesoamericanas llegaron al teponaztli, por lo tanto yo opino que éste es el verdadero instrumento mexicano. Tengo la fortuna de haber recuperado la información, de haber conocido a Felipe Flores y haber leído el libro de Castañeda y Mendoza, y a partir de ello lograr este trabajo. Si alguna vez se planteó la incógnita acerca del alcance del teponaztli, puedo decir hoy en día que es el resultado del trabajo que hemos hecho.

b) Segunda parte. 4 de Marzo de 2014

JG: Finalmente la solución al problema de los seis teponaztlis con afinación específica fue construir los instrumentos como *log drums*. Pláticanos al respecto.

A de la S: Sí. El primer problema que se planteaba era el de las afinaciones específicas. El teponaztli no se comporta como una tecla de marimba, la cual se afina y se le construye un tubo resonador que amplifica el sonido por empatía al unísono. En este caso, una cosa es afinar cada lengüeta en un tono y producir un intervalo; el verdadero problema es calcular de qué dimensiones y qué proporciones tendrá cada instrumento para que esos sonidos puedan ser amplificados correctamente. Ése es el problema individual de cada instrumento. Ahora bien, el problema de todo el conjunto de instrumentos que se requieren, es que Chávez quiso explorar con ellos una región sonora muy amplia, lo cual es poco usual en esta manera particular de producir el sonido. Por ejemplo, en los instrumentos de percusión existen diversas maneras de producir el sonido, las cuales se denominan *formas* o *modos de vibración*: de acuerdo con cada manera de producir el sonido se va generando un timbre particular. En este caso estamos hablando de lengüetas empotradas en un extremo; en el caso de una marimba, por ejemplo, se trata de barras libres, o en el caso de un *wood block*, se trata de una lengüeta empotrada en todo su perímetro. Según la manera en que esté construido el instrumento obtenemos un timbre determinado y característico de dicho instrumento. Entonces el principal problema que yo tenía era el siguiente: para cada instrumento, o dicho de otro modo, para cada forma de hacer vibrar la madera existen regiones sonoras óptimas y regiones sonoras donde esa forma de producción de sonido se vuelve muy conflictiva, pero aun así se puede producir el sonido que se busca; sin embargo, existen algunas limitantes para ello.

El planteamiento de los instrumentos que se requiere para la obra *El fuego nuevo* con un rango tan extenso, proviene de un desconocimiento de esta problemática; no se puede pedir un instrumento en cualquier afinación de cualquier registro sin conocer realmente la capacidad y los límites del instrumento para que éste sea fabricado y funcione correctamente. Por lo general, se puede fabricar cualquier instrumento en cualquier nota y registro, pero existe una gran diferencia entre eso y pretender que éste funcione con calidad. Ése es el principal problema que yo tengo como constructor.



Ilustración 68: Ensamblado de la caja de resonancia y tapa para lengüetas. *Log drum* Ángel de la Serna.

De acuerdo con mi experiencia personal hice un planteamiento para construir este conjunto de instrumentos a partir de los que ya he fabricado; sin embargo, todos éstos son modelos completamente nuevos, yo no tenía resuelto ninguno de ellos previamente en lo relativo a tamaño, grosores de paredes, longitud de lengüetas. Por ejemplo, aquí tenemos el instrumento en $Re_5 - Fa_5$ de la octava central; hace años yo había fabricado un $Fa_5 - La_5$ y a partir de ese diseño fue que proyecté este instrumento. A su vez, a partir del nuevo instrumento proyecté los demás del conjunto y al llegar a éste en $Do_4 - Mi_4$ tuve considerables problemas para obtener la sonoridad. Para el $Do_6 - Mi_6$ no tuve tanto problema, pues finalmente la región aguda siempre es más sencilla de manejar porque tiene menos armónicos y otras variables.



Ilustración 69: Cortes para las lengüetas. *Log drum* Ángel de la Serna.

