



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

LOS TIMBALES EN LA MÚSICA SINFÓNICA Y DE CÁMARA DE CARLOS
CHÁVEZ: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE *PARTITA FOR SOLO TIMPANI*

TESINA
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA
LUIS FERNANDO CUEVAS HERNÁNDEZ

TUTOR
JUAN GABRIEL HERNÁNDEZ CALDERÓN
FACULTAD DE MÚSICA-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO. DICIEMBRE, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos

Gracias a la vida por permitirme llegar a este único momento
y poder vivirlo y consumarlo.

A mis dos madres; Soco y Julia, por nunca dejar que me rindiera
y por ser mi motivo, mi motor diario y mi principal razón de vida; y a mi padre Luis
Domingo, que sigue y seguirá vivo y sempiterno en algún lugar del universo.

A Mara y Nara Cárdenas, por llegar a mi vida y compartirme su tiempo y darme tanto
apoyo y amor desde el primer día; estoy en deuda eterna con ustedes.

A mi tutor, mis maestros y profesores del posgrado y de tantos años; por su apoyo
incondicional e infinito; Mtro. Juan Gabriel, Dr. Alfredo, Dra. Margarita, Mtro. Sergio:
¡Se logró!

Un agradecimiento enorme a quienes indiscutiblemente (y en tiempos difíciles) tuvieron a
bien proporcionarme los recursos, las herramientas y cualquier tipo de ayuda necesaria para
concluir mi investigación: al Archivo Carlos Chávez Ramírez, a la familia Sierra Moncayo,
a la Mtra. Patricia Arenas y esposo, a la Facultad de Música; Mtra. Tere Frenk y Lic. Juana
Esquivel, al Dr. Fernando Nava y la Coordinación del Posgrado en Música, al Mtro. Julián
Romero, al Mtro. Rodrigo Macías y a Mariana Guerrero en la biblioteca de la OSEM; y
todos aquellos que me faltaron. ¡¡¡Gracias!!! sin ustedes, nada de esto hubiera sido posible.

A todas y todos aquellos que me apoyaron y me acompañaron en este largo e incierto pero
fructífero trayecto y a quienes han sido y fueron parte del él. Muchas gracias.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I. El timbal sinfónico hacia el solismo; panorama histórico de la evolución instrumental y del discurso musical de los timbales como un instrumento sinfónico con capacidades solistas	12
1.1 Inclusión de los timbales al ensamble orquestal y su integración como elemento fundamental	12
1.2 Desarrollo y construcción de un lenguaje y notación propios	15
1.3 Los primeros solos escritos para el instrumento.....	18
1.4 En búsqueda de nuevas posibilidades, segundo gran empuje en la escritura y desarrollo instrumental.....	21
1.5 La orquesta como institución y afianzamiento del rol solista de los timbales....	24
1.6 Independencia de la orquesta; surgimiento de ensambles y conciertos para solo percusión	29
Capítulo II. El timbal dentro de la música mexicana del siglo XX, un breve panorama de las principales obras sinfónicas en materia de timbal sinfónico solista.....	34
2.1 La percusión sinfónica en México durante el siglo XX	34
2.2 Carlos Chávez (1899 – 1978).....	38
2.2.1 <i>El Fuego Nuevo, Ballet azteca</i> (1921).....	38
2.2.2 <i>Los Cuatro Soles</i> (1925-1926); reorquestación de 1930	39
2.2.3 <i>Caballos de Vapor; H.P., sinfonía de baile</i> (1926-1927).....	39
2.2.4 <i>Sinfonía India</i> (1935).....	43
2.2.5 <i>Chaconne en Mi menor sobre un tema de D. Buxtehude</i> (1937)	46
2.2.6 <i>Soli III, for bassoon, trumpet, viola, timpani and orchestra.</i> (1965).....	48
2.3 Silvestre Revueltas (1899-1940)	52
2.3.1 <i>Cuauhnáhuac</i> (1931)	52
2.3.2 <i>Sensemaya</i> (1937)	54

2.4	José Pablo Moncayo (1912 – 1958).....	57
Capítulo III. De <i>Toxiuhmolpia</i> hasta <i>Partita</i>, un análisis instrumental de los timbales dentro de la música mexicana de concierto de Carlos Chávez hacia una construcción solista		
3.1	El solismo de los timbales en la música sinfónica de Carlos Chávez.....	60
3.2	Construcción de un solismo mexicano en los timbales; análisis instrumental dentro de las obras de Chávez.....	63
3.2.1	<i>El Fuego Nuevo</i> , Ballet azteca (1921).....	63
3.3	Música de cámara para ensamble de percusiones; 2 obras de Carlos Chávez analizadas a través de un proceso de desarrollo compositivo	71
3.3.1	<i>Toccata</i> para instrumentos de percusión (1942)	72
3.3.2	<i>Tambuco</i> para seis percusionistas (1964).....	81
3.3.3	Reflexiones finales.....	92
Capítulo IV. <i>Partita for solo timpani</i>		
4.1	Revisión, análisis y propuesta interpretativa de la obra	95
4.2	Análisis formal y consideraciones interpretativas de la obra	97
4.2.1	<i>Praeludium</i>	101
4.2.2	<i>Allemande</i>	109
4.2.3	<i>Sarabande</i>	114
4.2.4	<i>Giga</i>	117
4.3	Recomendaciones Interpretativas	122
Conclusiones.....		
Anexo I <i>Partita</i>, versión propuesta con la nueva estructura interna.		128
Anexo II. Sugerencias interpretativas sobre el repertorio mexicano		134
Bibliografía.....		138

Introducción

A partir de la consolidación e institucionalización de la orquesta sinfónica durante el siglo XVII como uno de los ensambles más importantes y representativos de la música de concierto y de sus elementos fundamentales, se dio paso a una formalización del papel dominante de los timbales y las percusiones, que crecería de manera acelerada a lo largo del siglo XIX y durante el siglo XX. Con la aparición de nuevas corrientes de creación a principios del siglo XX en el continente americano, los instrumentos de percusión se volvieron protagonistas del discurso musical de manera gradual.

Así, el proceso de evolución del discurso musical trajo como consecuencia la evolución en la instrumentación en la orquesta sinfónica y, de manera notable, en el campo de las percusiones que fue consolidando a los percusionistas como solistas y también abriendo las posibilidades de especialización en uno o varios instrumentos simultáneamente. Dentro de esta especialización, los timbales representan uno de los instrumentos más importantes de la familia de las percusiones y una parte integral dentro de la orquesta sinfónica, siendo el primer instrumento en ser usado extensivamente en el ensamble.

De la misma forma, a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, el repertorio de música mexicana de arte académico ha tenido un importante y acelerado crecimiento, además de un desarrollo particular dentro del campo de la percusión en aspectos como evolución y transformación instrumental, el surgimiento de nuevo y mayor repertorio con obras de diferentes dotaciones instrumentales, que van desde piezas para percusión solista hasta piezas para ensamble de percusión o ensamble mixto, además de una creciente especialización instrumental por parte de los percusionistas mexicanos¹.

¹ Dentro de la formación académica del percusionista que incluye técnica para distintos instrumentos de percusión, existe una tendencia común a enfocarse y especializarse en un instrumento de percusión particular (marimba, vibráfono, timbales, multipercusión, set de batería, etc.), aunque esto no representa una regla que debe seguirse.

La presente investigación está enfocada en estudiar el proceso por el que los timbales pasaron de incorporarse y pertenecer a la orquesta sinfónica a ser un instrumento solista independiente, dentro de la música de arte académico, particularmente en México y en las obras de Carlos Chávez, pionero en la composición de obras de música mexicana enfocada en la percusión y que tendría impacto en compositores contemporáneos y subsecuentes a él y particularmente en el repertorio para percusiones en México.

Existen algunas revisiones al repertorio de música mexicana para timbales², así como propuestas o recomendaciones interpretativas del mismo, aunque el resultado es que los trabajos de investigación son menores en comparación a la cantidad de repertorio existente, aunado a que, en los últimos años, los trabajos de titulación realizados en las escuelas de música se enfocan principalmente en análisis breves de las características más importantes de la obra, de su contexto histórico y en la enumeración de recomendaciones y soluciones técnicas a ciertos pasajes de cada obra.³

De igual modo, además de los catálogos de obras propios de cada compositor, se pueden mencionar dos antologías importantes de información y análisis del repertorio en cuanto a catalogación de música mexicana para percusiones; primero, la tesis de Licenciatura de Gustavo Salas, intitulada *La música contemporánea mexicana para percusión* de 1999 y la tesis de Doctorado de Alfredo Bringas; *Música mexicana para ensamble de percusiones: antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Chávez, Enríquez, Ibarra (...)* de 2012.

² Dentro del catálogo electrónico de TESIUNAM que se ha consultado, se encontraron hasta el momento 17 trabajos de titulación referente a la música mexicana para percusiones por parte de los instrumentistas de percusión que se han graduado de la Facultad de Música de la UNAM, de los cuales, 14 documentos incluyen al menos una obra mexicana con timbales.

³ En la tesis doctoral de Naomy Joy Marcus intitulada “*Four Works for Solo Timpani: An Analysis and Performance Guide*” se hace esta misma observación, señalando que “hay poca investigación académica escrita sobre el tema de los solos de timbales. Una posible razón de esto es que, a menudo, los solos de timbales no se programan tanto en recintos musicales fuera del ámbito académico, particularmente en comparación con otros instrumentos de percusión, como la marimba o piezas escritas para una configuración de percusión múltiple.” (la traducción es mía). Joy Marcus. (2014).

Otro trabajo de investigación importante en el campo de la música mexicana para percusiones así como para esta investigación es la tesis de Maestría de Juan Gabriel Hernández Calderón; *El uso de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico en Toxihmolpía – El Fuego Nuevo, Ballet Azteca, de Carlos Chávez* de 2016; una investigación esencial para la comprensión del proceso compositivo de Chávez a partir de que recibió el encargo de este ballet y un documento que se tomará como punto de referencia fundamental para la presente investigación. Estas investigaciones mencionadas anteriormente, se encuentran disponible en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, así como en recurso electrónico a través de TESIUNAM, plataforma gratuita y de libre acceso.

Impulsadas por la obra de Carlos Chávez, las percusiones han tenido un enorme protagonismo en el repertorio de música de arte académico en México, mismo que fue promocionado e impulsado indiscutiblemente por muchos de sus colegas, alumnos y generaciones recientes de compositores como Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Rodolfo Halffter, Carlos Jiménez Mabarak, entre otros. Actualmente, las nuevas generaciones de compositores también han enriquecido el repertorio mexicano para percusión, además de que muchas de estas composiciones han sido incorporadas tanto a exámenes profesionales como a recitales y conciertos con mayor frecuencia. Una gran parte de este repertorio se debe a la recurrente colaboración entre compositores e intérpretes.

El acercamiento por parte de los compositores hacia los instrumentos de percusión ha consolidado en los timbales una identidad de instrumento rítmico, melódico y armónico capaz de desarrollar el mismo virtuosismo y dificultad que cualquier otro y traspasar el ámbito de un instrumento orquestal, dentro de una sección de percusiones. Derivado de este interés, y como parte de un proceso compositivo de muchos años, Carlos Chávez compuso la *Partita* en 1973, una de las primeras obras para solo de timbales en México y obra pionera en la especialización del timbalista como un intérprete solista o concertista dentro de la música mexicana de arte académico.

Esta investigación busca impulsar una especialización emergente del timbalista que le permita abordar, analizar e interpretar el nuevo repertorio de los compositores mexicanos, así como todo el repertorio contemporáneo –una especialización simultánea en el perfil del timbalista solista capaz de interpretar obras nuevas que exploren las capacidades tímbricas, melódicas y armónicas de los timbales del repertorio moderno, sumado a su función como instrumentista sinfónico e intérprete del repertorio orquestal. Por lo tanto, el objetivo central de este trabajo de investigación es conocer cómo está elaborado el repertorio mencionado, a partir de las siguientes preguntas:

- a) ¿Cuáles herramientas compositivas y técnico-musicales se generaron a partir del tipo de repertorio mencionado?
- b) ¿Cuáles son sus interrelaciones y los antecedentes que contribuyeron en la creación de las obras para poder así sustentar el argumento, a saber, que la evolución del instrumento es consecuencia de las demandas técnicas en la notación musical y esto a su vez, propicia que la interpretación de nuevas obras requiera una re-especialización por parte de los percusionistas enfocados en el instrumento timbales sinfónicos u orquestales hacia un perfil solista?
- c) ¿Cuáles son las técnicas necesarias para interpretar el repertorio de timbal solo mexicano y sus diferencias con el repertorio orquestal?

Para la resolución de estas preguntas he dividido el trabajo de la siguiente manera:

En el primer capítulo expongo un breve panorama histórico sobre la relevancia de los timbales en la música de arte académico a partir de su incorporación a la orquesta, haciendo énfasis en el discurso musical, la formación de un repertorio canónico solista del instrumento y posteriormente, la independencia de la percusión permitiendo al timbalista consolidarse como un solista con obras solo escritas específicamente para este instrumento.

En el segundo capítulo, siguiendo esta línea transformativa del instrumento desde la música sinfónica hacia la música de cámara presento un análisis instrumental sobre el desarrollo

musical que los timbales tuvieron en México dentro de las obras orquestales más relevantes de Carlos Chávez y, de manera breve, obras de Silvestre Revueltas y de José Pablo Moncayo.

En el tercer capítulo, expongo un análisis instrumental sobre el desarrollo musical que los timbales tuvieron en México dentro de tres obras para percusión de Carlos Chávez. El punto central de esta investigación son sus obras para percusiones, siendo él un personaje de enorme valor dentro de la historia cultural del país: creador de instituciones, pionero en la composición de obras de música mexicana enfocada en la percusión que promovió la evolución del discurso musical del instrumento pasando de la música sinfónica a la música de cámara, para finalmente llegar a una obra para solo de timbales.

El cuarto capítulo expone un análisis de la única obra para solo de timbales de Carlos Chávez, *Partita*, misma que fue revisada y analizada para poder presentar en esta investigación una propuesta de nueva estructura de la obra de acuerdo al material bibliográfico consultado, el estudio individual y la grabación de la obra. Este análisis es de carácter estructural, melódico-armónico y técnico, y este último rubro irá seguido de una serie de recomendaciones interpretativas y sugerencias de estudio.

Para cumplir con el objetivo inicial de este trabajo se han seleccionado 9 obras de Carlos Chávez, sobre las cuales se expone una síntesis informativa y se destacan las características más importantes a considerar dentro de la evolución discursiva e interpretativa de la parte de timbales, además de la complejidad técnica que poseen. Las obras elegidas son las siguientes:

- Ballets
 - *El Fuego Nuevo*, Ballet azteca (1921), orquestación de 1927
 - *Caballos de Vapor; H.P., sinfonía de baile* (1926-1927)
 - *Los Cuatro Soles* (1925-1926); re-orquestación de 1930
- Orquesta Sinfónica
 - *Sinfonía India* (1935)
 - *Chaconne in E minor*, sobre un tema de D. Buxtehude (1937)

- *Soli III, for bassoon, trumpet, viola, timpani and orchestra* (1963)
- Música para percusiones
 - *Toccata* para instrumentos de percusión (1942)
 - *Tambuco*, para seis percusionistas (1960)
 - *Partita*, for solo timpani (1973)

Los criterios aplicados para la selección de las obras son los siguientes:

- Las obras incluyen partes de timbales para 1 o 2 ejecutantes.
- La disposición instrumental requiere de al menos 3 timbales para su ejecución
- La parte de timbales posee una dificultad técnica considerable como parte de un proceso de desarrollo progresivo en la composición del discurso musical.
- Los timbales tienen un rol o participación solista dentro de la obra o en su caso, solos para el instrumento.

Primero presento una síntesis breve sobre cada obra, seguido de un análisis a los elementos más importantes a destacar de la parte de timbales y que son esenciales para la construcción de la identidad solista del instrumento. Los argumentos mencionados anteriormente han servido como punto de partida para realizar un ejercicio de comparación y denotación de similitudes dentro del discurso musical del instrumento, señalando las principales características consideradas como relevantes, además de un análisis técnico de la parte instrumental de timbales de cada obra y exponer la evolución de este proceso compositivo.

Capítulo I.

El timbal sinfónico hacia el solismo; panorama histórico de la evolución instrumental y del discurso musical de los timbales como un instrumento sinfónico con capacidades solistas

En este primer capítulo expongo una breve perspectiva histórica de los timbales en la música de arte académico a partir de su incorporación a la orquesta como un elemento fundamental, hasta la consolidación del instrumento y del intérprete como un solista y la composición de las primeras obras para timbales solo y conciertos para timbales; en ella señalo algunas de las aportaciones que considero más importantes de este proceso que permitió a los timbales y al timbalista construirse una identidad dentro del solismo⁴ instrumental.

1.1 Inclusión de los timbales al ensamble orquestal y su integración como elemento fundamental

Dentro de la bibliografía especializada en timbales y percusión se considera que Jean Baptiste Lully fue el primer compositor en incluir a los timbales como un instrumento del ensamble orquestal, en el sentido de otorgarle una notación musical definida dentro de su ópera *Thésée*⁵ de 1675; aunque Blades menciona algunas apariciones previas del instrumento en ensambles similares, no había en la fecha un desarrollo concreto en la escritura de partituras para timbales a diferencia de otros instrumentos.⁶

⁴ Este neologismo es mencionado y definido por Mario Adán Cabuto Medina (2015), como una “actividad de músicos (...) encargados de la parte solista en conciertos con orquesta de la tradición de la música de arte occidental”. Autor que a su vez lo refiere a una conversación con el Dr. Roberto Kolb Neuhaus. Aunque el concepto no ha sido generalizado, en este primer apartado expongo los principales elementos a considerar como parte de este proceso de consolidación solista. Cabuto Medina, Mario Adán. *Lang Lang: una revisión al solismo*. (2015). Tesis de grado. (Maestría). UNAM. México.

⁵ Blades, J. (1984). *Percussion instruments and their history*. Rev. ed. London. (1992). p.236.

⁶ *Loc. Cit.*

Durante las primeras participaciones del timbal en ensambles orquestales, estos instrumentos eran ejecutados a través de la improvisación y la exhibición llamativa, desarrollando base rítmica embellecida con distintos adornos y basada en el discurso musical de las trompetas. De acuerdo a Edmund Bowles “antes de la llegada de las partes escritas, el timbalista tocaba *ad libitum*, improvisando sus golpes basados en la música de la trompeta más grave”⁷.

Sobre esta última idea, Sergio Quesada comenta lo siguiente:

Hasta este momento no existía una figura de “timbalista” como músico integrante de las orquestas o ensambles de las cortes, y tratándose de un instrumento “de guerra” sólo podía ser ejecutado por el encargado del mismo en la guardia o ejército de la corte, el cual tenía que ser solicitado para que se incorporara (como lo haría un cañonero) a las fuerzas de la orquesta siguiendo con sus ‘rudimentos’ propios y tradicionales la partitura base que le presentaban (algo similar a lo que ocurre con la interpretación libre de una parte de batería)⁸.

Sin embargo, a medida que la orquesta fue consolidándose como un ensamble habitual en la música académica occidental, los timbales se forjaron una interpretación más formal y seria, en última instancia a partir de música escrita. Además de incorporarse de manera regular dentro de la disposición instrumental del ensamble orquestal.⁹

⁷ Bowles, Edmund Addison (1997) "The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview," *Performance Practice Review*: Vol. 10: No. 2, Art. 4. p. 197.

⁸ Información proporcionada por Sergio Quesada, timbalista principal de la Orquesta Sinfónica del Estado de México. Octubre de 2021.

⁹ Blades, J., & Bowles, E. (2001). Timpani. *Grove Music Online*. Consultado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027985> el 3 de junio de 2020.



Figura 1. Extracto de la marcha dentro de la ópera *Thésée*, LWV 51 (1675) de Jean Baptiste Lully, p.146. Edición de Christoph Ballard, 1688.

Esta ejecución improvisada se convirtió en un tipo de arte noble llamado *schlagmanieren* (*Schlagen*; golpear, *Manieren*; modos o maneras) que consistía en virtuosas técnicas de ejecución y embellecimientos a la notación musical escrita que solamente podían ser transmitidas al sucesor de la misma corte.¹⁰ John Michael Cooper menciona que: “existe poco conocimiento de este arte debido a su alta exclusividad y la carencia de recursos escritos al haber sido un tradición oral transmitida sobre la práctica”.¹¹ Dentro del texto de Cooper, el teórico John Altenburg define el término *Manieren* como “maneras o adiciones a las notas preescritas, las cuales para adornar o embellecer la pieza se hacían a distinto volumen y velocidad y de acuerdo a las circunstancias eran escritas por el compositor o una invención del ejecutante”.¹² Sin embargo esta práctica ha pasado a desuso aunque existe bibliografía especializada sobre la materia.¹³

¹⁰ Cooper, J. (1999). *Timpani Parts in German Baroque Music: The Schlagmanieren Revisited*. *Early Music*, 27(2), 249-266. Consultado de <http://www.jstor.org/stable/3128678> el 23 de agosto de 2020.

¹¹ *Loc. Cit.* La traducción es mía.

¹² *Loc. Cit.* La traducción es mía.

¹³ Para mayor información se puede consultar: Avgerinos, Gerassimos. (1964). *Lexikon der Pauken*; Jeffery Kite-Powell. (1997). *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, Second Edition*; Fechner, Georg. (1862). *Die Pauken und Trommeln in ihren neueren und vorzüglicheren Konstruktionen*.

1.2 Desarrollo y construcción de un lenguaje y notación propios

Al incorporarse como un elemento común dentro de la orquesta, la función musical de estos instrumentos era generalmente rítmico-armónica y como instrumento de efectos sonoros; habitualmente afinados en dos notas (una en cada caldera) siendo I^o y V^o grados de la tonalidad correspondiente; el timbal más grande se llamaba bajo y el timbal pequeño tenor, aunque con el tiempo, estos intervalos fueron cambiando en relación a la música, las nuevas propuestas armónicas de los compositores y la evolución del instrumento.¹⁴

Por muchos años los timbales fueron considerados transpositores¹⁵, tal vez debido a su estrecha relación con las trompetas naturales utilizadas en la época (afinadas en Do o Re comúnmente y limitadas a emitir los armónicos de su fundamental correspondiente).¹⁶ La parte de timbales se escribía en la tonalidad de Do y se indicaba a cuál debía transportar y ejecutar el timbalista; de esta manera la transposición se hacía simultáneamente a la lectura de la partitura y en la afinación del instrumento. Esta práctica llegó a resultar incómoda puesto que en algunas tonalidades como La bemol o La, un movimiento de 4^a descendente tendría que ejecutarse como 5^a ascendente, debido a que en esta época el rango de los timbales no permitía afinar notas tan graves como Mi₃ o Mi bemol₃ (Ver Figura 4). Varias décadas después, esta práctica fue criticada por H. Berlioz como un “vicio” y dejada atrás con el paso del tiempo (Figura 4).