Incluso con este planteamiento, que aparentemente es un instrumento muy sencillo y elemental (una caja de madera con unas lengüetas encima), yo estaba considerando la posibilidad de perder instrumentos eventualmente, durante su construcción. Se considera una pérdida cuando el instrumento nunca encuentra el sonido correcto y sus timbres no logran equilibrarse y cuando no obtiene potencia y claridad. Éstos son los criterios que se persiguen: una máxima potencia en los sonidos, pero necesariamente un equilibrio entre ellos. Es muy común que una lengüeta suene más que la otra, como también es común que una lengüeta haga vibrar a la otra e interfiera con su sonido, o que ésta haga vibrar a la caja por empatía y en lugar de amplificar su sonido éste se *ensucie*. Como ves, son varios valores muy complicados los que hay que manejar, los cuales me llevaron a tomar la decisión de fabricar los instrumentos de esta manera.

Para la construcción de estos instrumentos procedo de la siguiente manera: construyo la caja con la tapa, hago la afinación de las lengüetas y posteriormente comienzo a recortar secciones de la tapa hasta el punto en el cual la caja responda adecuadamente a las lengüetas y a partir de ahí me enfoco en los detalles del sonido. Tomemos por ejemplo el instrumento en $Do_4 - Mi_4$ para el cual procedí de la misma manera, sin embargo, en un momento dado de la construcción, nunca *apareció* el

sonido de la nota grave; bajo este modelo, la caja carecía de la resistencia para sustentar la onda de vibración de la nota más grave, el Do₄. Entonces intenté tapar la caja por abajo para darle un refuerzo general y esto pareció funcionar. Este tipo de modificaciones a su vez generan nuevas variables que tienden a ser bastante más conflictivas que las variables que resuelven.



Ilustración 70: Tapa inferior para registro grave y acabados. *Log drum* Ángel de la Serna.

JG: ¿A partir de qué dimensiones comenzaste a construir este instrumento?

A de la S: Eso es muy interesante porque la nota Mi₄ de este instrumento respondió bien todo el tiempo, sin embargo el Do₄ no lo hacía. Reduje la caja, que tenía una mayor profundidad, y nunca *apareció* la sonoridad. Me enfoqué entonces en la caja, de la cual yo desconocía completamente el volumen de aire que debería tener. Las demás alturas como Sol₄ - Sib₄ respondieron bien hasta el Mi₄. El Do₄ ya no lo hizo así. Eso significa que el *log drum* siguiente, el Fa₃ - La₃ va a necesitar ese tipo de refuerzo en la caja. Con todo lo anterior podemos ver que el modelo se tiene que ir corrigiendo en función de las necesidades del instrumento. Todos estos instrumentos son prototipos, eso es su principal problema, y se van resolviendo de la mejor manera de acuerdo con la experiencia que nos dejó el instrumento anterior que se construyó.

JG: ¿Esto quiere decir que es muy probable que ésta sea la primera vez que se está logrando este conjunto de sonoridades para la obra de Carlos Chávez?

A de la S: Necesariamente sí. A partir de una experiencia como ésta yo conservo los prototipos de estos instrumentos, y cuando alguien me solicita un instrumento de estas características acudo a estos

prototipos. Yo creo que estos instrumentos no se habían hecho así antes, no se habían buscado realmente las afinaciones con tal precisión y sobre todo en estos registros tan graves; finalmente, de acuerdo con la tradición prehispánica (la cual coincide con la naturaleza misma del teponaztli) el registro natural se encuentra entre los índices 5 y 6, al parecer no se fabricaron más grandes. Probablemente en algún punto se intentó hacer instrumentos más grandes, ya que la fabricación de instrumentos siempre implica una búsqueda y exploración del sonido, pero la experiencia demuestra que no existen instrumentos de grandes dimensiones seguramente debido a las complicaciones prácticas de su fabricación. Pienso que es la primera vez que se realiza un trabajo así, con tanta precisión. El hecho de buscar afinaciones temperadas en un registro definido condiciona aún más la dificultad del instrumento. ¿Qué pasaría si fabricáramos esta serie de instrumentos en teponaztlis de una sola pieza? En el caso del instrumento afinado en $Do_4 - Mi_4$, éste presentó un problema y lo corregí de cierta manera; el costo en tiempo, costo y mano de obra resultó relativamente pequeño comparado con un teponaztli de 90 cm. de largo y quizá 40 o 50 cm. de diámetro (lo cual a su vez requiere un tronco que es casi inconseguible). Sería un trabajo monumental, demasiado grande para ponerlo en riesgo durante su construcción. Bajo esas condiciones no valdría la pena.