¹⁴ Algunas obras a mencionar con nuevos intervalos de afinación son el *Concerto Grosso* de Francesco Barsanti en 1743, pionero en el uso de cambios de afinación; la *Sinfonía 99* de Johan Melchior Molter en la que requiere el uso de cinco timbales en cinco afinaciones distintas; o Antonio Salieri (que posteriormente sería mentor de Beethoven) quien hizo uso de intervalos poco comunes como de 4^a aumentada (Do – Sol bemol) o tercera mayor (Si bemol – Re) en *La grotta di Trofonio* y *Tarare*. (Blades, 1984).

¹⁵ De acuerdo al Diccionario Grove Music Online de la Oxford University Press, el término *transposición* se define como aquella “notación o el rendimiento de la música en un tono diferente de aquello en el que se concibió o se notó originalmente, al elevar o bajar todas las notas en él por un intervalo dado. La transposición se aplica a menudo cuando las piezas se realizan en diferentes instrumentos de los especificados en una puntuación particular.” Véase: Rushton, Julian. (2001). *Transposition*. Grove Music Online. Consultado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028274>, el 2 de Abril de 2021.

¹⁶ Blades, James. *Op. Cit.*, p.233.

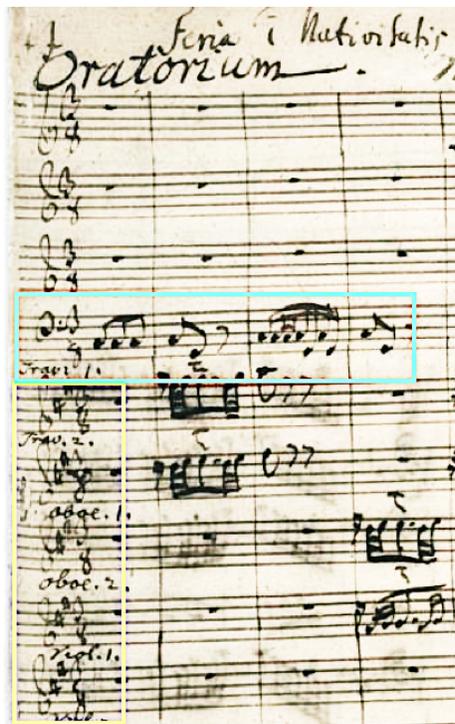


Figura 2. Primera página de *Weihnachtsoratorium BWV 248* de J. S. Bach, I. “Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage”.

La orquesta y el número están en tonalidad de Re mayor (señalado en amarillo) pero los timbales en Do mayor (señalado en azul), por lo que el intérprete debe transportar hacia la tonalidad correcta.



Figura 3. Primera página de la parte de timbales de *Requiem K.626* de W. A. Mozart. Fuente: Schönlinde: Joseph Palme - Manuscript, 1823.

Padoter; mais n'est il pas absurde d'écrire des mouvements de quarte quand l'exécutant doit faire entendre des mouvements de quinte, et de présenter aux yeux comme la note la plus basse, celle qui, pour l'oreille se trouve être la plus élevée; et vice versa

EXEMPLE.

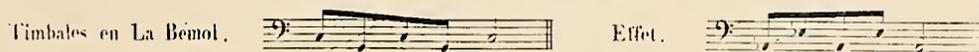


Figura 4. Héctor Berlioz, en su *Grand Traite d'Instrumentation, Op.10*, señala que existían muchos vicios en la escritura para timbales al considerarlos transpositores. (Berlioz, p.253)

De los compositores considerados como la “Escuela clásica de Viena”¹⁷, Joseph Haydn fue uno de los primeros que introdujo una función rítmica, armónica y dramática a los timbales, en gran parte debido a su cercana relación con el instrumento como ejecutante durante su vida. Haydn no escribía con transposición en sus obras, utilizaba notas reales de acuerdo a la tonalidad; destaca también su innovador uso del roll o trémolo en su Sinfonía No. 103 (1795), un efecto nuevo en el instrumento como en la escritura y que le da el nombre coloquial a la obra; “*mit dem Paukenwirbel*” o “con redoble de timbal”¹⁸. Se puede considerar que este innovador efecto es uno de los primeros solos o *solí* para timbales registrados en una partitura orquestal.



Figura 5. Extracto del inicio de la 103ª Sinfonía, Hob. I/103 (1795) de Joseph Haydn.¹⁹

¹⁷ Joseph Haydn es considerado el primero de los “clásicos vieneses” junto a Wolfgang A. Mozart y Ludwig van Beethoven. Véase: Feder, G., & Webster, J. Haydn, (Franz) Joseph. Grove Music Online. Retrieved 30 Jul. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593>.

¹⁸ Blades, James. (1984). Op. Cit p. 260.

¹⁹ La primera partitura impresa conservada (Pleyel ca.1802) muestra la línea de los timbales arriba de primera, seguida de los metales, luego las maderas, y hasta abajo las cuerdas. La mayor parte de las páginas muestra armadura en la línea de los timbales, que está ausente en algunos sistemas, aunque las notas siempre son las de concierto y no transpuestas. Las partituras impresas posteriormente ya muestran una reorganización de los instrumentos en el formato que utilizamos hoy en día (maderas, metales, timp/perc, cuerda).

Por lo anterior, es posible sustentar aquí el primer argumento sobre el trabajo colaborativo entre intérprete-compositor ha funcionado como un impulso y es una de las razones principales del proceso transformativo y evolutivo del instrumento, la notación musical y del lugar protagónico del timbalista en la orquesta; una relación que tendrá mayor presencia e impacto desde finales del siglo XIX y que persiste hasta nuestros días.

1.3 Los primeros solos escritos para el instrumento

Muchas de la aportaciones más importantes y significativas en el discurso musical del instrumento se deben a Ludwig van Beethoven, principalmente por sus sinfonías, además de obras como el Concierto para violín, la *Missa Solemnis* y su ópera *Fidelio*, por mencionar algunas. Fue debido a la iniciativa de Beethoven que los timbales se convirtieron en un instrumento solista y lograron una posición eminente en la orquesta.

Nuevos intervalos de afinación (5ª disminuida en *Fidelio*, 6ª menor en la Séptima Sinfonía, 8ª justa en la Octava y Novena Sinfonías), su notable uso del *roll* (trémolo), además del efecto de *pianissimo* y *fortissimo* (reconocido después favorablemente por H. Berlioz) y el uso de acordes (Adagio de la *Novena Sinfonía*); sugieren que, así como Haydn, Beethoven pudo haber tenido un acercamiento personal con estos instrumentos²⁰.

Para Blades, el intervalo de 8ª justa en el Scherzo de la *Novena Sinfonía* es algo sobresaliente que coloca a los timbales como parte de la estructura melódica de la obra y es considerado por Diana Loomer²¹, como un pequeño solo (de muchos otros) dentro de la obra²². William

²⁰ Blades, James. (1984). *Op. Cit.*, p. 268.

²¹ La Dra. Diana Loomer ha desarrollado una pasión por la ejecución de "timbales melódicos" y actualmente está trabajando para expandir tanto el potencial del instrumento como el repertorio para este nuevo campo. Véase: <https://www.dianaloomer.com/melodictimpaniproject>. Acceso el 4 de febrero de 2021.

²²Loomer, Diana. (2017). *The Evolution of Timpani*. Disponible en: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjIp8u9z571AhWPmmoFHS4iBIOQFnoECAIQAO&url=https%3A%2F%2Fartistryofmusic.com%2Faccounts%2Ffile%2Findex.php%3Fid%3D889%26location%3Dresource&usg=AOvVaw2cpU57-TPn4ls-fOOcP2I6>

Drabkin de la Universidad de Southhampton, citado en el ensayo de Jeremy Sibson²³ expresa que:

Quizás la característica ‘nueva’ más importante de las orquestaciones de Beethoven radica en el diseño de temas para instrumentos incapaces de tocar melodías: así, algunos de los momentos más memorables en las composiciones orquestales de Beethoven presentan instrumentos que normalmente no tienen partes solistas o solos por Haydn y Mozart.²⁴

Dentro de las obras de Beethoven se encuentran una gran cantidad de solos que representan algunas de las mayores aportaciones al repertorio de timbales²⁵, además de que paralelamente fueron exigiendo un desarrollo y evolución instrumental, hicieron que el discurso musical se volviera más complejo, exigiendo del timbalista una técnica más sofisticada y completa y otorgándole poco a poco aptitudes y capacidades para poder figurar como un solista más en la orquesta.²⁶

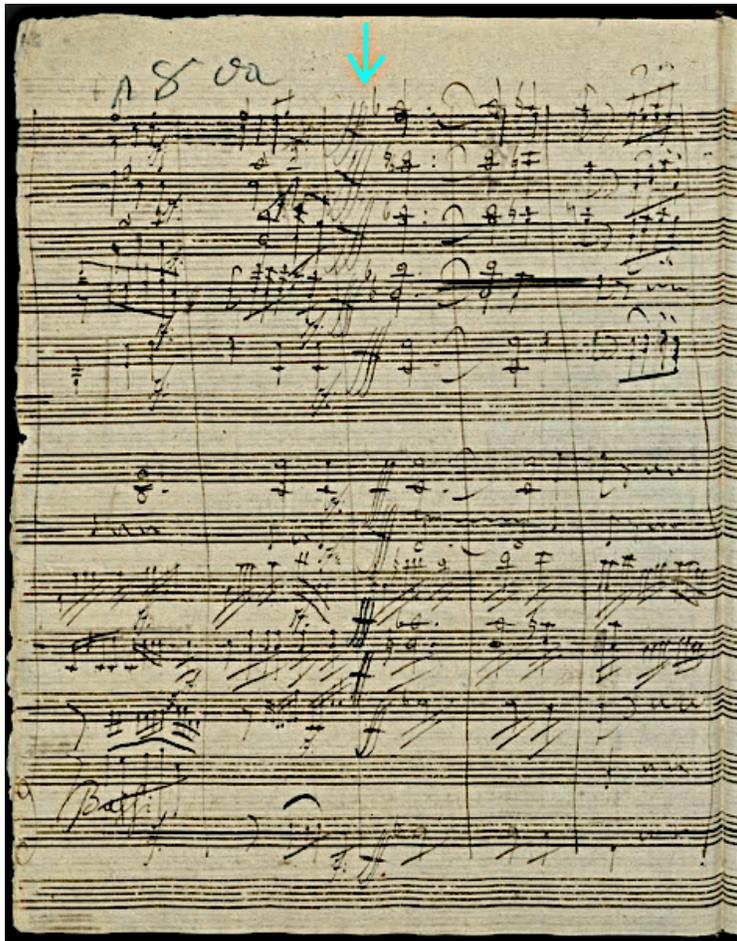
²³ Sibson, Jeremy. (Año no disponible). *Development of percussion in the orchestra 1700 – 1850*. Consultado de:

https://www.academia.edu/6111234/Development_of_percussion_in_the_orchestra_1700_to_1850?email_work_card=view-paper el 3 de mayo de 2021.

²⁴ William Drabkin, “A Conspectus of Beethoven’s Music,” en *The Beethoven Compendium*. (1991) Barry Cooper, Anne-Marie Coldicott, Nicholas Marston, & William Drabkin, (ed.) Barry Cooper, Londres, Thames and Hudson. pp. 196-210.

²⁵ Existe una cantidad considerable de bibliografía que señalan a Beethoven como el compositor cuyas aportaciones definieron el papel de los timbales en la orquesta y expandieron el rol del instrumento dentro del ensamble y de la música. Uno de los sitios web con mayor información sobre el instrumento es *The Well Tempered Timpanist. In Search of the Missing Fundamental*. Sitio creado por Richard K. Jones, catedrático de la *Nebraska Wesleyan University* y timbalista de la *Lincoln’s Symphony Orchestra* de E.E.U.U., y que se puede consultar en la siguiente liga <https://wtt.pauken.org> (Acceso el 20 de enero de 2021).

²⁶ En casi todas las sinfonías de Beethoven se encuentra la mayor parte del repertorio de audición del instrumento para el ingreso a una orquesta; John Tafoya, timbalista retirado de la Sinfónica Nacional de E.E.U.U. ha realizado un listado de los extractos más solicitados en audiciones del mundo según la frecuencia con que se requieren. Véase: <http://www.johntafoya.com/timprepdata.html>, Acceso el 22 de agosto de 2020.



Arriba:

Figura 6. Extracto del manuscrito del 1º movimiento del *Concierto para violín en Re menor, Op. 61* (1806) de Ludwig van Beethoven.

A la izquierda:

Figura 7. Extracto del 1º movimiento del manuscrito de la *Octava Sinfonia Op. 93* (1823) – Ludwig van Beethoven.

Al tercer compás de la imagen se puede apreciar la dinámica *fff* escrita por Beethoven.

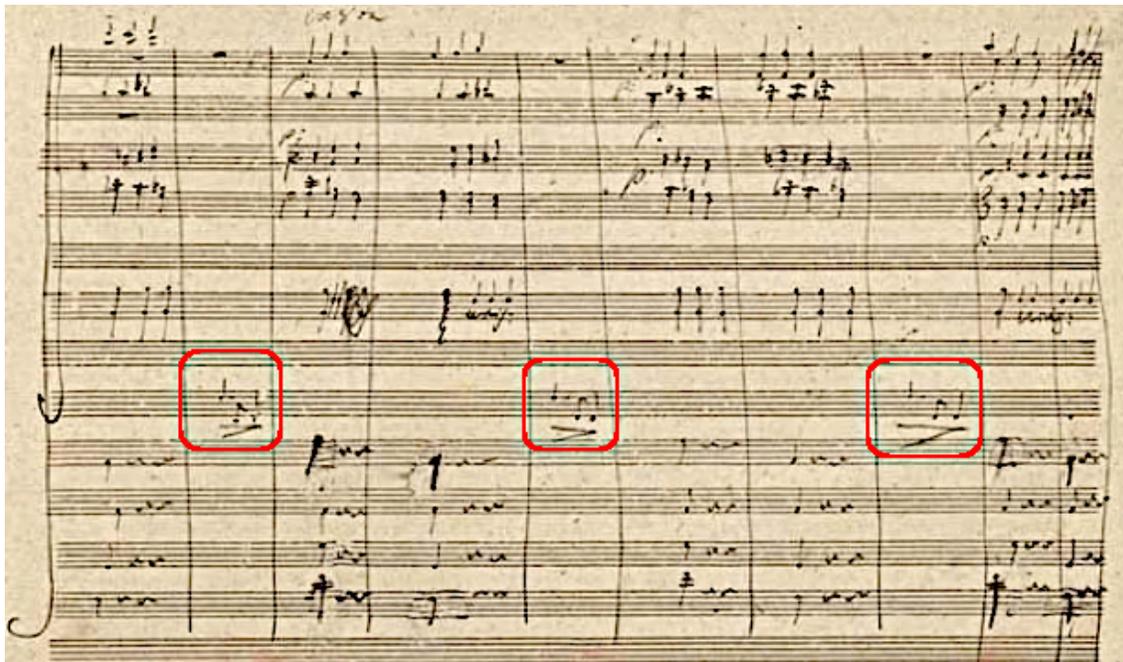


Figura 8. Extracto del manuscrito del 2º movimiento de la *Novena Sinfonía Op. 125* (c.1824) – Ludwig van Beethoven.

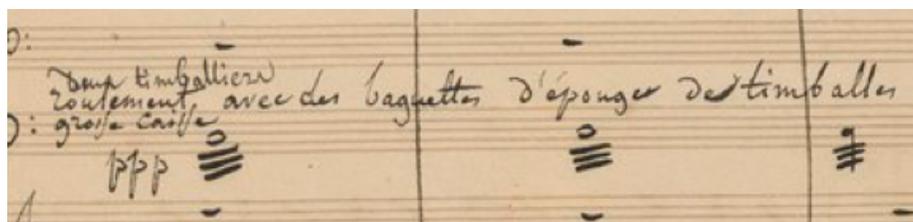
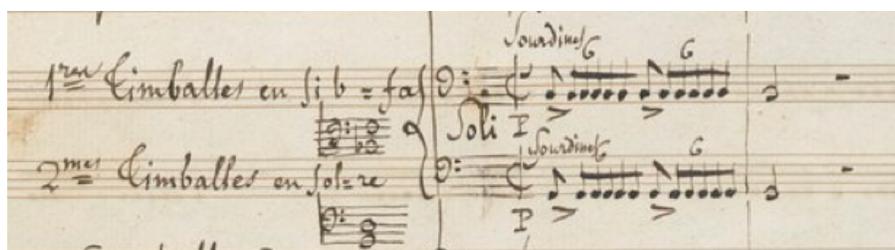
1.4 En búsqueda de nuevas posibilidades, segundo gran empuje en la escritura y desarrollo instrumental

A partir de las ideas innovadoras de Beethoven, la composición sinfónica se transformó y los compositores que le siguieron continuaron desarrollando la exploración de las posibilidades de los timbales desde su propia audición. El segundo compositor en contribuir significativamente al desarrollo y escritura de los timbales, así como de los instrumentos de percusión dentro de la orquesta, fue Hécctor Berlioz. Se menciona en Blades lo siguiente:

La manera innovadora en la que él mismo empleó los instrumentos ya utilizados en las obras de maestros anteriores, su responsabilidad por la introducción de muchos nuevos y emocionantes dispositivos y sus exhaustivas contribuciones literarias siguen siendo una inspiración. (Blades,1992, p.281).²⁷

²⁷ Blades, James. (1984). p. 281. (La traducción es mía).

Las propuestas instrumentales hechas por Berlioz incluyeron la utilización de distintas baquetas para la ejecución, una dotación instrumental más grande en la sección de percusiones, el uso de dos timbalistas como mínimo en la orquesta, así como una notación más clara y específica en las partituras sobre la manera de ejecutar el instrumento²⁸. Su innovador uso de los timbales y la percusión en obras como la *Symphonie Fantastique* (1830) y la *Grand Messe des Morts* (1837), así como las aportaciones presentadas en su *Traité d'Instrumentation* de 1832, muestran cómo las prácticas compositivas del instrumento habían cambiado desde la incorporación del instrumento a la orquesta, siguiendo el referente musical que Beethoven dejó y que continuó en las siguientes generaciones de compositores a lo largo del siglo XIX.



Arriba: Figura 9 a), abajo: Figura 9 b). Extractos del cuarto y quinto movimientos respectivamente de la *Sinfonía Fantástica Op. 14* (1837) de Hector Berlioz.

²⁸ Estas consideraciones se encuentran en el “*Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Modernas*”, donde además Berlioz considera a los timbales como “los más valiosos de los instrumentos de percusión”. Véase: Berlioz, Héctor. *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, 1993 (1^{re} éd. 1844) Henry Lemoine, Paris, p. 252.

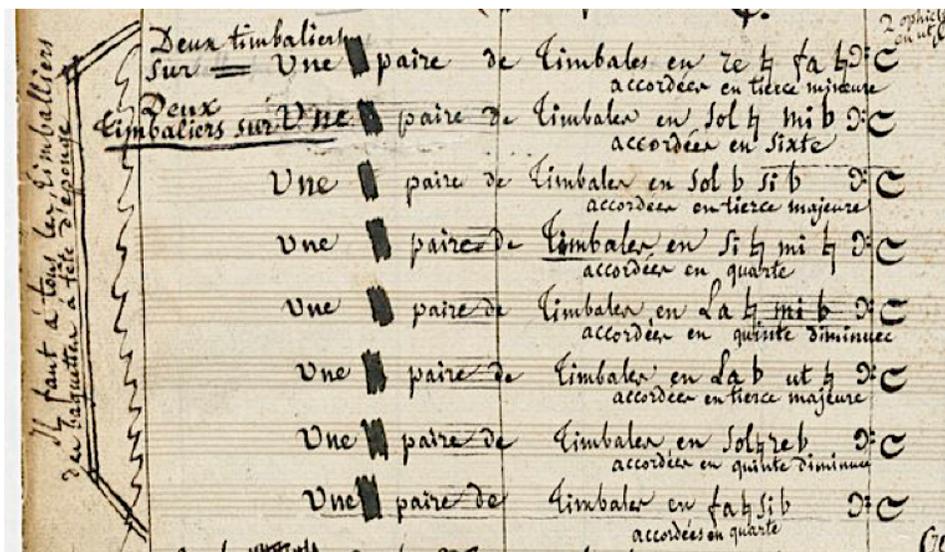


Figura 10. Extracto de la *Grand Messe des Morts Op. 5* (1837) de Hector Berlioz, escrita originalmente para 16 timbales y 10 ejecutantes.²⁹

En función de las aportaciones hechas por Berlioz, la mayor parte de los compositores de la época comenzaron a escribir partes más complejas y exigentes para los timbales.³⁰ Siguiendo esta perspectiva, Richard Wagner fue ávido en explotar las capacidades melódicas de los timbales; escribió varias obras para una disposición de dos timbalistas en *Götterdämmerung* (1876) y *Parsifal* (1882), además de estar al tanto de los avances técnicos del instrumento y la ampliación del rango tonal, lo que le permitió elaborar un discurso melódico más desarrollado entre los dos instrumentistas.



Figura 11. Extracto del no. 97 del Primer Acto de *Parsifal WWV. 111* (1882) de Richard Wagner.

²⁹ Las partes de timbales en la edición Malherbe / Weingartner se han reorganizado a partir de la indicación de Berlioz de 16 instrumentos para ser tocados en 12 (6 pares) por 6 ejecutantes.

³⁰ Loomer. *Op. Cit.*, p. 4

Uno de los avances técnicos más significativos en el mecanismo de afinación de los timbales y que representó un hito dentro de la composición y ejecución del instrumento fue la implementación del uso de pedales. En 1870, Carl Pittrich diseñó un sistema de cambio de afinación con pedal y seguro de trinquete (*clutch*) en la ciudad de Dresden, siendo éste el primer mecanismo en su tipo donde la afinación de la membrana podía controlarse de una manera más fiable con la ayuda de una aguja o calibrador³¹, innovaciones que permitían también realizar cambios de afinación mientras el ejecutante seguía tocando con ambas manos, resolviendo de esta manera, el problema de corregir cualquier imprecisión en la afinación sin interrupciones en la ejecución.³²

Este novedoso e importante mecanismo disolvió casi todas las limitaciones de los timbalistas; abriendo un nuevo panorama en la ejecución, composición y notación musical del instrumento. Loomer señala que a partir de este momento los compositores aprovecharon y exploraron la mayor cantidad de posibilidades musicales de los timbales: “La evolución del mecanismo de los timbales creó muchas oportunidades para que los compositores usaran a los timbales en muchas formas nuevas.” (Loomer, 2017).

1.5 La orquesta como institución y afianzamiento del rol solista de los timbales

En el proceso de institucionalización de la orquesta sinfónica como uno de los ensambles más importantes y representativos de la música de concierto y de sus elementos fundamentales, el timbalista comenzó a tener una mayor importancia dentro de la música orquestal y en sus funciones interpretativas apuntando a ser un instrumento con cualidades rítmicas, armónicas, además de incorporar las tímbricas, melódicas y del *solismo*. El trabajo de los compositores a lo largo del siglo XIX ha quedado preservado como parte del repertorio orquestal del instrumento dentro de las audiciones de ingreso a una orquesta, el cual a su vez

³¹ Durante muchos años los constructores buscaron la manera de mejorar el mecanismo de afinación de los timbales; poder realizar cambios más veloces y confiables y obtener una mejor calidad de sonido sin comprometer la ejecución. Sin embargo, el implemento de un pedal en el mecanismo, ha sido la mejoría más innovadora en el mecanismo hasta hoy en día. Véase Blades (1984) p. 276 – 279.

³² Bowles, Edmund. *Op. Cit.*, p. 206.

forma parte de este proceso de evolución y el desarrollo técnico del instrumento y de sus características.

Entre los compositores considerados como los de mayor relevancia por sus aportaciones al repertorio solista del timbal sinfónico se encuentra Nikolai Rimsky-Korsakov, quien escribió partes notables para percusión que requerían hasta 6 ejecutantes, ejemplos de ello pueden encontrarse en piezas como *Scheherezade, Op. 35* o *La Grande Pâque Russe, Op. 36*, en las cuales se resaltan las posibilidades tímbricas de los instrumentos de percusión y denotando la posibilidad de considerarlos como un pequeño ensamble de percusión.³³

Otros compositores rusos como Mikhael Glinka (1804 - 1857) o Piotr I. Tchaikovsky (1840 – 1893) hicieron valiosas aportaciones a la literatura de timbales con un enfoque solista; obras como *Ruslán y Liudmila* (1842) de Glinka y las Sinfonías No. 1, 4 o 5 de Tchaikovsky, forman parte del repertorio fundamental del timbalista.



Figura 12. Extracto de la obertura *Ruslan y Liudmilla* (1842) de Mikhail Glinka

³³ Algunos de sus alumnos como Igor Stravinsky (1882-1971) o Mikhail Ippolitov-Ivanov (1859 – 1935), escribieron obras siguiendo esta tendencia enfocada a la percusión como un pequeño ensamble de cámara en obras como *La Consagración de la Primavera* ó *Caucasian Sketches*, respectivamente, que posteriormente se independizaría de la orquesta sinfónica.



Figura 13. Extracto del 3er movimiento de *la Primera Sinfonía en Sol menor Op. 13, “Sueños de invierno”* de Piotr I. Tchaikovsky.

En Inglaterra, Edward Elgar (1857 -1934) fue un compositor meticuloso en los detalles e indicaciones de sus partes para percusión, al igual que Gustav Holst (1874 -1934) quien también demostró un enorme interés en los instrumentos de percusión, sus valiosas características y su papel dentro del ensamble orquestal, mismo que se puede ver reflejado en la obra *The Planets Op 32*.

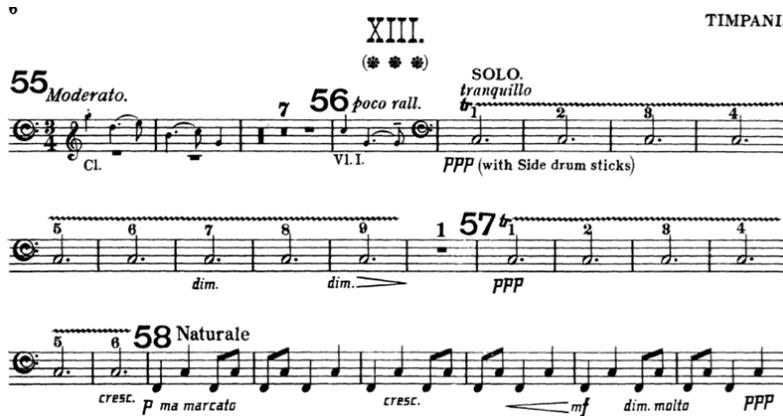


Figura 14. Extracto de la variación XIII, de *Enigma Variations, Op. 36* de Edward Elgar, en el que se requiere el uso de baquetas de tambor, combinadas con baquetas de fieltro para timbales.

ORCHESTRA	
Four Flutes	{ 3rd to combine 1st Piccolo, 4th to combine 2nd Piccolo and Bass Flute.
Three Oboes	{ 3rd to combine Bass Oboe.
English Horn	
Three Clarinets in B \flat and A	
Bass Clarinet in B \flat	
Three Bassoons	
Double Bassoon	
Six Horns in F	
Four Trumpets in C	
Two Tenor Trombones	
One Bass Trombone	
One Tenor Tuba in B \flat	
One Bass Tuba	
Six Timpani (Two Players)	} Three Players
Triangle	
Side Drum	
Tambourine	
Cymbals	
Bass Drum	
Gong	
Bells	} Two Players
Glockenspiel	
Celesta	
Xylophone	
Two Harps	
Organ	
Strings	

In the 7th Piece only, a Hidden Choir of Female Voices in 6 parts.

Figura 15. Disposición instrumental de la orquesta necesaria para *Los Planetas Op. 32* de Gustav Holst.

Por otra parte, Gustav Mahler (1860 – 1911) escribió partes notables de percusión; desarrolló líneas melódicas y pasajes solistas en los timbales, así como una extensa y clara definición en sus indicaciones, el uso de grandes disposiciones de percusión (seis de sus sinfonías están escritas para al menos dos timbalistas y una amplia sección de percusiones), además de buscar una extensión del rango grave de los timbales con un Mi bemol₃ en su *Segunda Sinfonía* (1894), el golpe simultáneo de baquetas en el timbal con ambas manos³⁴ en la *Cuarta Sinfonía* (1900) o pequeños solos para uno o dos juegos de timbales en varias de sus sinfonías son algunas de las principales aportaciones hechas al repertorio del instrumento.

III. Satz

in D, A

1 *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*

SOLO

pp gedämpft

Figura 16. Compás 1-6 del tercer movimiento de la *Primera sinfonía “Titán”* (1888) de Gustav Mahler

Mahler — Symphony No. 4 in G Major

4 **12**

Poco più mosso.

ff = mf

Pauke.

Pesante.

ff mit 2 Schlägeln

p

Figura 17. Extracto del tercer movimiento de la *Cuarta Sinfonía* (1900) de Gustav Mahler

De la misma forma, Richard Strauss (1864 – 1949) logró desarrollar un discurso musical que aprovechaba al máximo las capacidades melódicas de los timbales de pedal y que no hubieran sido posible con los mecanismos anteriores. Obras como *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895), *Der Rosenkavalier* (1911) o *Burleske* en Re menor (1886) siguen siendo un reto técnico e interpretativo hoy en día y que forman parte del repertorio canónico de audiciones.

³⁴ Esta idea ya había sido propuesta por Berlioz en el *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844), p. 267.



Figura 18. Extracto del vals de *Der Rosenkavalier* Op. 59 (1910) de Richard Strauss.

Es importante mencionar algunas obras de Carl Nielsen (1865 – 1931), en las cuales los timbales y la percusión tienen un papel prominente; son destacables la utilización del tambor (*side drum*) en el *Concierto para clarinete*, Op. 57 (1927), como el uso de dos juegos de timbales en su Cuarta sinfonía Op. 29 “*Det Uudslukkelige*” (1916), además del uso de *glissandi* en ambas partes de los ejecutantes.



Figura 19. Extracto del no. de ensayo 59 de la *Cuarta Sinfonía* “*Det Uudslukkelige*” op. 29, FS 76 (1916) de Carl Nielsen; (parte de Timbales II)

La atención a los detalles es ejemplar en las obras de Igor Stravinsky, quien realizó grandes aportaciones a las percusiones tanto en la notación y la disposición instrumental en obras como *Le Sacre du Printemps* (1913) y *Les Noces* (1917)³⁵; pero también en la experimentación de nuevos timbres y técnicas trabajando directamente con los percusionistas como en *Renard* (1916) o *Histoire du Soldat* (1917)³⁶.

³⁵ Bringas, Alfredo. (2012). *Música Mexicana para ensamble de percusiones; antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enriquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*. (Tesis doctoral). UNAM, México, p. 13

³⁶ El compositor Igor Stravinsky pudo trabajar cercanamente con el percusionista William Kraft (n. 1923, Chicago) compositor, director, percusionista y profesor, miembro de la Filarmónica de Los Ángeles durante 26 años, ocho años como percusionista y 18 como timbalista principal. Como solista, interpretó los estrenos



Figura 20. Extracto de *Le Sacre du Printemps* (1911) de Igor Stravinsky; 3 compases antes del no. 175

1.6 Independencia de la orquesta; surgimiento de ensambles y conciertos para solo percusión

Durante las primeras dos décadas del siglo XX comenzó a gestarse una corriente de escritura enfocada en las percusiones como un pequeño ensamble a la vez que comenzó un desprendimiento de la orquesta sinfónica. Bringas (2012), realizó una clasificación sobre las principales obras sinfónicas y de música de cámara compuestas antes de 1930 en las que las percusiones tienen un papel protagónico, así como una recopilación histórica del antecedente al surgimiento de esta especialidad.³⁷

A partir de ese siglo, inicia un proceso en el que las percusiones comienzan a tomar una voz propia e independiente, sin negar la inherente importancia y protagonismo que ocupan dentro del ensamble sinfónico. Los avances en la mecánica de los timbales, la competencia entre constructores y compañías de percusión propiciaron una expansión de las posibilidades melódicas y tímbricas de los timbales. Compositores como Béla Bartok (1881-1945), Dimitri Shostakovich (1906-1975) o Benjamin Britten (1913-1976) aprovecharon estas nuevas herramientas escribiendo algunas de las partes más complejas para timbales dentro de la música sinfónica, haciendo uso de todos los recursos sonoros disponibles.

estadounidenses de *Zyklus* de Stockhausen y *Le marteau sans maître* de Boulez, además de grabar *L'Histoire du soldat* bajo la dirección de Stravinsky. Véase: UC Santa Barbara. (2021). William Kraft. Consultado de: <https://www.music.ucsb.edu/people/william-kraft> el 2 de abril de 2021.

³⁷ En la tesis doctoral de Bringas, se presenta esta clasificación, destacando las obras que resultan de mayor relevancia y destacan por sus aportaciones al desarrollo de la especialidad y su importancia como antecedentes del *ensamble de percusiones* sucedido en 1930. (Bringas, 2012), p.13.

Los extractos de solos de timbal dentro de la música orquestal han establecido un canon en cuanto a repertorio orquestal solicitado en audiciones del mundo. Esta lista de repertorio³⁸ ha sido compilada por John Tafoya, timbalista retirado de la Sinfónica Nacional de E.E.U.U.

Orchestral Timpani Repertoire Database

This is a listing of orchestral timpani repertoire taken from orchestra timpani auditions that have been held within the past 20 years. The pieces are listed in order of frequency of request.

Beethoven	Symphony No. 9
Brahms	Symphony No. 1
Hindemith	Symphonic Metamorphoses
Mozart	Symphony No. 39
Bartok	Concerto for Orchestra
Tchaikovsky	Symphony No. 4
Stravinsky	Rite of Spring

Figura 21. Imagen recuperada de “Timpani Audition Repertoire Lists” dentro del sitio web de John Tafoya

Posteriormente y como menciona Bringas (2012), comenzaron a escribirse los primeros conciertos para un percusionista solista, comenzando con el *Concierto para batería y orquesta* Op. 109 (1929-1930) de Darius Milhaud (1892-1974).³⁹ A pesar de que existen algunos conciertos para timbales escritos durante el siglo XVIII aproximadamente, fue a partir de 1954 cuando este género iniciaría su auge en la música.⁴⁰ En esta fecha, Werner Thärichen, destacado e importante timbalista de la Filarmónica de Berlín de 1948 a 1984, y compositor relevante en diferentes géneros escribió su *Konzert für Pauken und Orchester*, op. 34. En esta obra se pide que el ejecutante realice *glissandi*, toque en los centros de los parches, y utilice baquetas de tambor; todos recursos muy innovadores en el instrumento. Algunos de los conciertos para timbales más relevantes a considerar son:

³⁸ Tafoya, John. (Año no disponible). *Timpani Audition Repertoire Lists*. Consultado de: <http://www.johntafoya.com/audition.html> el 06 de agosto de 2021.

³⁹ Bringas. *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁰ No obstante, existen algunos conciertos virtuosos escritos durante el siglo XVIII que además han sido grabados recientemente. La grabación lleva por nombre *Virtuoso Timpani Concertos*, e incluye obras de G. Druschetzky, Johann Carl Christian Fischer, Johann Melchior Molter, Christoph Graupner y André Danican Philidor, grabados por la Dresden Philharmonic Chamber Orchestra, con número de catálogo: 8.557610.

Figura 22. Conciertos para timbales más importantes en orden cronológico.

Compositor	Nombre de la obra y fecha de composición
Johann Christian Fischer	<i>Symphony with Eight Obligatto Timpani</i> (c. 1780).
Georg Druschetzky	<i>Concerto for Six Timpani in C</i> (c. 1790), <i>Partita in C Dur, for Timpani and Orchestra</i> .
Werner Thärichen	<i>Konzert für Pauken und Orchester, op. 34</i> (1954)
William Kraft	<i>Concerto for Timpani and Orchestra</i> (1983). <i>Concerto No. 2 for Timpani and Orchestra “The Grand Encounter”</i> (2004, rev 2006)
Kurt Schwertsik	<i>Timpani Concerto, op.54</i> (1988)
James Oliverio	<i>Timpani Concerto No. 1: “The Olympian”</i> (1990), <i>“Dynasty” double timpani concerto</i> (2011)
Phillip Glass	<i>Concerto Fantasy for Two Timpanists</i> (2000)
Michael Dauhgerty	<i>Raise The Roof</i> (2003)
Jeff Tyzik	<i>Timpani Concerto</i> (2011)
Gabriela Ortiz	<i>“Concierto Voltaje” para timbales y orquesta</i> (2013)
Marcus Paus	<i>Concerto for Timpani and Orchestra</i> (2015)
Kalevi Aho	<i>Timpani Concerto</i> (2016)

Además de los conciertos para timbales y el repertorio sinfónico canónico, durante el siglo XX se consolidó el repertorio para timbales solo, dentro del cual se puede destacar la presencia de la *Partita for Solo Timpani* de Carlos Chávez como parte del listado de repertorio avanzado de la Universidad de Tennessee Martin, además de una clasificación hecha por Tracy Wiggins⁴¹, entre otras⁴², siendo hasta el momento la primera obra de un compositor mexicano listada en el repertorio solista para timbales a nivel internacional:

⁴¹ El Dr. Tracy Wiggins es coordinador del programa de percusión de la Universidad de Alabama del Norte; la clasificación fue presentada durante la clínica *“The Second Conductor: Improving Timpani Performance”* de 2014. El recurso electrónico puede encontrarse en la siguiente liga: <https://www.midwestclinic.org/downloads?type=clinic&src=901b9702-d4d3-46ba-9bdc-feb7e3247cf8.pdf> (consultado el 30 de enero de 2021).

⁴² La obra mencionada también forma parte del plan de estudios del Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Little” de Murcia, España y se encuentra dentro del repertorio de timbales en la *Guía Docente*,

Timpani:

- Eight Pieces for Four Timpani, Elliott Carter
- Animism for Timpani and Tape, Steve Ridley
- Partita for Solo Timpani, Carlos Chavez
- Four Pieces for Timpani, John Bergamo
- Prelude for Four Timpani, Christopher Deane
- Six Concert Pieces for Solo Timpani, Bill Cahn
- Tangents, James Campbell
- Raga Nos. 1 & 2, Bill Cahn

Solos (I = Intermediate; A = Advanced)

Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani - A
Beck-Sonata for Timpani-4T - I
Bergamo-Four Pieces for Timpani-4T - A
Cahn - Raga Number 1 - I
Chavez-Partita-6T - A

Arriba: Figura 23. Imagen recuperada de “Examples of Appropriate Repertoire for Respective Levels” dentro del sitio web de la Universidad de Tennessee Martin.

Abajo: Figura 24. Imagen recuperada de “The Second Conductor: Improving Timpani Performance” por Tracy Wiggins.

Con base en todo lo expuesto a lo largo de este primer capítulo, presento las siguientes reflexiones: La colaboración entre intérprete y compositor ha fungido como un factor fundamental en el desarrollo compositivo de las percusiones y de los timbales. En medida que el compositor demanda y escribe partes para timbales más difíciles, el intérprete debe resolver las exigencias técnicas e interpretativas, además de que se vuelve constructor del instrumento o trabaja directamente con los constructores y con el compositor.⁴³

Especialidad en Interpretación, Instrumento Principal: Percusión, el cual puede consultarse en el sitio web: <http://www.csmmurcia.com/wp-content/uploads/2021/10/Instrumento-principal-Percusión.pdf>. Además de encontrarse dentro del “Catálogo Razonado del Repertorio para Percusión De Acuerdo a las Competencias Deseadas para Formación de Percusionistas en la Universidad Nacional de Colombia” realizado por Mario Alberto Sarmiento Rodríguez, p. 68; el cual puede consultarse en el sitio web: <https://core.ac.uk/download/pdf/77278399.pdf>

⁴³ Se puede el caso de los timbalistas Hans Schnellar, Gunter Ringer, Saul Goodman o Fred Hinger, quienes además de desarrollar una prolífica carrera como intérpretes, realizaron aportaciones sustanciales a la evolución mecánica de los timbales y de las percusiones. Véase: <https://www.hardtketimpani.com/instruments/berlin-classic-timpani/>, <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/saul-goodman>, <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/hans-johann-schnellar/>, <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/fred-d-hinger>.

Los compositores tomaron ventaja de los avances técnicos del instrumento y comenzaron a escribir material más complejo tanto melódica como armónicamente, otorgando un enorme protagonismo a los timbales dentro de las obras. De acuerdo con Loomer, en la actualidad no existe prácticamente restricción alguna en cuanto las posibilidades del instrumento, la única posible restricción es “la mecánica de nuestros cuerpos humanos”.⁴⁴ Como resultado de este proceso de transformación, los timbales se formaron un nuevo rol distinto y paralelo al de acompañante dentro de la orquesta sinfónica para convertirse en un instrumento con solos importantes y protagónicos, como también lo señala la autora:

Durante el siglo XIX, los timbales fueron emancipados de sus limitaciones y encontraron una nueva voz en la orquesta. (Loomer, 2017)

De tal forma, esta nueva voz nos habla desde la posición de instrumento solista, gracias a la acción persistente y sostenida de los compositores, intérpretes y constructores bajo el ideal de expandir las posibilidades y características sonoras, musicales y técnicas del instrumento.

El desarrollo hasta aquí narrado permitió que los timbales y el timbalista tuvieran una identidad solista dentro de la música sinfónica. En la música mexicana de concierto se gestó un proceso similar de construcción solista que inició con las primeras obras escénicas de Chávez⁴⁵ y con la creación de la Orquesta Sinfónica de México en 1928, herramienta, plataforma e institución musical que fue el contexto idóneo para la creación de obras sinfónicas de compositores contemporáneos como Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Candelario Huízar, Blas Galindo o Manuel Enríquez, entre otros. El proceso de construcción del solismo del timbal impulsa la música para ensamble de percusiones y la composición de la *Partita* de Carlos Chávez como se verá en el siguiente capítulo.

⁴⁴ Loomer. *Op. Cit.* p. 10. (La traducción es mía).

⁴⁵ Durante la década de 1920 a 1930, Carlos Chávez compuso tres ballets; *El Fuego Nuevo* (1921), *Los Cuatro Soles* (1925), *Caballos de Vapor. [H.P.]* (1926-1926), siendo las primeras tres obras escénicas de este compositor, las cuales serían estrenadas en su versión final con la Orquesta Sinfónica de México.

Capítulo II.

El timbal dentro de la música mexicana del siglo XX, un breve panorama de las principales obras sinfónicas en materia de timbal sinfónico solista

En este capítulo expongo el proceso de desarrollo del timbal solista en la música mexicana de arte académico del siglo XX. A partir de una breve revisión histórica analizo la participación del timbal en las principales obras sinfónicas y de música de cámara, así como también señalo las aportaciones musicales, compositivas y de técnica instrumental fundamentales que definieron o crearon el repertorio y la especialización del timbal solista.