Ahora bien, la construcción de los tres instrumentos más graves como *log drums* era previsible y los tres más agudos se podían haber fabricado como teponaztlis.

Tome la decisión de realizar todo el conjunto de instrumentos como *log drums* pensando en la diferencia tímbrica que tendrían las dos variantes del instrumento entre sí, la cual es muy ligera, pero aun así, perceptible. En su lugar quise generar un discurso tímbrico que fuera homogéneo.

Definitivamente es algo que no se había realizado. El instrumento más grave del *teponaztlalpilli* es un Do_5 . Mendoza y Castañeda nunca se plantearon la exploración en los registros más graves, como lo son los índices 3 y 4.

JG: ¡Pues enhorabuena, Ángel! Vamos a escuchar cómo funcionan estos instrumentos en la obra *El fuego nuevo*, la cual será interpretada en concierto después de muchos años de silencio y me parece que será un hecho histórico. Aparentemente nunca se había intentado realizar la obra de este modo y con todos los instrumentos que originalmente se piden en la partitura. Todo parece indicar que Carlos Chávez se dio por vencido respecto a los teponaztlis y que utilizó la marimba como instrumento sustituto.

En obras posteriores Chávez renunció a la afinación específica y la dejó abierta, limitándose a

pedir un teponaztli de registro agudo y uno de registro grave y con eso solucionaba el problema.³⁸⁵

A de la S: Sin embargo, con la solución que encontramos para estos instrumentos se puede resolver perfectamente el planteamiento de Chávez en su obra.

JG: Lo que es definitivo es que el uso de estos instrumentos en la obra *El fuego nuevo* va a añadir un timbre y color muy particular a la música. Se ha probado, por ejemplo, que cuando se toca la *Sinfonía india* con los instrumentos sustitutos sugeridos por el mismo Chávez no se obtiene el mismo resultado que cuando se interpreta con los instrumentos indígenas que se piden originalmente.



Ilustración 71: Ángel de la Serna.

³⁸⁵ Para *Los cuatro soles* en su versión de 1930 solicita teponaxtle agudo y teponaxtle grave; para *Cantos de México* (1933) se requieren cuatro teponaxtles; para *Sinfonía india*, dos teponaxtles; para *Xochipilli*, dos teponaxtles pequeños. Aunque se sobreentiende que los teponaxtles deberán ser distintos entre sí para cada obra, Chávez no vuelve a ser tan específico con las afinaciones de los instrumentos y no solicita alturas e intervalos tan determinados como en *El fuego nuevo*.



Ilustración 72: Conjunto de seis *log drums* con las afinaciones específicas para *El fuego nuevo*. Ángel de la Serna. Facultad de Música UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

Para la realización de este trabajo se consultaron libros, revistas, manuscritos y otros documentos en las siguientes bibliotecas y fondos reservados:

- Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, México (AGN).
- El Colegio Nacional, archivo personal de Carlos Chávez, México.
- Biblioteca y Hemeroteca Nacional, CCU, UNAM, México.
- New York Public Library, Lincoln Center Performing Arts Research Collections, EEUU. (NYPL)
- Biblioteca de la Facultad de Música, UNAM, México.

Manuscritos

Chávez, Carlos, *Toxiuhmolpía: El fuego nuevo: ballet azteca* (borradores de argumento, coreografía, vestuario, notas de interpretación) AGN, Fondo Carlos Chávez, *Notas obras*, caja B, vol. I, exp. 25.

Chávez, Carlos, *50 años de música en México* (borrador original), AGN, Fondo Carlos Chávez, *Escritos*, caja 4, vol. IV, exp. 47.

Mendoza, Vicente T., *Carlos Chávez y la Música Mexicana*, (Texto inédito). AGN, Fondo Carlos Chavez, *Varios biográficos*, caja 2, vol II, exp. 18, 19, 20.

Chávez, Carlos *Toxiuhmolpía: El fuego nuevo: ballet azteca* (manuscrito, reducción para 2 pianos), NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 86a.

Chávez, Carlos *Toxiuhmolpía: El fuego nuevo: ballet azteca* (manuscrito, reorquestración 1927), NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 86b.