2.1 La percusión sinfónica en México durante el siglo XX

De acuerdo con Salas Hernández, durante las primeras dos décadas del siglo XX existió en la música mexicana “un enfoque dirigido hacia la estética, que buscaba un acercamiento al continente europeo centrándose en un refinamiento estilístico y hacia la definición de un estilo ‘propio’”⁴⁶. Dentro de los principales tratamientos a la percusión dentro de la música mexicana en esta época, están las obras de Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, José Rolón, Julián Carrillo y Manuel M. Ponce⁴⁷

A pesar de no existir en ese momento una escuela mexicana de percusión de manera formal, Salas menciona en palabras del Mtro. Homero Valle⁴⁸ “una enseñanza tradicional, adquirida de forma empírica en las bandas; además de señalar la enorme importancia de este ensamble

⁴⁶ Salas Hernández. Gustavo (1999). *La música contemporánea mexicana para percusión*. (Tesis de licenciatura), UNAM, México. p.13

⁴⁷ Para una mejor referencia, se pueden observar un par de extractos de las partituras de Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva en la tesis de Salas Hernández. (1999). pp.12-15

⁴⁸ El maestro Homero Valle Fue percusionista titular de la Orquesta Sinfónica Nacional; estudió la carrera de piano en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la de percusiones en el Conservatorio Nacional de Música de México. Fue uno de los discípulos más sobresalientes de Carlos Luyando (primer timbalista oficial de la Orquesta Sinfónica de México y Orquesta Sinfónica Nacional. Promovió la fundación de la Orquesta de Percusiones de la UNAM que estableció su discípulo Félix Montero.

siendo la productora principal de instrumentistas de aliento y percusión”, y según Valle, la cuna de la escuela (mexicana) de percusión.⁴⁹

Posteriormente, la década que comprende el periodo de 1920 a 1930 marca un precedente dentro de la música mexicana; Carlos Chávez es encargado de componer un ballet de temática ‘azteca’; este ballet titulado *El Fuego Nuevo*, sentaría las bases de una nueva escuela mexicana⁵⁰ de composición⁵¹. Manuel M. Ponce viajaría a Francia para estudiar con Paul Dukas, permaneciendo allí de 1925 a 1933⁵², dejando atrás el estilo compositivo postromántico hacia un mexicanismo cosmopolita.⁵³ En esa misma década, Carlos Chávez viajó a Nueva York y residió allí de 1926 a 1928 durante su estancia, logró que se interpretara el cuarto movimiento⁵⁴ de su obra *Caballos de Vapor, H.P.* para la International Composers Guild⁵⁵, tras lo cual el compositor se posicionaría en México y en Nueva York como uno de los personajes principales de la escena musical mexicana.

En 1928, se creó la Orquesta Sinfónica de México, fundada y dirigida por Carlos Chávez durante poco más de dos décadas (de 1928 a 1949), resultando en una época enriquecedora que Ricardo Miranda define como “días felices de la música mexicana (...) cuando obras

⁴⁹ Palabras del Mtro. Homero Valle, citado en Salas Hernández. (1999). *Op. Cit.* p.14

⁵⁰ Dentro de los escritos periodísticos compilados por Gloria Carmona, Chávez menciona el término “la escuela mexicana” en el contexto de una “escuela mundial generada por los jóvenes que trabajando con fé, con constancia y con toda la inspiración latina, se pueda propagar nuestra obra (mexicana) y que pueda alentar a la generación del futuro”. Carlos Chávez, *Importancia actual del florecimiento de la música nacional*. En Chávez, Carlos. (1997). *Escritos periodísticos (1916-1939)*. (Gloria Carmona, comp. y ed.). p. 10.

⁵¹ Véase: Cap. III de este documento.

⁵² Moreno Rivas, Yolanda (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México. CONACULTA. p. 24.

⁵³ Esta visión cosmopolita ha sido mencionada por Miranda, como parte de un proceso creativo de distintas facetas, “atento al curso de la música de su propio tiempo y de su personalidad, (..) por la música como artefacto y su proceso creativo.” Véase: Anónimo. (Año no disponible). *Carlos Chávez, el hombre que contribuyó a cimentar la vida musical de México*. Consultado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/carlos-chavez-el-hombre-que-contribuyo-a-cimentar-la-vida-musical-de-mexico> el 26 de abril de 2021.

⁵⁴ El término “tiempo” ha sido utilizado por García Morillo, sin embargo, otros autores como Parker o Taylor Gibson coinciden en emplear el término “movimiento”.

⁵⁵ Parker, Robert. (2009). *Trece Panoramas en torno a Carlos Chávez*. CONACULTA. México. p.17

nuevas de diferentes compositores se estrenaban continuamente, (...) un tiempo que atestiguó el surgimiento de algunas de las obras maestras de la música mexicana.”⁵⁶

Durante esta época se puede notar una cantidad notable de obras sinfónicas de compositores mexicanos y extranjeros que fueron estrenadas por la OSM, además de la labor de los directores mexicanos que estuvieron al frente de la agrupación, teniendo de primera mano los recursos necesarios para componer y difundir de sus obras. Dentro de este repertorio, algunas de las obras sinfónicas mexicanas más relevantes del siglo XX a partir de 1921 y hasta 2010, en las que los timbales tienen una función relevante y en algunos casos una participación solista, que al mismo tiempo se puede definir como un repertorio sinfónico mexicano de timbales, son las siguientes:

Figura 25. Listado de Obras de compositores mexicanos⁵⁷

Compositor	Obra	Categoría	Año
Carlos Chávez	<i>El Fuego Nuevo</i>	Orq. (ballet)	1921
	<i>Los Cuatro Soles</i>	Orq. (ballet)	1925-26
	<i>Caballos de vapor</i>	Orq.	1926-32
	<i>Sinfonía India</i>	Orq.	1935/6
	<i>Ciaccone en E menor</i>	Orq.	1937
	<i>Xochipilli</i>	Mús. Cám.	1940
	<i>Toccata para percusiones</i>	Mús. Cám.	1942
	<i>Tambuco</i>	Mús. Cám	1962
	<i>Soli III, for bassoon, trumpet, viola, timpani and orchestra</i>	Orq.	1966
	<i>Partita for solo timpani</i>	Solo	1973

⁵⁶ Miranda, Ricardo. *El palpar de una vida intensa. Música mexicana y la Orquesta Sinfónica de México de Carlos Chávez, 1928 – 1948*. Leonora Saavedra (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional. Ciudad de México, México. p. 89.

⁵⁷ Algunos de los compositores mencionados en esta tabla fueron elegidos con base en mi propio criterio y desde mi experiencia profesional como instrumentista en una orquesta sinfónica, además de apoyarme de bibliografía referente al estilo compositivo en México durante el siglo XIX. Véase: Carlos Chávez. *La música en México (1900-1950)*. Chávez, Carlos. (1997). *Escritos periodísticos (1950-1975)*. (Gloria Carmona, comp. y ed. p. 63.

Silvestre	<i>Alcancías</i>	Orq.	1932
Revueltas	<i>Cuauhnáhuac</i>	Orq.	1932
	<i>Caminos</i>	Orq.	1934
	<i>Redes (Suite)</i>	Orq.	1935
	<i>Sensemaya</i>	Orq.	1937
	<i>La Noche de los Mayas (versión de Ives-Limantour)</i>	Orq.	1939
	<i>La coronela</i>	Orq.	1939/40
José Pablo	<i>Hueyapan</i>	Orq.	1938
Moncayo	<i>Huapango</i>	Orq.	1941
	<i>Sinfonía</i>	Orq.	1944
	<i>Sinfonietta</i>	Orq.	1945
	<i>Tierra de Temporal</i>	Orq.	1949
	<i>Cumbres</i>	Orq.	1940-53
	<i>Bosques</i>	Orq.	1954
Candelario	<i>Sinfonía II</i>	Orq.	1922
Huízar	<i>Pueblerinas</i>	Orq.	1931
	<i>Surco</i>	Orq.	1935
	<i>Sinfonía IV</i>	Orq.	1942
José Rolón	<i>El festín de los enanos</i>	Orq.	1925
José Pomar	<i>Preludio y Fuga Rítmicos para Instrumentos de Percusión</i>	Mús. Cám.	1932
Blas Galindo	<i>Sones de Mariachi</i>	Orq.	1941
	<i>Sinfonía No. 2</i>		1959
Carlos Jiménez	<i>Concierto para piano, timbales, timbres, xilofono y batería de</i>	Orq.	1964
Mabarak	<i>percusiones</i>		
	<i>Balada del Venado y la Luna</i>	Orq.	1982
Manuel	<i>Políptico para 6 percusionistas</i>	Mús. Cám.	1983
Enríquez			
Eugenio	<i>Popol Vuh</i>	Orq.	1991
Toussaint	<i>Suite de las ciencias</i>	Orq.	1992
	<i>Calaveras</i>	Orq.	1995
Arturo Márquez	<i>Danzón No. 2</i>	Orq.	1994
	<i>La Leyenda de Miliano</i>	Orq.	2010
	<i>Danzón No. 8</i>	Orq.	2010

En este capítulo abordo de manera general algunas obras sinfónicas de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo destacando las aportaciones principales al

discurso musical de los timbales dentro de cada obra; la selección de estas obras se basa la falta de recursos en línea o acervos digitalizados de los compositores, así como del acceso a las mismas partituras.⁵⁸

2.2 Carlos Chávez (1899 – 1978)

2.2.1 *El Fuego Nuevo, Ballet azteca (1921)*

En 1921, José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, a sugerencia de Pedro Henríquez Ureña, encargó a Carlos Chávez la composición de un ballet inspirado en un tema azteca. Esta obra llamada “El Fuego Nuevo”, está basada en la ceremonia ritual que lleva el mismo nombre celebrada cada 52 años, la más importante de todas las fiestas del Anáhuac y que sintetizaba el espíritu de la religión azteca.⁵⁹ Está escrita para coro femenino y orquesta, con una primera versión de 1921 que fue revisada para una versión definitiva de 1927 y estrenada en 1928 por la OSM.⁶⁰

Debido a la importancia de esta obra, además de la enorme influencia que tuvo tanto el desarrollo musical del propio Chávez como los compositores⁶¹ de la generación siguiente, así como su relación e influencia tanto en la música sinfónica como los ballets y la música de cámara de Chávez⁶², he tomado esta importante pieza como punto de partida en el desarrollo y transformación del discurso musical de los timbales en cuanto a notación musical y complejidad técnica.⁶³

⁵⁸ Véase: Bibliografía/Partituras en este documento.

⁵⁹ García Morillo, Gerardo. (1960). *Op. Cit.*, p.19

⁶⁰ Dentro de la biografía escrita por García Morillo, se menciona el año de estreno como 1930, sin embargo, este dato ha sido refutado por Hernández Calderón, confirmando el verdadero año de estreno en concierto de la obra en 1928, como lo menciona también Robert Parker. Véase: Hernández Calderón, (2016)., p. 66

⁶¹ Dentro de los escritos epistolares de Chávez, se hace mención a “cinco expositores mexicanos, de distinta edad, pero jóvenes, cuyas aportaciones al ballet inician un plan de desarrollo a los espectáculos para las multitudes, impulsados y presentados por la Secretaría de Educación Pública”; los compositores mencionados por Chávez son Luis Sandí, Candelario Huízar, José Rolón, José Pomar y Vicente T. Mendoza. Véase: *Escritos periodísticos. La nueva era de la música en México*. p. 181

⁶² Dentro de la biografía escrita por García Morillo, se hace referencia a un texto de Chávez que menciona lo siguiente: “(Entre estos puntos y otros (...) había uno más que me interesaba: escribir yo y hacer que los jóvenes compositores escribieran música sencilla y noble, al mismo tiempo con altas calidades y en un estilo mexicano, todo ello al alcance de la gran masa (...).” García Morillo. *Op. Cit.*, p.83

⁶³ Véase: Capítulo III.

2.2.2 *Los Cuatro Soles (1925-1926); reorquestación de 1930*

Esta composición fue escrita con un carácter coreográfico al igual que *Caballos de Vapor*; según García Morillo se trata de un ballet indio para coro femenino y orquesta; similar al ballet anterior *El Fuego Nuevo*, que también comparte un tema “referente a la antigüedad mexicana, ahora legendario y que se refiere a la prehistoria y las etapas previas a la aparición de la humanidad actual, separadas entre sí por cataclismos”⁶⁴. Según García Morillo (1960) la versión sinfónica fue estrenada en 1932 por la OSM. Una puesta en escena posterior se realizó en el Palacio de Bellas Artes con la OSN en 1951, en una colaboración con José Limón, la Academia de la Danza Mexicana (INBA) y Miguel Covarrubias, entre otros.⁶⁵

Dentro de los recursos más relevantes en la parte de timbales, se encuentran el uso de golpes simultáneos con las dos baquetas⁶⁶ además de una vasta cantidad de material rítmico en la sección de percusiones.

2.2.3 *Caballos de Vapor; H.P., sinfonía de baile (1926-1927)*

Esta obra es considerada uno de los trabajos más relevantes de Chávez, es una pieza compleja, llena de dinamismo y elementos heterogéneos. “[Chávez] trata de describir episodios de la vida contemporánea, el contraste dramático entre el ambiente de la zona tropical de América Latina y el maquinismo imperante de E.E. U.U.”⁶⁷. Fue escrito en el curso de varios años, comenzando en 1926, se tocó una primera versión del cuarto movimiento en Nueva York en un concierto ofrecido por la *International Composers Guild*. Este estreno permitió a Chávez ser considerado como uno de los más notables representantes del nuevo movimiento musical del continente, siendo la primera vez que la música de Chávez se tocaba

⁶⁴ García Morillo. *Op. Cit.*, p. 41

⁶⁵ Por cuestiones legales sobre el derecho a la propiedad intelectual, no fue posible tener a disposición y uso las partituras de *Los Cuatro Soles*. Sin embargo, la partitura puede consultarse de manera digital en la siguiente dirección: *Chávez LOS CUATRO SOLES (THE FOUR SUNS)* Consultado de: https://issuu.com/scoresondemand/docs/cuatro_soles_26803 el 2 de marzo de 2021. Todos los derechos reservados.

⁶⁶ El ejemplo mencionado puede apreciarse a partir del no. 19 de ensayo de la obra.

⁶⁷ García Morillo. *Op. Cit.* p. 46.

fuera de México.⁶⁸ La versión sinfónica se estrenó en diciembre de 1931 por la OSM bajo la dirección de Chávez. Un año más tarde, Leopold Stokowski (director cercano a Chávez) hizo el estreno del ballet con la *Philadelphia Grand Opera Company*.

Dentro de la versión sinfónica, llamada por Chávez “*Sinfonía de Baile*”, los timbales representan una base rítmica como percusión, pero también como instrumento melódico. Dividida en tres movimientos, el primer y segundo movimientos llamados *Danza del hombre* y *Danza Ágil*, nos muestran un discurso de los timbales discreto, con pequeñas participaciones en conjunto con la sección de percusiones conformada por 3 percusionistas con un set individual además de una marimba a ser ejecutada por los 3 instrumentistas. Es importante mencionar la amplia instrumentación dentro de la sección de percusiones, misma se puede apreciar a continuación:

* Batteria:		
I	II	III
Xilofono	Tamburo Militare	Glockenspiel
Tamburo Indiano (piccolo)	Güiro	Gran Cassa
Tam-Tam (grande)	Claves	Wood block
Ratsche	Maracas	Maraca
Piatto Sospeso	Campane (Tubular Bells)	Claves
Piatti		Cassa rullante
Maracas		Gran Cassa e Piatti
		Lijas (2 pieces of sand-paper rubbed together)

One large Marimba to be played by all three percussion players simultaneously.

Figura 26. Instrumentación de percusión necesaria para *Caballos de Vapor* (H.P.).

⁶⁸ Parker, Robert L., (2002), *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. Yael Bitrán (trad.). CONACULTA, México. p. 30.

I

DANZA DEL HOMBRE

Allegro $\text{♩} = \frac{96}{108}$

Figura 27. Extracto del primer movimiento de *Caballos de Vapor* (H.P.) de Carlos Chávez.

La parte de timbales es menos elaborada que la anteriores, pero deja ver pequeñas células rítmicas e ideas particulares en el discurso del instrumento que posteriormente se utilizarían tanto en obras sinfónicas como música de cámara para percusiones. Se puede destacar en el no. 28 de ensayo, figuras rítmicas en la parte de timbales, que años más tarde el compositor utilizaría en *Tambuco*, compases 217 y 218.

Figura 28. Extracto del no. 28 de *Caballos de Vapor* (H.P.)

216

Animato, non troppo mosso $\text{♩} = 84$

Timpani

217 **218**

Figura 29. Extracto del no. 216 de *Tambuco* (1960) de Carlos Chávez.

El tercer número, “El Trópico”, está escrito en una métrica de 6/8, dentro del cual se puede destacar cierta similitud con el *Vivo* de *Sinfonía India* de años posteriores, tanto en las figuras rítmicas como en el intervalo de 4ta justa (Si₄ – Mi₃ y Do₃ Fa₃). Destaca también el uso de una figura rítmica de corcheas con punto (que en *Sinfonía India* están escritas como dosillo) que está presente en las dos obras.

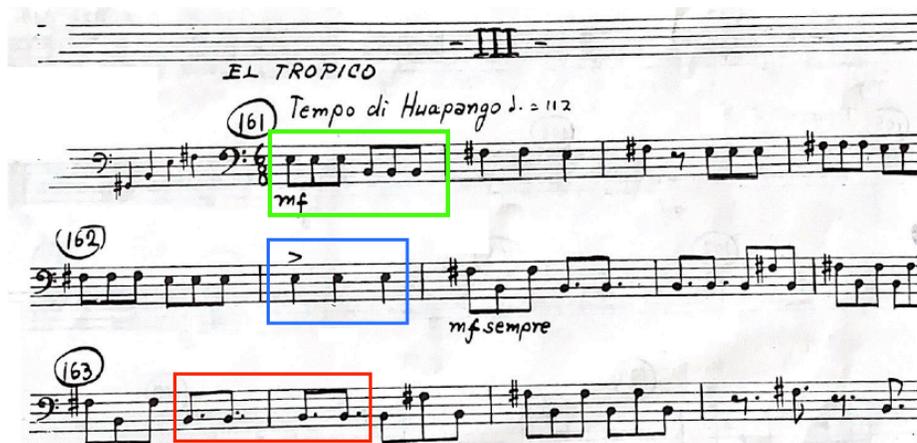


Figura 30. Extracto de *Caballos de Vapor* (H.P.) Tercer movimiento.

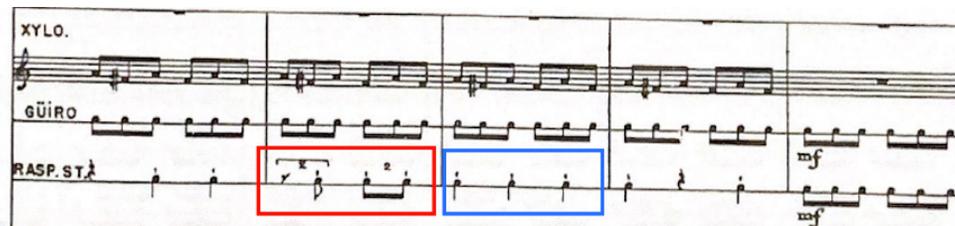


Figura 31. Extracto de *Sinfonía India* (cuatro compases antes 96).

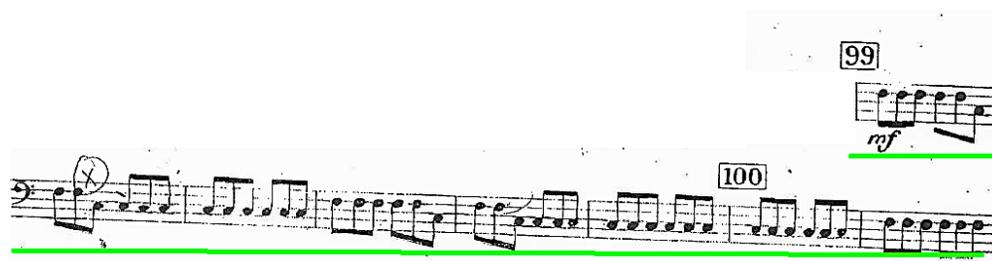


Figura 32. Extracto de la parte de timbales (no. 99) de *Sinfonía India*.

Caballos de Vapor (H.P.) es el tercer ballet escrito por Chávez, aunque no comparte la temática indígena de los ballets anteriores, sin embargo, el uso de una instrumentación basta y rica en percusiones sigue siendo elemento principal dentro de la obra.

2.2.4 *Sinfonía India* (1935)

La obra fue escrita en Nueva York en 1935, para un concierto que estaría a cargo del compositor y que fue patrocinado por la cadena radial CBS. Según Parker, la invitación fue hecha por el presidente de la CBS, William S. Paley y representó el cuarto viaje de Chávez a E.E.U.U., “así como su debut como director de orquesta a nivel internacional y el estreno de su obra (quizás) más famosa.”⁶⁹

La principal característica de esta obra es la riqueza rítmica, tímbrica y contrapuntística de las percusiones. El discurso musical de los timbales es menos elaborado y complejo que en otras obras, además de que requiere una disposición menor de solamente 2 timbales, afinados en Do₄ y Fa₄, sin otro cambio de afinación y desempeñando una función mayormente rítmica.

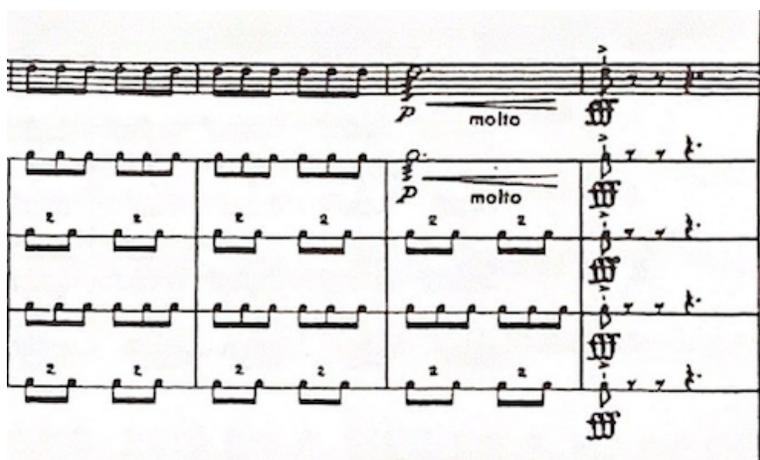


Figura 33 Extracto de *Sinfonía India* (últimos cuatro compases de la obra).

El discurso musical de los timbales se concentra en los compases irregulares, así como la riqueza tímbrica que resalta dentro de la sección de percusiones con instrumentos yaqui (a los cuales Chávez propone una posible sustitución en caso de no encontrarse disponibles).

⁶⁹ Parker. *Op. Cit.* p. 104

The Percussion Section was in great part written originally by the Composer for a group of primitive Indian instruments, but since they are not absolutely essential, they have been replaced by their equivalents in common use or by easily obtainable replicas. However, if the original Indian instruments should happen to be available, they are as follows: Percussion I— Yaqui Drum for Indian Drum; Clay Rattle for Maraca; Yaqui Metal Rattle for ordinary Metal Rattle. Percussion II— Water Gourd for Tenor Drum; Tenabari (a string of Butterfly Cocoons) for Soft Rattle; 2 Teponaxiles for Xylophone. Percussion III— Grijutian (a string of Deer Hoofs) for Rattling String. Percussion IV— Tlapanhuehuetl for Bass Drum; Raspador Yaqui for Rasping Stick.

Figura 34. Indicaciones de instrumentación en la parte de percusión de Sinfonía India

“La Sección de Percusiones fue en gran parte, escrita originalmente por el compositor para un grupo de instrumentos indios primitivos, pero ya que no son absolutamente esenciales, se han reemplazado por sus equivalentes de uso común o por réplicas fáciles de obtener. No obstante, si los instrumentos indios originales se encuentran disponibles, son los siguientes:

- Percusión I – Tambor yaqui por Tambor indio, Sonaja de barro/arcilla por Maraca, Sonaja yaqui de metal por Sonaja de metal ordinaria.
- Percusión II – Tambor de agua⁷⁰ por Tambor tenor, Tenabari (hilos de nylon o de cuerda donde están pegados o cosidos capullos secos de mariposa) por Sonaja suave, 2 teponaxtles por xilófono.
- Percusión III – *Grijutian* (colla de pezuñas de venado) por Sonaja de Cuerda.
- Percusión IV – Tlapanhuéhuetl por Bombo, Raspador Yaqui por *Rasping Stick* (palo o vara para raspar)”⁷¹

Dentro de algunas obras de Chávez con tema indígena o de pueblos originarios, destaca una idea rítmica constante a la que Leonora Saavedra denomina “un sello distintivo de su estilo indigenista”. Una idea ya presente desde obras como *El Fuego Nuevo o Los Cuatro Soles*, donde:

El compositor mostró (..) una predilección por un pulso rítmico persistente, casi mecánico. En sus obras indigenistas este pulso se mantiene por medio de figuras rítmicas binarias en su mayoría (...), A través de estos medios y de un incremento gradual en la dinámica la *densidad*

⁷⁰Lutisuc. (2020). *Tambor de agua y raspadores*. Consultado de: <http://www.lutisuc.org/tambordeaguayrascadores.html> el 3 de mayo de 2021.

⁷¹ Chávez, Carlos. (1940) *Sinfonía India, for large orchestra*. G. Schirmer, NY. (La traducción es mía).

textural y el timbre, Chávez creó una extendida danza primitivista para instrumentos (supuestamente rudimentarios) de viento y percusión.⁷²

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of five staves. The top staff is labeled 'Timp.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Below it are four staves labeled 'I MAR.', 'II XYLO.', 'III SN. DR.', and 'IV B. DR.'. Each of these four staves contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'.

Figura 35. Extracto del no. 54 de ensayo (cuatro compases) y primer compás del no. 55 de *Sinfonía India*. Destaca el uso de ostinatos rítmicos binarios como parte del sello distintivo indigenista de Chávez en sus obras. (Saavedra, 2018)⁷³

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of five staves. The top staff is labeled 'Timp.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Below it are four staves labeled 'I MAR.', 'II TEN. DR.', 'III SN. DR.', and 'IV RASP. ST.'. Each of these four staves contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as 'p sempre'. At the bottom of the score, there are time signatures: '2/2' and '3/2'.

Figura 36. Extracto del no. 60 (cuatro compases) de *Sinfonía India* (1936) de Carlos Chávez. La disposición original de instrumentos indígenas sería (I. Sonaja de barro, II. Tambor de agua, III. Tambor sin cuerdas, IV. Raspador yaqui).

⁷² Saavedra, Leonora. *Chávez y el mito del renacimiento azteca*. Leonora Saavedra (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional. Ciudad de México, México. p. 215-217

⁷³ Véase: Capítulo III de este documento.

2.2.5 *Chaconne en Mi menor sobre un tema de D. Buxtehude*⁷⁴ (1937)

Dentro del catálogo de obras de Chávez, se encuentran arreglos de obras propias y de otros compositores siendo la más relevante de esta categoría la orquestación de la *Chaconne en Mi menor* de Dietrich Buxtehude. La obra fue terminada en septiembre de 1937 y estrenada por la Orquesta Sinfónica de México el 29 de septiembre de ese mismo año con Chávez como director. Según Parker, “Chávez aduce que no estaba tratando de imitar el sonido del órgano barroco o de un órgano moderno, sino simplemente hacer del conocimiento del público la música de Buxtehude”.⁷⁵

La obra requiere una disposición de 5 timbales señalados al inicio de la obra, con una afinación diatónica de Mi₄, La₄, Si₄, Do₅ y Re₅, no obstante, es posible tocar la obra con 4 timbales haciendo un cambio de afinación recurrente entre Mi₄ y La₄. El uso de esta escala se presenta para reforzar la línea melódica de los contrabajos durante casi toda la obra y como ejemplo de ello destacan los números de ensayo 6, 16 y 30. Además de otras participaciones rítmico-melódicas utilizando siempre estas notas; la mayor parte del discurso musical de los timbales es de carácter melódico e imitativo.

La función predominante de los timbales es melódica, la correspondencia en el discurso musical entre timbales, contrabajos y alientos-madera graves es un recurso constante que Chávez combina junto con una idea contrapuntística y de orquestación, en la que los timbales funcionan y se desempeñan como otro instrumento melódico más.

⁷⁴ De acuerdo al score, y a la catalogación hecha por G. Schirmer, a través de Wise Music Classical, el nombre de pila de la obra es *Chaconne in E minor, D. Buxtehude; arranged and orchestrated by Carlos Chávez*. Consultado de: <https://www.wisemusicclassical.com/catalogue/works/?search=%22Buxtehude+carlos%22&yearComposed=%5B0%2C2021%5D> el 3 de mayo de 2021.

⁷⁵ Parker. *Op. Cit.*, p. 130

Timpani

1 Andante con moto

1st Violin

2nd Violin

Viola

mf cantando

Figura 37. Extracto de la primera página del score de *Chaconne* (1937) de Carlos Chávez.

17

ff

Figura 38 Extracto del no. 17 (dos compases antes) de *Chaconne* (1937) de Carlos Chávez.

Timpani

31 Poco meno mosso (in 6)

1st Vln.

2nd Vln.

Vla.

Cello

Bass

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

Figura 39. Extracto del no. 31 (dos compases) de *Chaconne* (1937) de Carlos Chávez.

Siguiendo esta idea imitativa de los timbales e instrumentos graves, el segundo compás de 30 podría escribirse de la siguiente manera, haciendo un cambio de afinación de Mi_3 a Sol_3 :

Timpani

Sol

Figura 40. Línea melódica de los timbales en *Chaconne*.

Dentro del segundo anexo de este trabajo de investigación, presento una serie de sugerencias interpretativas sobre la parte de timbales de *Chaconne* escrita por Chávez; mis ideas propuestas surgen con base en mi propio criterio y desde mi experiencia profesional como instrumentista. Por ello, considero pertinente hacer uso de estas sugerencias a discreción y de acuerdo a las condiciones de interpretación de la obra.⁷⁶

2.2.6 *Soli III, for bassoon, trumpet, viola, timpani and orchestra. (1965)*

Soli III es una obra para cuatro solistas y orquesta, fue encargado por la Southwest German Radio (SWR) y escrita en 1965. La primera interpretación fue emitida por la orquesta de SWR bajo la dirección del compositor el 24 de noviembre de 1965 en el Hans Rosbaud Hall de Baden-Baden, Alemania. *Soli* es el título colectivo que se le da a una serie de cuatro obras, cada una con una sucesión de solos. Las otras tres composiciones de la serie son obras de música de cámara, mientras que *Soli III* es una especie de *concerto grosso* para solistas y orquesta.

Los *Soli* pertenecen a la vertiente más experimental y altamente modernista de la producción compositiva de Chávez, en contraste con el carácter más tradicional de la mayoría de las obras de grandes conjuntos. Este grupo de obras, que también incluye las tres *Inventiones* y las composiciones orquestales *Resonancias* (1964), *Elatio* (1967), *Discovery*, *Clío* (ambos 1969) e *Initium* (1973), presentan un lenguaje musical abstracto y atonal basado en el principio de *no repetición*. Una característica importante que destacar de esta obra es la consideración de los timbales como un instrumento solista, lo que nos permite intuir que el compositor en efecto consideraba a estos instrumentos como una entidad distinta a la percusión, con las características y posibilidades suficientes para fungir como un solista frente a una orquesta.

Dentro de la partitura se presenta el siguiente texto como parte de las notas del compositor:

⁷⁶ Véase: Anexo II.

Notas del compositor

En este trabajo no se han seguido procedimientos preestablecidos - clásico, serial o post-serial. Es una concepción musical determinada por los medios seleccionados, es decir: orquesta sinfónica y cuatro instrumentos solistas.

Prevalece un sentido no repetitivo y asimétrico, aunque éste no constituye un plan sistemático sino una forma de obtener una mayor libertad de expresión.

El sentido no repetitivo comprende todos los aspectos: melódico, armónico, timbre, rítmico, etc. El discurso musical está constituido por un pensamiento en constante evolución: un consecuente continuamente renovado que se convierte en antecedente de un nuevo consecuente. La composición musical es más una cuestión de imaginación e invención que de cálculo.

El sentido atonal de esta obra se ve considerablemente reforzado por la inclusión de un número mínimo de intervalos tonales, es decir: quintas, cuartas y terceras mayores, consideradas tanto melódica como armónicamente.

De lo contrario, aquí se observa una cierta economía instrumental, lo que significa una mayor diferenciación de densidades orquestales y una mayor variedad de colores.⁷⁷

De esta manera, Chávez menciona el carácter no-repetitivo de la obra, siendo la última escrita para una un amplio set de timbales y percusión, antes de la *Partita*. En *Soli III*, Chávez hace uso de 6 afinaciones distintas, además de indicar el tipo de instrumento conveniente o fijo para cada nota y el rango que debe tener:

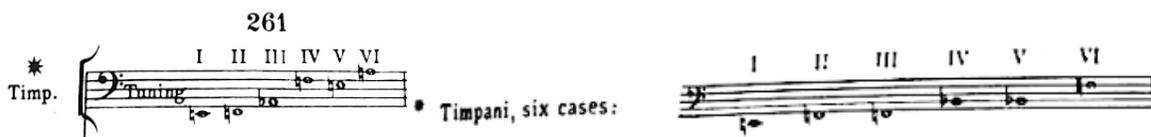


Figura 41. Disposición de timbales necesarios para *Soli III*.

⁷⁷ Esta traducción es mía, basada en el texto original de la partitura.

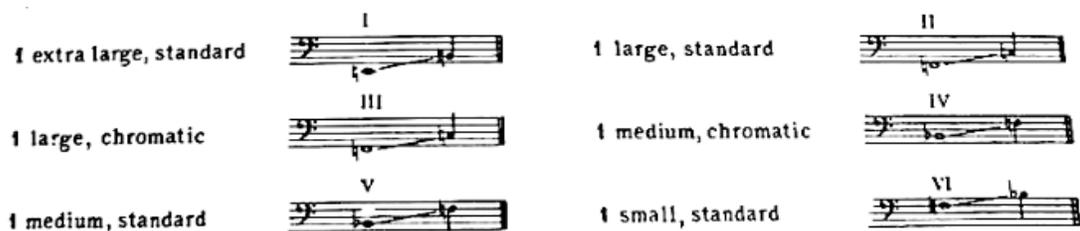


Figura 42. Indicaciones sobre los timbales, tomadas de la partitura original de *Soli III* (1965).

Esta es la segunda obra en la que Chávez requiere más de 5 afinaciones distintas desde *El Fuego Nuevo*, caso que sólo se repetiría en *Partita*, algunos años después. Es probable que el compositor haya encontrado una mayor accesibilidad a estos instrumentos, considerando que las obras *El Fuego Nuevo* (1921), *Caballos de Vapor. H.P.* (1926), *Sinfonía India* (1936) o *Toccata* (1942) requerían 3 timbales, mientras que *Chaconne in E minor* (1940), *Tambuco* (1960) y *Soli III* (1967) y *Partita* (1973) requieren de 4 a 6.

Dentro de los recursos e ideas más destacadas de estas obras se encuentran las siguientes:

- Complementación rítmica de compases (utilizado en *Tambuco*.)
- Notas rápidas/dobles en los instrumentos (utilizado en *Tambuco*)
- *Crescendo* escalonado de matices (utilizado en la *Toccata*)
- La parte solista de timbales aparece en la última sección de la obra (similar a la estructura de *Tambuco*).



Figura 43. Compás 269 y 270 de *Soli III* (1965) de Carlos Chávez. (Arriba, timbales, abajo, cuerdas)



Figura 44. Compás 307 y 308 de *Soli III* (1965) de Carlos Chávez. (parte de timbales)

También destaca un recurso similar al de Berlioz en la *Symphonie Fantastique* donde los demás percusionistas deben tocar en cada uno de los timbales del juego completo.



Figura 45. Compás 311 y 312 de *Soli III*. Chávez indica un trémolo simultáneo en cuatro timbales, ejecutado por los cuatro percusionistas de la sección.

Además de presentar un nuevo recurso instrumental, el trino cromático o trino con el pedal sobre un mismo timbal, una idea que también utilizaría en el movimiento *Sarabande* de la *Partita*.⁷⁸



Figura 46. Compás 294 y 295 de *Soli III*. Chávez indica un trino cromático ascendente con el pedal del timbal; “Trill with the foot”.

⁷⁸ Este efecto se logra haciendo un movimiento continuo ascendente - descendente en el pedal del timbal entre las notas indicadas.

Por lo anterior, se puede decir que en *Soli III* existe un preámbulo hacia *Partita for solo timpani*, puesto que ambas obras comparten ciertas características específicas en la parte de timbales. Además, en *Soli III* Chávez hace uso de recursos y material previos de otras obras en una especie de recapitulación de ideas. Es en esta obra que Chávez dejaría ver sus intenciones hacia la futura composición de un solo para timbales, demostrando en *Soli III* que los timbales pueden ser un instrumento solista dentro de una obra de grandes dimensiones y que es posible escribir una obra *solo* para este instrumento.

Es en esta obra, que Chávez dejaría ver sus intenciones hacia la futura composición de un solo para timbales, al mostrar que los timbales pueden ser un instrumento solista dentro de una obra de grandes dimensiones y que es posible escribir una obra solista para este instrumento.

2.3 Silvestre Revueltas (1899-1940)

Dentro del catálogo de obras de este compositor, es importante mencionar el trabajo realizado por Roberto Kolb, intitulado: *Compilación de Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, en el que se puede encontrar un listado alfabético y cronológico de todas las piezas registradas de Silvestre Revueltas, donde además se incluye la instrumentación correspondiente a cada una.⁷⁹ En dicho documento, identifiqué 14 obras que incluyen timbales, de las cuales tuve acceso a *Redes*, *Cuauhnáhuac* y *Sensemaya*, destacando el material más relevante dentro de la parte de timbales.

2.3.1 Cuauhnáhuac (1931)

Considerada una de las primeras obras sinfónicas de Revueltas, *Cuauhnáhuac* fue terminada en 1931, en una versión para orquesta de cuerdas y, un año más tarde, revisada y ampliada

⁷⁹ Kolb, Roberto. (1998). *Silvestre Revueltas: Catálogo de sus obras*. Escuela Nacional de Música. UNAM. México. Consultado de: https://www.academia.edu/24853982/Silvestre_Revueltas_Catálogo_de_sus_obras el 3 de mayo de 2021.

para orquesta sinfónica. Su título corresponde al nombre náhuatl de la actual ciudad de Cuernavaca, la capital del estado de Morelos.⁸⁰ La instrumentación requerida para la obra incluye timbales, *woodblock*, bombo, dos tambores indios, platos, xilófono, pandero y gong.

Woodblock	Xylophone
Bomba (or Bass Drum)	Tambourine
2 Indian Drums	Gong
Cymbals	Timpani

Figura 47. Percusión requerida para *Cuauhnáhuac* (1931) de Silvestre Revueltas.

La parte de timbales posee algunas pequeñas participaciones, el discurso tiene un carácter generalmente rítmico, así como tímbrico y armónico que destaca por la orquestación hecha por el compositor. Existe un pequeño solo para timbales en el no. 23 de la obra, además de otros pasajes breves para el instrumento con diversas funciones melódicas y tímbricas.

2

Silvestre Revueltas - Cuauhnahuac - Timbales

81

91

98

pp

f < ff *f³ < ff*

ff f *f*

Figura 48. Extracto del no. 12 (seis compases antes) de *Cuauhnáhuac* (1931) de Silvestre Revueltas.

⁸⁰ Anónimo. (2014). *Revueltas*. Consultado de: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/revueltas> el 12 de mayo de 2021.

Figura 49. Extracto del no. 23 (dos compases antes) de *Cuauhnáhuac* (1931) de Silvestre Revueltas.

Existe en *Cuauhnáhuac*, un pasaje con características similares al *Poco lento* de la *Sinfonía India* de Chávez; por un lado, las figuras rítmicas son similares, aunque en un compás binario; los instrumentos de percusión son casi los mismos a excepción de la maraca que cambia por *tambourine* (pandero) y que los timbales no forman parte del discurso rítmico de la sección.

Figura 50. Extracto del no. 52 (cinco compases antes) de *Cuauhnáhuac* (1931) de Silvestre Revueltas.

Es una de las pocas obras en las que Revueltas hace uso de timbales y les otorga un discurso musical relevante del cual destacan sus recursos tímbricos, melódicos y armónicos, así como la instrumentación de la sección de percusiones y su interacción con los demás instrumentos.

2.3.2 *Sensemaya* (1937)

Sensemaya fue escrita por primera vez en una versión para conjunto de cámara en 1937, que ya presentaba el desarrollo y contenido básico de la obra, aunque con algunas novedades instrumentales y temáticas que la diferencian de la versión para gran orquesta realizada al

siguiente año y que es la más conocida, grabada e interpretada frecuentemente.⁸¹ La obra está subtitulada como “Canto para matar una culebra”, debido a que Revueltas se basó en un poema del escritor cubano Nicolás Guillén publicado en 1934, que describe la matanza ritual de una serpiente. La versión para orquesta completa fue estrenada por el compositor con una orquesta de cámara en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México el 15 de diciembre de 1938.⁸²

Los timbales y la percusión representan la base rítmica durante prácticamente toda la obra. La parte de timbales (escrita para un juego de 5 timbales) ejerce una función rítmica durante casi todo el discurso con un solo cambio de afinación en el número 34. Hacia el final de la partitura se encuentra un discurso completo de la percusión junto a la orquesta, generando una masa sonora similar a la utilizada en *Cuauhnáhuac* del propio Revueltas o en *Sinfonía India* de Carlos Chávez.

Percussion (3 players)	Bass Drum
Xylophone	Tom-Toms (high and low)
Claves	Cymbals
Maracas	Gongs (large and small)
Raspador	Glockenspiel
Gourd	Celeste
Small Indian Drum	Timpani

Figura 51. Instrumentos de percusión necesarios para *Sensemaya* (1937) de Silvestre Revueltas.



Figura 52. Extracto del no. 1 de ensayo (un compás antes) de *Sensemaya* (1937) de Silvestre Revueltas.

⁸¹ Anónimo. (2019). *Revueltas: Sensemayá y La noche de los mayas*. Consultado de: <https://musicaenmexico.com.mx/revueltas-sensemaya-la-noche-los-mayas/> el 19 de mayo de 2021.

⁸² Anónimo. (2020). *Sensemaya*. Consultado de: <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3232/sensemaya> el 20 de mayo de 2021.



Figura 53. Extracto del no. 7 de ensayo (un compás antes) de *Sensemayá* (1937) de Silvestre Revueltas.



Figura 54. Extracto del no. 11 (un compás antes) de *Sensemayá* (1937) de Silvestre Revueltas.

Los timbales, el fagot y el contrabajo repiten el mismo patrón rítmico-melódico en 7/8.

En la mayoría de las obras de Revueltas, los timbales ejercen principalmente una función rítmica, acompañante e imitativa de otros instrumentos, más allá de ser un solista o conducir una melodía, el compositor busca explotar las posibilidades tímbricas del instrumento. Se puede apreciar estas características en las partes de timbales de obras como *Ventanas*, *Redes* o *Caminos*.



Figura 55. Extracto de *Ventanas* (1931) de Silvestre Revueltas.



Figura 56. Extracto del no. 38 (dos compases antes) de *Caminos* (1934) de Silvestre Revueltas.

Se ha mencionado anteriormente que sólo existen 14 obras con partes de timbales dentro del catálogo de Revueltas, aunque el compositor no tuvo un acercamiento tan amplio al instrumento como Chávez o Moncayo, es importante mencionar obras como *Ocho por radio*,

Janitzio o *La Noche de los Mayas*⁸³; donde la percusión (en su mayoría prehispánica) ocupa innegablemente un papel protagonista muy característico y esencial. En gran parte de sus composiciones *Revueltas* escribió un discurso musical complejo y bien estructurado para los timbales, destacando también, las funciones rítmicas y tímbricas de los instrumentos de percusión.

2.4 José Pablo Moncayo (1912 – 1958)

Dentro de los compositores pertenecientes al denominado Grupo de Los Cuatro en México, José Pablo Moncayo dio a los timbales un papel altamente importante en sus obras. Alumno de composición de Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música, además de consolidarse como compositor y director de orquesta, J.P. Moncayo también se desempeñó como percusionista orquestal, formando parte de la Sinfónica de México, por lo que se puede subrayar en el acercamiento y conocimiento técnico que el compositor tenía de los instrumentos de percusión y que destacó en algunas de sus principales obras sinfónicas, otorgándole un papel solista a los timbales en algunas ocasiones. Así, en la música de Moncayo, los timbales desempeñan generalmente una función rítmica y melódica; el compositor utilizaba muchos recursos rítmicos como síncopas, contratiempos y subdivisiones métricas dentro del compás, además de otorgarle un papel melódico imitativo a los contrabajos.