Chávez, Carlos *Los cuatro soles* (manuscrito, reorquestración 1930), NYPL, Lincoln Center Performing Arts Research Collections – Music JOB 84-11 no. 96d.

Fuentes Bibliográficas

Agea, Francisco (comp.), *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*, Nuevo Mundo,

México, 1948.

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez, Un constante renacer*, México, INBA-CENIDIM, 1996.

Béhague, Gerard, *La música en América Latina (una introducción)*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

Berlioz, Hector, Richard Strauss, *Treatise on instrumentation*, Dover Publications, Inc., New York, USA, 1991, pp. 370-399.

Carmona, Gloria (comp.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México, 1989.

Carrillo, Julián, *Tratado de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, México, 1948.

Castañeda, Daniel, (con Vicente T. Mendoza), *Instrumental Precortesiano, Tomo I: Instrumentos de Percusión*, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1933 (reimpresión: UNAM, México, 1990), pp. 228-231.

Chávez, Carlos, *El pensamiento musical*, FCE, México, 1964.

—————, *Escritos periodísticos 1916- 1939*, (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997.

—————, *Escritos periodísticos 1940- 1949*, (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México, 1997.

Chamorro, Arturo, *Los instrumentos de percusión en México*, CONACYT, México, 1984.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1983.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984. Vol. IV, p. 182.

García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra*, FCE, México-Buenos Aires, 1960.

Halffter, Rodolfo, (con Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñiz) (ed.), *Carlos Chávez, Catálogo completo de sus obras*. Sociedad de Autores y Compositores de Música, S.A., México, 1971.

Herrera y Ogazón, Alba, *El arte musical en México*, Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917.

Krauze, Enrique, “El caudillo Vasconcelos”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.

- López de Gomara, Francisco, *Historia de la Conquista de México*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2007.
- Lumholtz, Carl, *El México desconocido*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1904.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, FCE, México, 1977.
- Maria y Campos, Alfonso de, “Vasconcelos y la Extensión Universitaria”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.
- Mata, Eduardo, “Los cuartetos de cuerda”, en *Silvestre Revueltas, Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (ed.), UNAM, México, 2007.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana*, El Colegio de México – FCE, México, 1941.
- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México, 1984.
- Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, (Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord.), CONACULTA, México, 2013.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1994.
- , *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, México, 1989.
- , “Silvestre Revueltas: creación nacionalista e imaginación”, en: *Silvestre Revueltas, Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (ed.), UNAM, México, 2007.
- Nandayapa, Javier, (e Israel Moreno), *Método didáctico de Marimba*, FONCA, México, 199?.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ed. ERA, México, 1985.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan Jalisco, México, 2007.
- Parker, Robert L., *Carlos Chávez, A Guide to Research*, Garland Publishing, New York 1998.
- , (Yael Bitrán, trad.), *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, CONACULTA, México, 2002.
- , *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, (Yael Bitrán Goren, trad.), CONACULTA, México, 2009.
- , “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna”, en *Silvestre Revueltas, Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb, José Wolfer (ed.), UNAM, México, 2007.

Saldivar, Gabriel, *Historia de la Música en México (epocas precortesiana y colonial)*, SEP-Bellas Artes, México, 1934.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Thomas Y. Cromwell, Nueva York, 1951.

Tello, Aurelio, “Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*, (Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord.), CONACULTA, México, 2013, pp. 511, 512.

Tibol, Raquel, “Panorama de las artes”, en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.

Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía indiana*, Volumen III, Instituto de Investigaciones históricas, UNAM, México 1983.

Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, CENIDID, INBA, México, 1995.

Vasconcelos, José, *De Robinson a Odiseo: pedagogía estructuralista*, Senado de la República, México, 2002.

Fuentes Hemerográficas

Baqueiro Foster, Jerónimo, “El Concierto de la Orquesta Sinfónica de México en Honor del VII Congreso Médico Latino-Americano”, *El Universal*, Viernes 17 de Enero de 1930.

Casares, Manuel, “Crónicas Musicales”, *Excelsior*, Diciembre de 1928.

—————, “Crónicas Musicales, el concierto del Maestro Ponce.- El concierto de la Orquesta Sinfónica Mexicana”, *Excelsior*, Lunes 29 de Julio de 1929.

Chávez, Carlos, “Balance de la temporada de la Orquesta Sinfónica”, *El Universal*, 1º de febrero de 1929.