Las obras consultadas incluyen *La mulata de Córdoba*, *Sinfonía*, *Huapango*, *Bosques*, *Hueyapan*, *Tierra de Temporal* y *Sinfonietta*. En *Bosques* y *Huapango*, Moncayo escribe pequeños solos melódicos y rítmicos para los timbales; cabe resaltar que además de formar parte de la Sinfónica de México como percusionista, logró llegar a ser director de la

⁸³ *La Noche de los Mayas* en su versión actual ha tomado la forma de una sinfonía. Pero se trata de una recopilación de la música de la película realizada por José Ives Limantour, veinte años después de la muerte del compositor. El cuarto movimiento de la suite incluye una serie de variaciones para percusión adaptada por Ives-Limantour. Véase: Anónimo. (2014). *REVUELTAS*. Consultado de: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/revueltas/>

agrupación; su acercamiento y tratamiento a los timbales y a los instrumentos de percusión provienen en gran parte de su rol como instrumentista-compositor.

The image shows a musical score for three instruments: Tpt. I, II; Timb.; and Vln. I. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The timbal part begins in the second measure with a melodic line of eighth notes, marked *pp* and *Poco meno*. The trumpet and violin parts have some initial notes in the first measure but then rest.

Figura 57. Extracto de *Bosques* (1944) – José Pablo Moncayo, noveno compás de 13. Los timbales tienen un solo de 7 compases

The image shows the beginning of a musical score for *Huapango*. It includes parts for Fagotti, Timpani, Güiro, Maracas, Tamburo, Tamburo indiano, Gran Cassa, Claves e Sonajas, and Xilofono. The timbal part has a melodic line in the first two measures, marked *pp*. The other instruments have rests or simple accompaniment.

Figura 58. Extracto del inicio de *Huapango* (1941) – José Pablo Moncayo. Los timbales tienen un solo en los dos primeros compases de la obra.

Una función melódica importante de los timbales en la música de Moncayo se puede encontrar en obras como *Cumbres* o *Tierra de Temporal*, en las que los timbales imitan a unísono la línea de los contrabajos o el fagot, de manera similar al tratamiento de Chávez en la *Chaconne*.

Figura 59. Extracto del *Allegro* de *Tierra de Temporal* (1949) – José Pablo Moncayo

Figura 60. Extracto del no. 44 de *Cumbres* (1940-1953) – José Pablo Moncayo

Otras obras importantes que resaltan el protagonismo de los timbales y además destacan por su complejidad técnica y del discurso musical, son *Hueyapan* (1938), *Sinfonietta* (1945) y *Tres piezas para orquesta* (1947).

Figura 61. Extracto del no. 27 (un compás antes) de *Sinfonietta* (1945) – José Pablo Moncayo

Finalmente, es necesario mencionar la importante labor de José Pablo Moncayo en el desarrollo solista de los timbales, destacando sus cualidades melódicas, tímbricas y rítmicas. La faceta de ejecutante que el compositor ejerció durante su carrera, le permitió conocer de manera directa los instrumentos de percusión, misma que se refleja en su discurso musical y en los diversos solos para timbales en muchas de sus obras sinfónicas.

Capítulo III.

De *Toxiuhmolpia* hasta *Partita*, un análisis instrumental de los timbales dentro de la música mexicana de concierto de Carlos Chávez hacia una construcción solista

En este capítulo se muestra el desarrollo compositivo de los timbales de tres composiciones de Chávez: *El Fuego Nuevo* (1921) *Toccata para instrumentos de percusión* (1942) y *Tambuco, para seis percussionistas* (1960). Obras en las que los timbales tienen un discurso musical y un papel protagonista relevante que posteriormente, según la hipótesis de esta investigación, dio lugar a la composición de *Partita for solo timpani*, única obra para timbales solo escrita por Chávez.

3.1 El solismo de los timbales en la música sinfónica de Carlos Chávez

En el proceso de construcción del *solismo* de los timbales dentro de la música mexicana, la figura de Carlos Chávez es esencial e irrefutable, además de su importancia dentro de la escena artística y particularmente musical e institucional de México; Bringas lo describe como “un hombre multifacético, compositor consolidado de innegables cualidades, funcionario y político creador e impulsor de obras e instituciones en México”.⁸⁴ Es primordial e indiscutible atribuirle dos aciertos significantes; el de ofrecer de primera mano un repertorio fundamental de la música de concierto al público mexicano y el de insertar y proyectar la música mexicana en el ámbito internacional.

La construcción solista de los timbales en la música mexicana puede tener como origen dos momentos fundamentales en la escena musical del país. Primero, el encargo de la composición de un ballet con temática prehispánica a Carlos Chávez en 1921⁸⁵, y segundo,

⁸⁴ Bringas (2012). *Op. Cit.*, p.83

⁸⁵ Hernández Calderón ha elaborado la desmitificación correspondiente al encargo de “*hacer unos ballets mexicanos*” como una idea sugerida por Pedro Henríquez Ureña a José Vasconcelos y no como una comisión directa por parte del entonces Secretario de Educación Pública. Véase. Hernández Calderón. *Op. Cit.*, p. 60

la creación de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) en 1928⁸⁶. Estos dos elementos convergieron permitiéndole a Chávez explotar su genio creativo como compositor interesado en la percusión. Además, Chávez impulsó a los compositores de su época para que encontraran la forma de escribir música en un sentido indigenista⁸⁷ y al mismo tiempo proporcionó un foro para dar a conocer esta nueva música propiamente mexicana.

En el ensayo de Christina Taylor Gibson titulado “Chávez, la música moderna y la escena neoyorquina”, la autora señala que “su plataforma más influyente para reformar la vida musical no fue la composición, sino su posición como director de la OSM”⁸⁸. Por ello, me suscribo al criterio de la autora, y considero estos dos componentes, la obra y el espacio, como elementos esenciales para el proceso de legitimación de la música mexicana en el ámbito internacional.

Algunos autores como Parker coinciden con esta idea, al mencionar que: “su propia orquesta le facilitó acceso a recursos instrumentales de los que había dispuesto anteriormente.”⁸⁹ Durante su labor al frente de la OSM para 1948, se estrenaron alrededor de 80 obras de compositores mexicanos⁹⁰; “una labor extraordinaria, sin equivalente en el continente americano y utilísima para el desenvolvimiento de la cultura musical”.^{91, 92}

⁸⁶ García Morillo. (1960). *Carlos Chávez, vida y obra*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires., p. 57

⁸⁷ Miranda menciona el impulso de Chávez hacia Luis Sandi, Candelario Huízar, Vicente T. Mendoza y María Teresa Prieto a “escribir música en un idioma arcaico: pseudoprehispánico.” Véase: Miranda, Ricardo. *El palpitante de una vida intensa. Música mexicana y la Orquesta Sinfónica de México de Carlos Chávez, 1928 – 1948*. Leonora Saavedra (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional. Ciudad de México, México. p. 80.

⁸⁸ Taylor Gibson, Christina. “Chávez, la música moderna y la escena neoyorquina”. Leonora Saavedra (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional.

⁸⁹ Parker, Robert L., (2002), *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. Yael Bitrán (trad.). CONACULTA, México. p. 22

⁹⁰ García Morillo. *Op. Cit.*, p. 142

⁹¹ *Loc. Cit.*

⁹² Dentro de los *Escritos Periodísticos* de 1950-1975, Gloria Carmona menciona una etapa de creación musical mexicana de expresión nacional que incluye a compositores como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada; seguidos de la generación conformada por José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Luis Sandi. Además de mencionar a Carlos Jiménez Mabarak y a los compositores hispanos Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay. Véase: Carlos Chávez. (1997). *Escritos periodísticos (1950-1975)*. (Gloria Carmona, comp. y ed.). FCE, México.

Aunado a su posición al frente de la OSM, Chávez “tuvo siempre una perspectiva de rescate nacional, aunque para Chávez el elemento indio es el fundamental, no deja de atribuir importancia a los demás”.⁹³ Una perspectiva que se puede estibar en palabras del propio Chávez cuando se le cuestiona sobre la música clásica mexicana:

La música de los indios es mexicana, y también es mexicano el arte de origen español. Es correcto y propio considerar como mexicano aún las óperas nativas en estilo italiano, o las sinfonías mexicanas de inspiración alemana. Naturalmente, la condición de ser mexicana no añade calidad estética a una producción artística. Sólo cuando la música mexicana alcanza calidad artística, se convierte en verdadero arte nacional.⁹⁴

Derivado de este interés, Carlos Chávez, quien “sentía un apego genuino por las culturas indígenas y una admiración profunda por las civilizaciones prehispánicas”⁹⁵ plasmó esta identidad en obras como *El Fuego Nuevo*, Ballet Azteca (1921) *Los cuatro soles* (1925) y *Sinfonía india* (1935), destacando en cada una de ellas, “la identidad indígena de los instrumentos de percusión y el papel fundamental que la percusión representó, así como un enorme protagonismo y explotación de su función y carácter solistas”.⁹⁶

El propio Chávez menciona lo siguiente sobre *El Fuego Nuevo* “En él se expresan por primera vez las influencias de la música auténticamente tradicional, de los indios, que escuché en Tlaxcala desde muy niño por muchos años y que nunca se había revelado en mis composiciones”.⁹⁷

⁹³ García Morillo. *Op. Cit.* p. 212

⁹⁴ Texto de Carlos Chávez citado en García Morillo. (1960). *Loc. Cit.*

⁹⁵ Saavedra, Leonora. *Chávez y el mito del renacimiento azteca*. Leonora Saavedra (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional. Ciudad de México, México. p. 193

⁹⁶ Dentro de los *Escritos periodísticos (1916-1939)*, se menciona que para Chávez “la nueva música de México no puede ser más que el producto de la asimilación que hagan los individuos mexicanos de todos los elementos fundamentales de nuestra tradición mexicana” y añade: “en el caso particular de los músicos, estamos en condiciones de encontrar una rica tradición tanto si miramos hacia atrás en la línea de nuestros ascendientes indios, como si lo hacemos también en la de nuestros ascendientes del otro lado del mar”. Véase: Carlos Chávez. (1997). *Escritos periodísticos (1916-1939)*. (Gloria Carmona, comp. y ed.)

⁹⁷ Chávez, Carlos. *Influencias, Forma, Etcétera*. En *Escritos periodísticos (1950 – 1975)*. p. 142

A partir de la obra *El Fuego Nuevo*, Chávez comenzaría un proceso compositivo enfocado en la percusión como una familia de instrumentos emancipada, sustancial y de una extensa y profunda riqueza musical; dicho proceso es mencionado de la siguiente manera por Hernández Calderón como uno de los planteamientos centrales dentro de su propia investigación, a través del cual busca: “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.” (Hernández Calderón, 2016. p. 13)

Además, la información recabada por Hernández Calderón dentro de su investigación nos permite reafirmar la idea de considerar a la obra, cuya música fue estrenada en 1928, como “el punto de inicio de la actividad percusionista moderna en México” y la génesis de la “primera escuela mexicana de percusiones”.⁹⁸

De tal forma que se puede considerar a *El Fuego Nuevo*, como una de las obras génesis en el desarrollo del nacionalismo musical en México, así como del estilo compositivo de Chávez basado en este ideal y que sería semillero y causa de la composición de sus siguientes obras de música mexicana durante la mitad del siglo XX de carácter nacionalista y enfocadas en la percusión y los timbales, con Chávez al frente de la OSM como principal figura representativa de la escena musical del país.

3.2 Construcción de un solismo mexicano en los timbales; análisis instrumental dentro de las obras de Chávez

3.2.1 *El Fuego Nuevo*, Ballet azteca (1921)

Esta obra constituye el inicio de un estilo orientado a hacia un arte intrínsecamente mexicano y a la creación o establecimiento de una corriente nacionalista en la música basándose en una

⁹⁸ *Loc. Cit.*

temática azteca (García Morillo, 1961)⁹⁹; dentro del discurso y lenguaje de *El Fuego Nuevo*, Chávez no utilizó directamente los temas indígenas, más bien “trató de crear un discurso musical propio, basado en sus características fundamentales, libremente inspirado en su espíritu, (...) que constituyese en sí un todo orgánico, (...) con ‘El fuego nuevo’ pretende abandonar la imitación del estilo europeizante”.¹⁰⁰

En el trabajo de Hernández, el autor presenta una transcripción del texto "Carlos Chávez y la música mexicana" por Vicente T. Mendoza, donde se menciona lo siguiente:

Con esta obra (Chávez) abandona las influencias remotas, (...) en vista del nacionalismo, al empleo en la orquesta de un nuevo instrumental, resolver los problemas melódicos por medio de la saturación indígena (...) al uso de nuevas combinaciones sonoras simultáneas, un nuevo mundo rítmico (...) además de permitir la fundación de la Escuela de Música Mexicana y ser la fuente primordial los modelos por imitar (...) marca un jalón de primerísima importancia en la historia de la música de México.¹⁰¹

Retomando las ideas de Hernández sobre la génesis compositiva que surge en *El Fuego Nuevo*, destaca el pasaje a base de percusiones de la *Danza del Terror*, la cual para García Morillo resultan “un anticipo a la distancia de ‘*Xochipilli*’ y la ‘*Toccata*’ para instrumentos de percusión”.¹⁰² Así como pequeños pasajes de *cinetismo sonoro*¹⁰³ entre los dos timbalistas; ideas que el compositor utilizaría muchos años después.

El cinetismo sonoro, es un término propuesto por Julio Estrada que se puede definir como:

⁹⁹ De acuerdo a García Morillo, *El Fuego Nuevo* está basado en la ceremonia ritual del mismo nombre, que era la fiesta más importante de todas las fiestas del Anáhuac y que sintetizaba el espíritu de la religión azteca, celebrándose cada 52 años. Véase: García Morillo. *Op. Cit.* p. 22.

¹⁰⁰ *Loc. Cit.*

¹⁰¹ Hernández Calderón. (2016). p. 293 y 294

¹⁰² García Morillo. *Op. Cit.* p.24

¹⁰³ Julio Estrada (ed.), *La música de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984. Vol. IV, p. 182.

[...] una construcción motivica 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 [...].”¹⁰⁴

Chávez lo utiliza en el discurso de ambos timbalistas, y posteriormente, retomaría este recurso en las obras *Toccata* y *Tambuco*.¹⁰⁵ Este elemento se puede apreciar en la letra E de *El Fuego Nuevo*, donde el compositor ha escrito un diálogo para dos timbalistas que interactúan entre sí.



Figura 62 a) Parte de timbales I y II de la Letra E de *El Fuego Nuevo*.



Figura 62 b). Parte de timbales I y II de la Letra E de *El Fuego Nuevo*. (continuación).

Dentro del ejemplo anterior se puede notar una correspondencia entre las voces en cuanto a unísonos rítmicos (la misma figura rítmica en ambas partes) en un solo discurso conformado

¹⁰⁴ Loc. Cit

¹⁰⁵ Hernández Calderón Juan Gabriel. *Op. Cit.*, p. 246 y 247

entre los dos timbalistas. Esta idea de utilizar y combinar distintas afinaciones de timbales y percusión en un discurso melódico, armónico y contrapuntístico homogéneo será utilizada con mayor énfasis en *Toccata y Tambuco* y posteriormente en la *Partita*.

Por lo anterior, me parece evidente mencionar que a partir de este ballet nació la idea de escribir para un juego de varios timbales (mínimo 4 y hasta 6), o en su caso para dos juegos de timbales y que posteriormente desarrollaría en obras futuras.

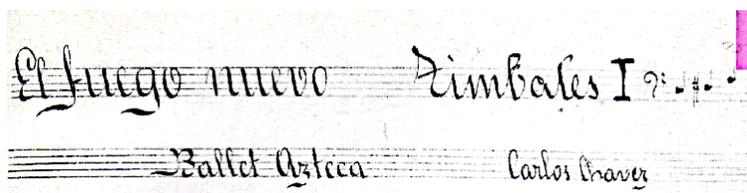


Fig. 63

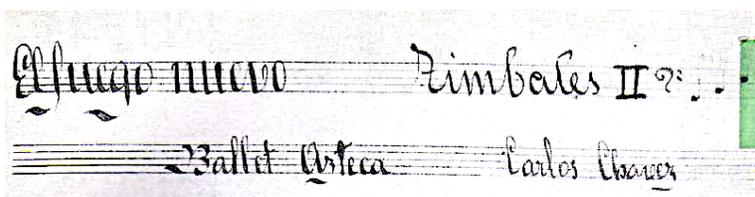


Fig 64.

Extracto de las partes de timbales I y II de *El Fuego Nuevo* de Carlos Chávez¹⁰⁶. La disposición de timbales necesaria requiere Timbales I (Do4, Re#4, Fa4) y Timbales II (Fa3, Si3, Mi4).

Soli III

Comissioned by the Südwestfunk of Baden Baden

Playing time: sixteen minutes

Timpani, six cases

Percussion I: Bongos (Very small, small medium)

Percussion II: Snare Drums (Small, Medium, Large)

Percussion III Bass Drums (Large, Extra Large)

Figura 65. Percusión necesaria para *Soli III*.

(Transcrito de la información contenida en la partitura original).

¹⁰⁶ Hernández Calderón. *Op. Cit.*, p. 148. En la Figura 63, se puede observar que la afinación requerida para Timbales II es la misma que utilizaría en el primer movimiento de *Toccata*.

Partita
For Solo Timpani

1. Praeludium

Carlos Chávez



Figura 66. Primeros dos compases de *Partita*.

Otra característica importante a destacar dentro de la obra es a partir de la letra G y hasta los primeros 6 compases de la K, donde se encuentra una sección de alta importancia rítmica e instrumental, que Hernández Calderón define así:

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. (...) hemos denominado ostinato al patrón rítmico que es repetido sin variantes durante un pasaje de la obra.¹⁰⁷

Estos ostinatos y sus combinaciones se pueden identificar en otras obras de Chávez como en la sección B del Poco Lento de *Sinfonía India*¹⁰⁸, en el discurso constructivo de las percusiones, el cual nos recuerda en gran medida a ciertos pasajes de la Danza del terror de *El Fuego Nuevo*.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Hernández Calderón. *Op. Cit.* p.230-231

¹⁰⁸ Se tomó como referencia de la estructura interna de la obra, la tesina de Alfredo Antúnez Pineda, titulada: *Un análisis de la Sinfonía india de Carlos Chávez*. Véase: Antúnez Pineda, Alfredo. (1993). *Un Análisis de la Sinfonía India de Carlos Chávez*. ESM/INBA/CONACULTA, México, D.F.

¹⁰⁹ Por razones de fuerza mayor, no fue posible hacer una cita a los pasajes mencionados de la obra *El Fuego Nuevo*, sin embargo, quedan como referencia la tesis de Juan Gabriel Hernández Calderón, así como una grabación realizada por el mismo autor, la cual puede consultarse en la siguiente liga: Inner Pulse Ensamble. (6. Febrero. 2019) *Carlos Chávez – Toxihmolpía, El fuego nuevo, ballet azteca*. [Archivo de video]. Consultado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tUicbw8zThe> el 3 de febrero de 2021.

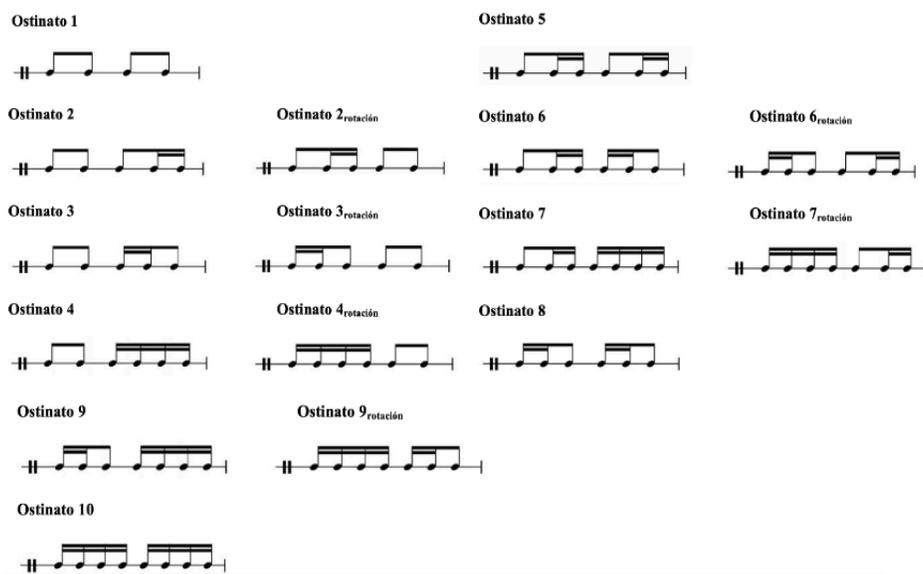


Figura 67. Ostinatos identificados por Hernández Calderón.¹¹⁰

Figura 68. Tres compases antes del No. 52 de ensayo de la *Sinfonía India*

- | | |
|--|---|
| ● Ostinato 1 (rotación) | ● Ostinato 4 (rotación, con variación en el tercer tiempo) |
| ● Ostinato 4 (rotación) | ● Ostinato 4 |
| ● Ostinato 10 | |

Esta idea repetitiva y constructiva sobre ostinatos y patrones rítmico se puede comparar con los números de ensayo 51 a 57 de la *Sinfonía India*, compartiendo varias características entre las que destacan:

- Están escritos en un compás de $\frac{3}{4}$.

¹¹⁰ Hernández Calderón. *Op. Cit.* p.230-231

- La mayoría de las figuras rítmicas son combinaciones grupales de cuartos, octavos y dieciseisavos.  o de los ostinatos 1, 4 y 10.
- Los pasajes tienen un carácter dancístico y repetitivo. Hernández menciona al respecto que el uso frecuente de ciertos patrones particulares como el ostinato 8 “nos llevar a creer que probablemente para Chávez representa un símbolo de lo ‘indio’”.¹¹¹
- Los instrumentos tienen similitud tímbrica, además de que se pueden considerar de un carácter prehispánico de acuerdo a la siguiente tabla¹¹², siendo los timbales el único instrumento fuera de esta categoría.

<i>El Fuego Nuevo</i>	<i>Sinfonía India</i>
Teponaztlis (agudos, medios y graves)	Teponaztli o xilófono
Güiros (4)	Maracas o sonaja de arcilla, raspador
Huéhuatl o bombo (<i>Grosse caisse</i>)	Tlanpanhuéhuatl o bombo
Tamburo	Tambor sin cuerdas
Timbales (2)	Timpani (Timbales)

Figura 69. Cuadro comparativo de la percusión requerida entre *El Fuego Nuevo* y *Sinfonía India*.

INSTRUMENTATION

* Percussion (4 players)

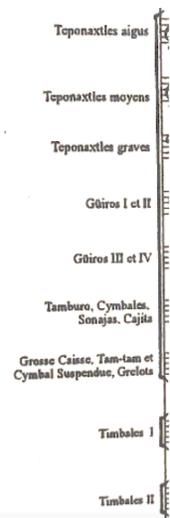
I Indian Drum
Maraca (just one)
Metal Rattle
Suspended Cymbal

II Tenor Drum, snares off
Soft Rattle (made out of a thin pasteboard)
Claves (large)
Xylophone

III Snare Drum, snares off
Rattling String (a string of hard, wooden beads)
Güiro

IV Bass Drum
Rasping Stick

Timpani



- Teponaztles agudos
- Teponaztles medios
- Teponaztles graves
- Güiros I y II
- Güiros III y IV
- Tambor, platos, sonajas, cajita
- Gran casa, Tam-tam, platillo suspendido, cascabeles
- Timbales I
- Timbales II

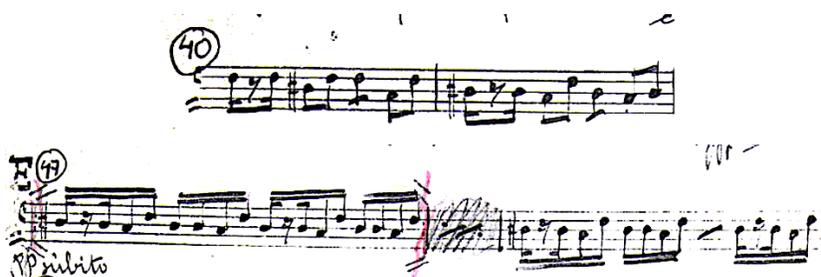
A la izquierda: Figura 70. Instrumentación necesaria para *Sinfonía India*

A la derecha: Figura 71. Instrumentos de percusión necesarios para *El Fuego Nuevo*

¹¹¹ Hernández Calderón. *Op. Cit.* p. 236

¹¹² Esta tabla comparativa se realizó mediante el análisis instrumental de ambas partituras, así como la línea rítmica de cada instrumento.

Hernández identifica también un uso de ostinatos en la estructura rítmica de los timbales de *El Fuego Nuevo*, compás 80. Algunos también serán utilizados con ligeras variaciones más tarde en la *Toccata*. Además, destaca un patrón rítmico y melódico muy característico del ballet, denominado motivo a o motivo v; “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” (Hernández, 2016).¹¹³ Este motivo también es utilizado en la parte de timbales de *Caballos de Vapor, H.P.* en la *Danza del Hombre*.



Arriba: Figura 72. Compás 40 y 41 de *El Fuego Nuevo* (parte de timbales I)

Abajo: Figura 73. Compás 49 y 50 de *El Fuego Nuevo* (parte de timbales I)



Arriba: Figura 74 a): Extracto del compás 40 y 41 de *El Fuego Nuevo*. (Trascrito por Hernández Calderón).

Abajo: Figura 74 b). Extracto del primer movimiento de *Caballos de Vapor. H.P.* (1926). (Parte de timbales)¹¹⁴

De acuerdo a García Morillo, *El Fuego Nuevo* “inaugura oficialmente la producción de Chávez y constituye la obra inicial de su faceta ‘más mexicana’”; para Parker, “marcó el

¹¹³ Hernández Calderón. *Op. Cit.* p.215

¹¹⁴ Hernández Calderón. *Op. Cit.*, p. 217

inicio de una nueva era de nacionalismo en la música mexicana”. Las ideas expuestas sugieren que la obra es una génesis tanto de la escuela de percusiones mexicana como del desarrollo compositivo de la percusión en la música académica de nuestro país (Hernández Calderón, 2016)¹¹⁵.

Con base en las ideas previas, se puede decir que, a partir de *El Fuego Nuevo*, Chávez sentó ciertas bases estilísticas que consolidaron el estilo compositivo nacionalista en México, enfocado en el uso de ideas y motivos musicales característicos de los pueblos originarios, en los instrumentos de percusión y que se reflejarían en sus ballets, obras sinfónicas, para ensamble de percusiones (*Toccata y Tambuco*) y finalmente en una obra para solo de timbales (*Partita*).

3.3 Música de cámara para ensamble de percusiones; 2 obras de Carlos Chávez analizadas a través de un proceso de desarrollo compositivo

Las dos obras para ensamble de percusión escritas por Chávez son *Toccata y Tambuco*, ambas para seis percusionistas, así como una obra para solo percusión, *Partita*. Cada una de ellas es más compleja que la anterior y muestra los cambios y el proceso que desarrolló Chávez componiendo para estos instrumentos. De acuerdo con Timothy J. Peterman:

El ensamble de percusión se ha convertido en una parte integral de la mayoría de los programas de percusión de las escuelas profesionales de música. Gran parte del repertorio compuesto para esta disposición no ha pasado a formar parte del repertorio estándar. La *Toccata* de Chávez ha obtenido su lugar en la literatura del género, es uno de las obras para percusión más representadas en el mundo. Aunque *Tambuco* aún no ha alcanzado el mismo estatus que *Toccata*, es, sin embargo, una importante contribución al repertorio.¹¹⁶ (Peterman, 1986).

¹¹⁵ Hernández Calderón. (2016)., p. 271

¹¹⁶ Peterman, Timothy J., (1986). *An examination of two sextets of carlos chavez: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players*. Tesis de grado (Doctorado). North Texas University. p. ii.

Resulta interesante mencionar la relación de seis percusionistas entre ambas obras, así como en la obra previa *Xochipilli*; según Peterman, “Chávez se mantuvo tradicionalista en su uso de instrumentos de percusión occidental en *Toccata* (1942), y nacionalista en su uso de la percusión indígena en *Tambuco* (1964), casi veinticinco años después.”¹¹⁷

Esta idea también ha sido mencionada por Salas Hernández dentro de su propia investigación:

A nivel compositivo de cámara, Carlos Chávez crea en 1940 la obra *Xochipilli*, obra para alientos y 6 percusionistas, encargada para un concierto a realizarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Puede considerarse a esta obra como una preparación para las que más tarde serían, dos obras pilares de la percusión, a corto plazo *Toccata* y en años posteriores, la composición denominada *Tambuco*.¹¹⁸

3.3.1 *Toccata* para instrumentos de percusión (1942)

A fines de 1942, y por sugerencia de John Cage, quien dirigía un conjunto de instrumentos de percusión en Chicago, Carlos Chávez escribió esta obra, la cual no pudo ser estrenada en E.E. U.U. por diferentes razones. El historiador Gerard Behague menciona que el ensamble de Cage se disolvió antes de que la obra fuera estrenada¹¹⁹. Sin embargo, la versión más conocida menciona que en una carta con fecha 24 de abril de 1980, Cage escribió lo siguiente: “[Chávez] usó técnicas de percusión convencionales (particularmente redobles) que mis músicos no podían interpretar. Me alegro de que la pieza haya sido escrita, agradecido de que lo hiciera y siempre me ha entristecido que no pudiéramos presentarla.”¹²⁰

La fecha de estreno no se conoce con precisión; por un lado, David Ewen cita el 31 de octubre de 1942 como fecha oficial; Larry Vanlandingham sostiene que se realizó en algún momento de agosto de 1948; el biógrafo de Chávez, Roberto García Morillo, sostiene que la fecha era

¹¹⁷ Peterman. *Op. Cit.* p. 19

¹¹⁸ Salas Hernández. *Op. Cit.*, p.21

¹¹⁹ Peterman. *Op. Cit.* p.20

¹²⁰ John Cage, en una carta escrita a Robert L. Parker, de la Universidad de Miami. En: Peterman. *Op. Cit.*, pp. 20 y 21.

el 31 de octubre de 1947 con elementos de la orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada.¹²¹ Y el propio Chávez recordaba la fecha de manera diferente, asegurando que ocurrió el 13 de agosto de 1948.¹²²

La *Toccata* requiere seis intérpretes, cada uno con los siguientes instrumentos:

INSTRUMENTOS	INSTRUMENTS
PERCUSIÓN I Tambor Indio Juego de Timbres Tambor Indio pequeño	PERCUSSION I Indian Drum Glockenspiel Small Indian Drum
PERCUSIÓN II Tambor Militar I Xylófono Tambor Indio Redoblante	PERCUSSION II Side Drum I Xylophone Indian Drum Tenor Drum
PERCUSIÓN III Tambor Militar II Címbalo suspendido	PERCUSSION III Side Drum II Suspended Cymbal
PERCUSIÓN IV Redoblante Campanas Tubulares Claves Maraca: una solamente Címbalo suspendido	PERCUSSION IV Tenor Drum Chimes Claves One Maraca Suspended Cymbal
PERCUSIÓN V Timbales Gongo pequeño	PERCUSSION V Tympani Small Gong
PERCUSIÓN VI Bombo Gongo grande	PERCUSSION VI Bass Drum Large Gong

Figura 75. Disposición instrumental de percusión para *Toccata*

La obra tiene tres movimientos realizados sin interrupción, cada uno empleando diferentes timbres en los instrumentos. El primer movimiento, *Allegro sempre giusto*, utiliza solo los instrumentos de membrana. Chávez hace indicaciones precisas sobre las afinaciones y alturas de los membranófonos, quedando una disposición de grave a agudo de la siguiente manera:

¹²¹ García Morillo. *Op. Cit.* p.117

¹²² Peterman. *Op. Cit.*, p.21



Figura 76. Disposición instrumental de los membranófonos para *Toccata* de agudo a grave.

Tanto la instrumentación como la disposición espacial de los percusionistas (I-VI) muestran un arreglo melódico particular que permite contar con un amplio espectro melódico y tímbrico. El segundo movimiento está marcado como *Largo*, con la corchea en un metrónomo de 52 pulsos por minuto. Emplea casi en su totalidad instrumentos de metal, excepto por el xilófono, que cuando se utiliza en la parte inferior del registro da una referencia al teponaztle.¹²³ El tercer movimiento utiliza principalmente membranófonos, pero ocasionalmente los sonidos de maracas y claves, notas agudas del *glockenspiel*, y los sonidos metálicos del platillo.

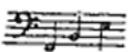
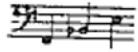
1. Tambor Indio <i>Indian Drum</i>	1. Juego de Timbres <i>Glockenspiel</i>	1. Tambor Indio Pequeño <i>Small Indian Drum</i>
2. Tambor Militar I <i>Side Drum I</i>	2. Xilófono <i>Xylophone</i>	2. { Tambor Indio <i>Indian Drum</i> Tambor Militar I <i>Side Drum I</i> Redoblante <i>Tenor Drum</i>
3. Tambor Militar II <i>Side Drum II</i>	3. Címbalo Suspendido <i>Suspended Cymbal</i>	3. Tambor Militar II <i>Side Drum II</i>
4. Redoblante <i>Tenor Drum</i>	4. Campanas Tubulares <i>Chimes</i>	4. Claves
5. Timbales <i>Tympani</i> 	5. Gongó Pequeño <i>Small Gong</i>	5. Timbales <i>Tympani</i> 
6. Bombo <i>Bass Drum</i>	6. Gongó Grande <i>Large Gong</i>	6. Bombo <i>Bass Drum</i>

Figura 77. Disposición instrumental del primero, segundo y tercer movimientos de *Toccata*.¹²⁴

¹²³ Esta posible sustitución se puede observar en la hoja de indicaciones de *Sinfonía India*, donde propone cambiar el teponaztle por un xilófono en caso de ser necesario si no se cuenta con el instrumento; Chávez propone utilizar dos notas del xilófono en un intervalo de 3ra mayor (Si bemol y Re).

¹²⁴ Imagen recuperada de: Chávez, Carlos. (1942). *Toccata para instrumentos de percusión*. Mill Music. NY.

Dentro de la parte de timbales, una de las características más importantes de esta obra es la existencia de diversos solos escritos para el instrumento, tanto en el primero como en el tercer movimiento. El primer solo se encuentra en el no. 6 de ensayo y una pequeña re-exposición en el no 7.¹²⁵

The image shows a musical score for timpani in three staves. The first staff (treble clef) has measure 6 boxed in blue and labeled 'SEMPRE' and 'mf'. The second staff (bass clef) has measure 7 boxed in blue and labeled 'Primer Solo' and 'mf', and measure 8 boxed in pink and labeled 'Reexposición' and 'mp'. The third staff (bass clef) has measure 8 boxed in pink and labeled 'Reexposición' and 'mp'.

Figura 78. Extracto del No. 6 de ensayo de *Toccata*

El segundo solo se encuentra en el tercer compás de no. 12; existe un compás antes 14 que funciona como puente hacia una nueva idea en diálogo del discurso musical con las demás percusiones.

The image shows a musical score for timpani in four staves. Measure 11 is boxed in pink. Measure 12 is boxed in pink and labeled 'Solo'. Measure 13 is boxed in pink and labeled 'mf'. Measure 14 is boxed in green and labeled 'mf subito'. Measure 15 is boxed in blue and labeled 'mf'. A legend below the score indicates: pink circle for 'Solo', blue circle for 'Diálogo', and green circle for 'Puente'.

Figura 79. Extracto del No. 12 de ensayo (tercer compás) de *Toccata*.

¹²⁵ Aunque los timbales aparecen por primera vez en la obra en el no. 2 de ensayo, es hasta el no.6 donde tiene un discurso solista sin acompañamiento.

El tercer solo en esta obra se localiza en el no. 26 y hasta no. 27, donde nuevamente aparece la idea de *cinetismo sonoro* mencionada anteriormente y que además se presenta de manera recurrente en el movimiento, siendo una de las características más relevantes de este.



Figura 80. Tercer solo para timbales del primer movimiento de *Toccata*, a partir del no. 26

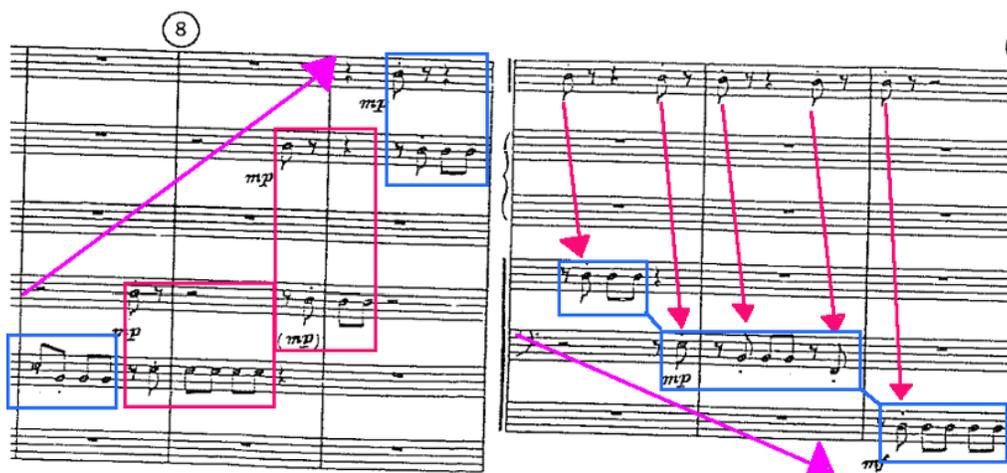


Figura 81. Extracto del No. 8 (un compás antes) de *Toccata*, donde se muestra el cinetismo sonoro empleado por Chávez, distribuido en cada uno de los instrumentos de percusión de acuerdo a las alturas que requiere la obra.

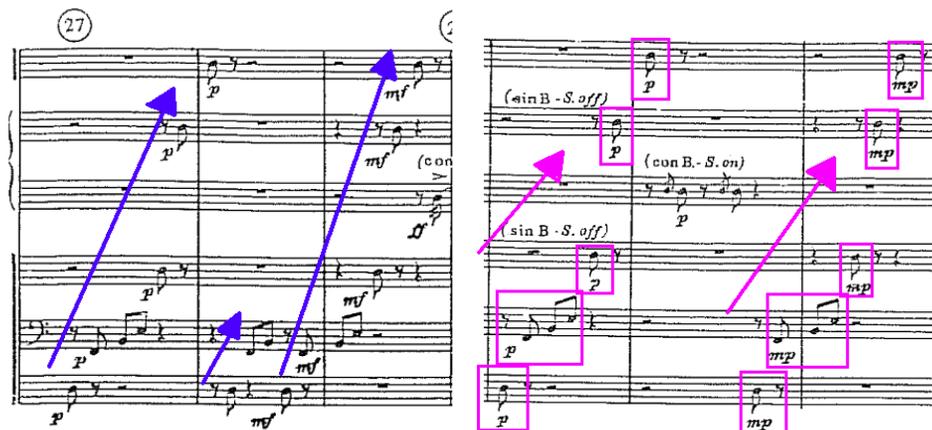
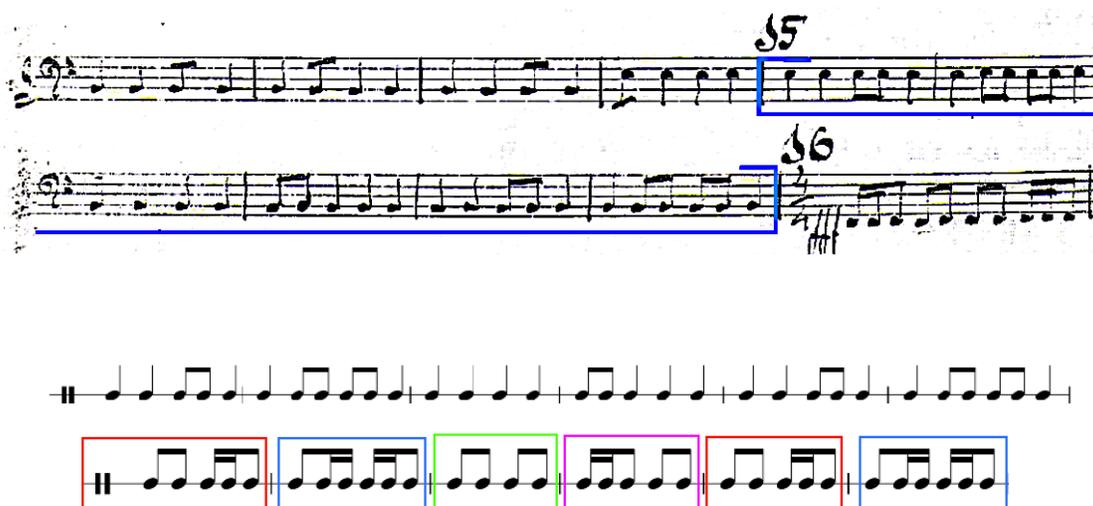


Figura 82. Extracto del No. 27 y 28 de *Toccata*.

Retomando el uso de ostinatos mencionado dentro de *El Fuego Nuevo* y que se encontrarían de nuevo en *Toccata*, existe una cierta similitud entre el número 16 de ensayo del ballet, con los dos compases previos al número 60 de ensayo de *Toccata*; basándonos en los ostinatos que Hernández Calderón ha presentado¹²⁶, lo cual también nos da la impresión de un carácter primitivo, dancístico que culmina en *El Fuego Nuevo* hacia *Piu mosso*, *Ritenuto* y en el *Tempo Primo* de *Toccata*; y posteriormente hacia el final de la obra en ambos casos.

Si se transforma el ritmo original (Figura 83) en valores más pequeños por disminución rítmica, quedaría de la siguiente manera (Figura 84), un ritmo en corcheas, que también está construido sobre los ostinatos mencionados.



Arriba: Figura 83. Ritmo original del compás 536 (No. 15) de *El Fuego Nuevo*

Abajo: Figura 84. Ritmo escrito en disminución rítmica con las figuras correspondientes.

Esta combinación de ostinatos y patrones repetitivos es una idea recurrente del compositor que utiliza en los diferentes instrumentos de percusión¹²⁷.

¹²⁶ Para una mejor referencia a estos ostinatos, Véase: Hernández Calderón, Juan Gabriel., *El uso de los instrumentos de percusión indígena y prehispánica en Toxihmolpía – El Fuego Nuevo, Ballet Azteca*, de Carlos Chávez, 2016, UNAM p.230-23

¹²⁷ Véase: *Capítulo II; 2.2.3 Sinfonía India*, de este documento.

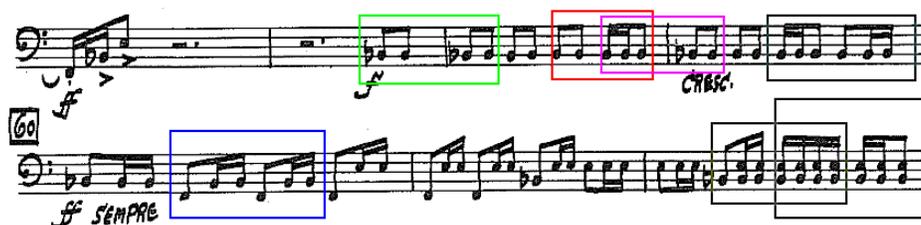


Figura 85. Extracto del No. 60 de ensayo (cuatro compases antes) de la *Toccata*

A pesar de que *Toccata* está escrita para 6 percusionistas, existe en ella un recurso muy característico de Chávez a manera de voces complementarias en el discurso melódico mediante cinetismo sonoro. Una idea particular basada en este recurso se puede encontrar en muchos pasajes de la obra; por lo anterior, podría considerarse a *Toccata* como una gran obra solo para un percusionista (aludiendo a un set de percusión dividido en 6 secciones) que se divide para su interpretación en 2 o más percusionistas a través de la disposición instrumental de las voces en diferentes instrumentos, o en el caso de los timbales de *El Fuego Nuevo*, en un timbalista que se ha dividido en dos ejecutantes de manera estereofónica¹²⁸. Además, un detalle importante para la idea argumentada anteriormente se basa en las indicaciones propuestas por el autor, en las que se menciona:

El percusionista I puede usar el mismo tambor indio que el percusionista II, u otro instrumento de altura de sonido idéntica.¹²⁹

Por lo tanto, considero que, a partir de la disposición de los instrumentos requeridos para la obra, existen nociones suficientes para pensar en una idea de homogeneidad entre los ejecutantes y entre las voces de cada una de las percusiones, como se muestra a continuación:

¹²⁸ De acuerdo al *Grove Music Online* de la Oxford University Press, *estereofónico* se refiere al “término aplicado a las técnicas de grabación (y reproducción) de sonido que producen el efecto de sonido procedente de diferentes direcciones en un espacio tridimensional.”
"Stereo(phonic) recording." Grove Music Online. 2003. Oxford University Press. Consultado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000428100> el 25 de marzo de 2021,

¹²⁹ Chávez, Carlos. (1942). *Toccata para instrumentos de percusión*. Mills Music. Nueva York. (La traducción es mía).