—————, “Influencias, forma, etc.”, *El Universal*, 6 de febrero de 1954.

—————, “Los compositores y la tradición nacional”, *Boletín de la OSM*, Núm. 2, México, viernes 10 de mayo de 1940.

—————, “La orquesta mexicana”, *El Universal*, 3 de noviembre de 1933.

—————, “La música propia de México”, *Música revista mexicana*, vol. 1 no. 7 (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995.

—————, “Nacionalismo musical IV. La creación nacionalista”, *Música revista mexicana*, vol.I no. 6, (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995.

—————, “Nacionalismo musical IV. La creación nacionalista”, *Música revista mexicana*, vol.I no. 6, (1930), ed. fasc. CENIDIM, México, 1995.

Christensen, Bodil, “El teponaztli de Xicotepec”, *Revista mexicana de estudios antropológicos*, Tomo III, no. 3, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1939.

Flores Martínez, Oscar, “Música y danza: Una comunión de arte mexicano”, *Bibliomúsica, revista de documentación musical*, N° 5 Mayo-Agosto, CENIDIM, México, 1993.

Henríquez Ureña, Pedro, “La Revolución y la Cultura en México”, *Revista de revistas*, 15 de Marzo de 1925.

Meierovich, Clara “Especulación y verdad: Novedad en la biografía más temprana de Carlos Chávez”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latino Americana*, volumen 13, nº 1, University of Texas Press, EEUU, 1992.

Parker, Robert, “A Recurring Melodic Cell in the Music of Carlos Chávez”, *Latin American Music*

Review, vol. 12, num. 2, Diciembre de 1991.

Ponce, Manuel M., “El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, septiembre de 1919.

Romero, Jesús C., “El Gran Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *El Universal*, Sábado 27 de Julio de 1929.

Saavedra, Leonora, “Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan,” *Journal of the American Musicological Society*, 68/1, 2015, pp. 99-150.

Silva, Sátiro da, “Impresiones musicales, el último gran concierto de la Orquesta Sinfónica de México, *El Universal Gráfico*, 27 de Julio de 1929.

Partituras

Chávez, Carlos *Caballos de Vapor*, Hawkes & Son, Londres, 1958.

Chávez, Carlos, *Cantos de México*, Carlanita Music Company, Nueva York 1999.

Chávez, Carlos *Partita for Timpani Solo*, G. Schirmer Inc, Nueva York, 1982.

Carlos Chávez, *Sinfonía India*, G. Schirmer, New York 1950,

Chávez, Carlos, *Tambuco*, (1964), New York, G. Sc, 1967.

Chávez, Carlos, *Toccata, para instrumentos de percusión* (1942), New York, Mills Music, 1954.

Chávez, Carlos, *Xochipilli, An Imagined Aztec Music*, Mills Music, New York 1964.

Tesis

Hernández, Juan Gabriel *Opción de tesis, notas al programa* para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones, Escuela Nacional de Música, México D.F. 2003.

Salas, Gustavo, La música contemporánea mexicana para percusión (revisión histórica y catalogación), Tesis de Licenciatura ENM, UNAM, México, 1999, pp. 13-15.

Fuentes en Internet

Adolph Bolm (biografía): <http://www.adolphbolm.com/html/Travels/Mexico.html>

Agustín Lazo (biografía):

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=1>

Estridentismo. Enciclopedia de la literatura en México: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/30>

Deagan, instrumentos de percusión: <http://www.deaganresource.com/>

“La marimba más grande del mundo, Ocosingo, Chiapas”:

http://es.wikipedia.org/wiki/Ocosingo#La_Marimba_M.C3.A1s_Grande_del_Mundo

Mireles Gavito, Sofía, “Semblanza de los hermanos Marín, marimbistas de la Orquesta Típica”, *El Herald de Chiapas*, 27 de Octubre de 2012:

<http://www.oem.com.mx/elheraldodechiapas/notas/n2747885.htm>

Navarrete Maya, Laura, “El grupo de los siete autores: Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope”: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4644/1/20016689.pdf>

Marshall Howard Saville (biografía):

<http://www.amnh.org/our-research/anthropology/collections/collections-history/meso-american-archaeology/marshall-howard-saville>