Figure 86 shows a musical score for five measures. The score is written on five staves. The first measure is marked with a circled '5'. The music consists of eighth and sixteenth notes. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns, and blue lines connect these patterns across the staves, illustrating the continuous flow of the rhythm. Dynamics include 'p sempre' and 'mp'.

Figura 86. Extracto del No. 5 de ensayo (cinco compases antes) de *Toccata*

Figure 87 shows a musical score for measures 23-27. The score is written on five staves. The first measure is marked with a circled '24'. The music consists of eighth and sixteenth notes. Purple boxes highlight specific rhythmic patterns, and purple lines connect these patterns across the staves, illustrating the continuous flow of the rhythm. Dynamics include 'mf', 'f', 'mp', and 'p'. There are also markings for 'S. off' and 'S. on'.

Figura 87. Extracto del No. 24 de ensayo (tres compases antes) de *Toccata*

En los dos ejemplos anteriores se puede observar los siguientes aspectos:

- Considerando un ritmo estable en corcheas, no existe durante los compases un silencio correspondiente a la figura de corchea en los pasajes, por lo que el discurso rítmico es estable, continuo y fluido.

- Las 6 voces de instrumentistas están tocando desde las membranas graves hasta las agudas y (de acuerdo con el acomodo instrumental) de derecha a izquierda o viceversa¹³⁰.
- Las dinámicas son similares en los diferentes motivos y en los instrumentistas, por lo que se puede pensar que la idea general de cada motivo está repartida entre varios instrumentos, pensando en la idea de una sola persona ejecutando un set de percusión de enormes dimensiones.

Otro ejemplo de esta homogeneidad y complementación entre las voces, se puede encontrar en el tercer movimiento en el no. 47; nuevamente la idea es presentada a través de diferentes instrumentos con timbres totalmente distintos (desde un juego de timbres o *glockenspiel* hasta los timbales y el bombo).

19

The image shows a musical score extract for 'Toccata' No. 47. It features two systems of staves. The first system includes a staff for 'Juego de Timbres Glockenspiel' and a staff for 'Redoblante Ten. Dr.'. The second system includes a staff for 'Maraca'. The score is marked with 'f' (forte) and 'LEBAG'. A pink box highlights a motif in the Glockenspiel part, a cyan box highlights a motif in the Tenor Drum part, and a green box highlights a motif in the Maraca part.

Figura 88. Extracto del No. 47 de ensayo (tres compases antes) de *Toccata*

¹³⁰ A este recurso, el Dr. Julio Estrada se refiere como “una construcción motivica a la manera clásica, repartiendo entre los instrumentos segmentos de motivos y creando una articulación de alturas, timbres y espacios.”

Julio Estrada (ed.), *La música de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984. Vol. IV, p. 182

Será esta obra la que marque un enfoque diferente para los compositores de varias generaciones, y que originará muchos comentarios de admiración y no menos los que la colocarán como modelo a seguir en el tratamiento de la percusión. Sin embargo, lo admirable de la *Toccata*, radica en ser la primera obra para conjunto de percusión como tal, y haber sido escrita, como lo fue: con la genialidad de su compositor, pasando de ser una obra experimental para percusión, a una obra ejemplar y de repertorio obligado. El legado más importante de Chávez a la percusión se hará presente en años posteriores con la obra *Tambuco*. (Salas, 1999).¹³¹

Toccata se ha convertido en una obra fundamental dentro del repertorio para ensamble de percusiones, “es la obra que cierra magistralmente el primer gran ciclo de composiciones para ensamble de percusiones entre 1930 y 1942 y porque al mismo tiempo, con ella se inicia el repertorio mexicano para la especialidad” (Bringas, 2015).¹³² Considerada por varios autores como una obra innovadora, heredera de un enfoque punteado sobre las percusiones a nivel nacional e internacional gestado durante las primeras décadas del s. XX, “*Toccata* es un hito en la música para ensamble de percusiones y en la obra de Chávez porque marca un momento de madurez en su carrera como compositor por su originalidad.” (Bringas, 2015. p.79), a la vez que define el inicio de lo que sería una época fructífera en la composición de obras para ensamble de percusiones en nuestro país y para la construcción de una identidad solista en los timbales y la percusión.

3.3.2 *Tambuco* para seis percusionistas (1964)

La obra fue encargada por Clare Boothe Luce y estrenada por el Ensamble de Percusiones de la ciudad de Los Ángeles en 1965¹³³. El nombre de la obra fue inventado por Chávez como una onomatopeya o imitación de sonidos percutivos. Para Robert Parker, “Aunque fue escrita veinticinco años después de la ‘*Toccata*’, *Tambuco* se parece a su antecesora. (...) Tienen la

¹³¹ Salas Hernández. *Op. Cit.* p.23

¹³² Bringas, *Op. Cit.* p. 75

¹³³ Según el trabajo de Peterman: “La composición se estrenó el 11 de octubre de 1965, en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, por *Los Angeles Percussion Ensemble* con la dirección de William Kraft. Otra actuación importante de *Tambuco* tuvo lugar el 14 de junio de 1968 en la Ciudad de México.

misma longitud y ambas son para seis percusionistas.” Sin embargo, esta obra requiere una disposición instrumental mayor, posee una variedad de ideas rítmicas más complejas y tiene un diseño *no repetitivo*.¹³⁴ El principio de *no repetición*, explicado por Chávez en la hoja de indicaciones de la obra se presenta así:

La música de esta obra se desarrolla en un proceso permanente de evolución. Una idea inicial sirve como ‘antecedente’ de un ‘consecuente’, el que a su vez inmediatamente se convierte en un antecedente de un nuevo consecuente y así hasta el final de la pieza. También, un mínimo de elementos simétricos y repetitivos están presentes.¹³⁵ (Chávez, 1964)

De acuerdo con Parker, es a partir de la *Invencción para piano* que Chávez se concentró en el principio estructural que había sondeado en 1933 (*Soli I*) y que llegó a madurar y consolidar hacia 1958.

Sin cancelar las ‘infinitas posibilidades que aún existan (en el futuro) para la repetición, propuso la idea de que la repetición y la variación sean sustituidas por un constante renacer, ‘un río que nunca vuelve a su origen [...] siempre ligado y como continuación de su fuente original, pero siempre buscando espacios nuevos e ilimitados’¹³⁶

Chávez toma un nuevo camino estilístico tras la composición de las tres *Invencciones*. La primera *Invencción*, muestra el proceso *no repetitivo*: cada idea musical genera una idea consecuente, que de paso se convierte en antecedente en un proceso continuo de renovación.¹³⁷ Parker se refiere a este proceso *no repetitivo*, como una práctica constructiva usual en Chávez desde 1958, con la premisa de que “la música debe desenvolverse en un

¹³⁴ Parker, Robert L., (2002). p. 82 - 83

¹³⁵ Chávez, Carlos. (1964). *Tambuco*. Score. Mills Music. Notas de la partitura. Traducido por Bringas dentro de su tesis doctoral. Véase: Bringas, Alfredo. (2012). *Música Mexicana para ensamble de percusiones; antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enriquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*.

¹³⁶ Parker. *Op. Cit.* p.69

¹³⁷ Texto de Carlos Chávez sobre la cuarta conferencia, “Repetition in Music”, en la que expone la idea de no repetición de Chávez. Citado en Parker, Robert. (2009). *Trece Panoramas en torno a Carlos Chávez*. CONACULTA. México. p.22

flujo continuo de nuevas ideas; cada una de éstas es generada por su predecesora y es la generadora de la siguiente (...) se lleva a cabo un proceso de constante renovación¹³⁸”, dónde “la continuidad se produce por la relación directa de cada idea con su precursora y su descendiente inmediatas.”¹³⁹

Sobre esto, Bringas menciona: “Chávez concibe igualmente *Tambuco* en un momento de gran madurez, pero al mismo tiempo de cambio en su quehacer creativo personal. El camino es trazado ahora por el concepto de la **no repetición**.”¹⁴⁰

A pesar de las similitudes generales entre la *Toccata* y *Tambuco*, como son el género o el número de percussionistas:

Tambuco se basa en un concepto totalmente diferente al de *Toccata*. Dado que no hay temas que se desarrollen en formas musicales estándar, Chávez ha recurrido a aspectos como los timbres y la forma para exponer sus ideas musicales. Una relación tonal entre los distintos grupos de timbres (madera, metal, sonajas, raspadores y membranas), así como los rangos de la percusión melódica son aspectos importantes de la obra. (Peterman, 1986, p.38)¹⁴¹

Tambuco, obra explícitamente escrita dentro del lenguaje no-repetitivo, tiene otras características que la colocan como un trabajo más complejo en aspectos tales como la instrumentación, la forma y estructura, el lenguaje y las exigencias técnicas musicales de cada parte, entre otras. Además, de acuerdo a la investigación hecha por Bringas (2015), “*Tambuco* presenta una estructura dividida en cinco partes principales”¹⁴², a diferencia de la estructura tripartita propuesta por Parker. La siguiente disposición fue hecha por Peterman basándose en la instrumentación requerida:

¹³⁸ Podzharova, Elena. (2015). *Breve mirada al Tratado de Composición de Carlos Chávez (1899-1978)*. Consultado de: http://www.orfeoweb.com/podzharova-ammetto_chavez.pdf el 15 de mayo de 2021.

¹³⁹ Parker. *Op. Cit.*, p. 168

¹⁴⁰ Bringas, Alfredo. (2012). *Op. Cit.*, p.88.

¹⁴¹ Peterman. *Op. Cit.* p. 38

¹⁴² Bringas. *Op. Cit.*, pp. 86-88.

Percussion I:	Small Rasping Stick Small Water Gourd Glockenspiel Small Claves Bongo Set, very small size Bongo Set, medium size	Percussion IV:	Clay Rattle Soft Rattle Maraca Large Crash Cymbals Four-Octave Marimba Claves (Extra Large) Group of Drums 8" x 12" Tom Tom 18" x 20" Tom Tom 11" x 30" Conga
Percussion II:	Large Rasping Stick Large Water Gourd Large Suspended Cymbal Swiss Brass Bells Wood Block Group of Drums 4 1/2" by 14" snare drum 8" x 15" snare drum 12" x 16" tenor drum	Percussion V:	Small Guiro Large Guiro Extra large Ratchet Tap-a-Tap Celesta Extra Large Gong Group of Drums same as Perc. II Xylophone
Percussion III:	Metal Rattle Maraca Triangle Tubular Chimes Claves (Large) Four Timpani	Percussion VI:	Sand Blocks Large Guiro Small Suspended Cymbal Vibraphone Xylophone Group of Drums 12" x 22" Bass Drum 16" x 36" Bass Drum

Figura 89. Disposición instrumental de la percusión necesaria para *Tambuco*.

HIGHER	
LOWER	
<p><u>METAL</u></p> <p>Triangle Small Suspended Cymbal Large Suspended Cymbal Very Large Crash Cymbals Extra Large Gong (Tam-Tam)</p> <p><u>RATTLES</u></p> <p>Metal Rattle Maracas Clay Rattle Soft Rattle</p> <p><u>SCRAPERS</u></p> <p>Sandpaper Blocks Small Rasping Stick Small Guiro Large Rasping Stick Large Guiro Extra Large Ratchet</p>	<p><u>WOOD</u></p> <p>Small Claves Wood Block Large Claves Extra Large Claves Small Water Gourd Large Water Gourd</p> <p><u>MEMBRANE</u></p> <p>Small Set of Bongos Medium Set of Bongos Snare Drum Large Snare Drum Field Drum Small Tom Tom Large Tom Tom Conga Drum Four Timpani Standard Bass Drum Large Bass Drum</p>

143

Figura 90. Disposición instrumental de la percusión necesaria para *Tambuco* clasificada por familia

Se puede observar que la obra requiere una mayor disposición instrumental en comparación con su antecesora, (*Toccata* [18 instrumentos, en su mayoría membranófonos] contrasta notablemente con la generosa dotación de *Tambuco* [46 instrumentos])¹⁴⁴. La obra está

¹⁴³ Peterman. *Op. Cit.* pp. 36, 37, 39.

¹⁴⁴ Bringas. *Op. Cit.*, p.87

escrita para un juego de 4 timbales y no requiere cambios de afinación. Resulta interesante la disposición de los intervalos, siendo dos terceras mayores (Fa3 – La3 y Mi4 – Sol#), aunque también puede ser visto como dos séptimas mayores (Fa3 – Mi4 y La3 – Sol#).



Figura 91. Disposición interválica de las afinaciones de los timbales en *Tambuco*

Dentro de la estructura formal de *Tambuco*, los timbales se presentan hasta el compás 215 de la obra, (de manera muy similar a la *Toccata* en el tercer movimiento), los timbales anuncian su entrada a manera de solo, en un discurso que se va elaborando y construyendo hacia una mayor complejidad y dificultad técnica, mientras poco a poco son acompañados por los bongos.

Figura 92. Compás no. 216 al 220 de *Tambuco*

Así como en *El Fuego Nuevo* y *Toccata*, en *Tambuco* se identifica la misma idea de “voces complementarias” entre varios ejecutantes que se complementan rítmica, melódica y tímbricamente entre ellos. Esta idea inicia en el compás 226 entre timbales y bombo y

continúa desarrollándose hacia el compás 237, donde se integran tom-toms y conga. A partir de este compás se distinguen 8 voces (4 timbales, 2 tom-toms, 1 conga y 1 bombo), que se distribuyen entre 3 ejecutantes y que rítmicamente se complementan y forman un discurso melódico homogéneo. Esta idea se puede notar tanto en *Toccata* como en *Tambuco*, donde los timbales y el bombo funcionan de manera conjunta y dándole al bombo la voz de un nuevo timbal más grave. (Figura 93 y 94).

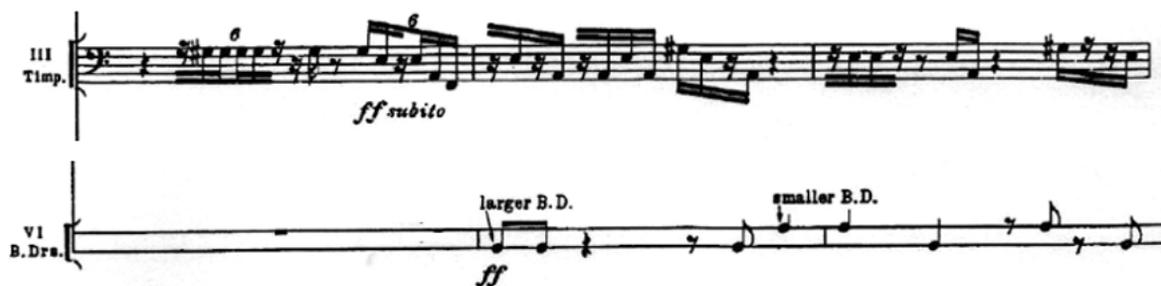


Figura 93. Compases 225 - 227 de *Tambuco*, donde se incorpora el bombo al discurso melódico de los timbales (simulando un quinto timbal más grave).



Figura 94. No. 2 de *Toccata*, En este extracto, se presenta la misma idea de complementación rítmico-melódica, donde se incorpora el bombo al discurso melódico de los timbales.

Figura 95. Tres compases del no. 23 de *Toccata*, el motivo se conforma por una nota de bombo y tres de los timbales. (4 membranófonos)

Figura 96. Compases 237 – 240 de *Tambuco* distinguiendo las 8 voces en 3 instrumentistas (Perc III, IV y VI).

Figura 97. Motivo rítmico de los compases 237 -240 de *Tambuco*, escrito en una sola línea rítmica.

The image shows a musical score for six percussionists, labeled I through VI. The measures are numbered 278, 279, and 280. At the beginning of measure 280, there is a instruction: "To Claves, small". The parts are: I Baga., II Sn. Drs. T. Drs., III Timp., IV T.-Ta. Cong., V Sn. Drs. Ten. Drs., and VI B. Drs. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*.

Figura 98. Compases 278 – 281 de *Tambuco* donde se aprecia la continuidad rítmica entre los seis percusionistas.

The image shows a single rhythmic line with a complex pattern of notes and rests, representing the rhythmic motif of measure 279 from the piece 'Tambuco'.

Figura 99. Motivo rítmico del compás 279 de *Tambuco*, escrito en una sola línea rítmica.

En esta obra, el recurso más relevante y novedoso en la parte de timbales es la melodía construida en notas dobles del compás 295 al 302; algo que podría considerarse como un solo para dos timbalistas, -debido a que existen dos líneas melódicas- no se llega a considerar necesario debido a que es posible la ejecución por un solo ejecutante.

Figura 100. Compases no. 295 - 302 de *Tambuco*, de la parte de timbales

Bajo el criterio de **no repetición** y a partir de cómo se va presentando el nuevo material en el discurso musical de los timbales, se pueden identificar 4 ideas generales en la participación del instrumento:

- La primera, de carácter melódico en una sola voz, se encuentra del compás 216 al 227 en el que hay una introducción/presentación de los timbales desde un solo hasta la incorporación de la percusión VI (bombos) en el compás 226. Esta idea continúa en el compás 230 al 259, donde se agregan más voces al discurso, y se construye un contrapunto que termina al 259 con cuatro voces independientes (bongos, timbales, tom-toms/conga y bombo) en una dinámica *ff* y figuras rítmicas constantes (semicorcheas, tresillos de corchea y de semicorchea). Además de que muchas de las ideas se van presentando poco a poco, siguiendo el proceso creativo en el que cada idea genera una idea consecuente, que a su vez se convierte en antecedente de otra en un proceso continuo de renovación.

216 **Animato, non troppo mosso** $\text{♩} = 84$
 Timpani

217 *sempre ff ed energico*

218 *l. r. 5*

219 *sempre ff*

220 *3*

221 *6*

222 *sempre ff*

224 *mf*

225 *6*

226 *ff subito*

227

228-229 **2**

Figura 101. Primera idea melódica (solo) de la parte de timbales, compases 216 – 227 de *Tambuco*

III Timp.

IV T.-Ta Cong.

VI B.Drs.

Figura 102. Compases 241 – 244 de *Tambuco* distinguiendo las 8 voces en 3 instrumentistas. (4 en timbales, 3 en tom-toms y conga y 2 en bombos).

La segunda inicia en el compás 260 con un redoble de tambor en la percusión II, pero será presentada en los timbales del compás 282 al 285. Previo a este pasaje, existe un puente rítmico en la anacrusa del compás 269, donde retoma algunas ideas de la primera sección, aunque con diferentes figuras rítmicas (quintillos de corchea y semicorchea, corcheas y tresillos de cuartos) hacia el compás 281 en donde se retoma el redoble en 5 voces.

Figura 103. Compases no. 282 - 295 de *Tambuco*.

- Una nueva tercera idea se presenta en el compás 286 con las claves y posteriormente el *glockenspiel*, pero será en el compás 295 que la percusión IV (tom-toms/conga) y V (timbales) exponen el material de notas dobles y desarrollan esta nueva idea contrapuntística hasta el 302.

Figura 104. Compases no. 301 - 302 de *Tambuco*

Podemos distinguir la no repetición en cada una de las nuevas ideas que se van presentando a lo largo del discurso musical, mismas que aparecen de manera momentánea antes de

desarrollarse hacia una nueva idea concreta. A continuación, se muestra una comparación entre distintos compases de la obra donde se presenta una nueva idea de manera breve y corta, y posteriormente su desarrollo hacia un discurso más elaborado. Estos ejemplos muestran la manera en que funciona el principio de no repetición en el que una nueva idea se presenta, se desarrolla y al mismo tiempo genera otra nueva idea posterior.



Figura 105. Extractos de *Tambuco* donde se aprecia la aparición de una nueva idea y su posterior desarrollo

3.3.3 Reflexiones finales

A pesar de que estas dos últimas obras fueron escritas con 18 años de diferencia, comparten ciertas características en cuanto al número de ejecutantes, una amplia disposición instrumental, pero, sobre todo, forman parte de un proceso de desarrollo sobre los solos para percusión de cada ejecutante (de los cuales existe mucho material en *Tambuco*) y que se encaminan hacia la composición de una obra *solo* para timbales (*Partita*), que además es la única obra para solo de percusión de Chávez.

Tambuco es una obra de mayor complejidad técnica, escrita en un lenguaje no repetitivo, ha servido para muchos compositores como un referente en cuanto al manejo melódico y

estructural del instrumental percusivo, siendo una de las más destacadas aportaciones del compositor para la evolución del trabajo compositivo percusivo mexicano del siglo XX.¹⁴⁵

Estas dos obras (*Tocatta* y *Tambuco*) forman parte de un proceso compositivo en el que Chávez trató de explorar las posibilidades tímbricas de los timbales, pero manteniéndose dentro de las formas tradicionales. De acuerdo con Ricardo Gallardo:

En la *Tocatta* (1942), Chávez desarrolla para el timbal un material musical que genera en el intérprete desplazamientos difícilmente encontrados en otras obras contemporáneas. Sin embargo, el tratamiento del material no incluye aún las características tímbricas y de afinación que separan a los timbales del resto de los membranófonos.

En *Tambuco* (1964), la ejecución virtuosística en los timbales evoluciona, aunque la utilización del recurso de afinación definida sigue, como en la *Tocatta*, que relega a un plano secundario. Tanto en la *Tocatta* como en *Tambuco* el interés de Chávez se sigue centrando en la exploración de posibilidades rítmicas de los timbales.¹⁴⁶

Aunque en *Soli III* se encuentra una conjunción de ideas previas a la composición de un solo para timbales, y que la obra considera la función solista del instrumento frente a la orquesta; es en *Partita for solo timpani*, donde rompe con las estructuras y disposiciones que había seguido anteriormente en sus obras para percusión y en el discurso musical de los timbales. No obstante, dentro de las muchas características que hacen de *Partita* una obra innovadora, existe también una cierta ausencia de información respecto a la ejecución e interpretación de la obra. Ricardo Gallardo, director artístico del ensamble de percusiones mexicano *Tambuco*¹⁴⁷, menciona lo siguiente:

(Esta obra) impone retos de ejecución diversos y establece una proposición original al explorar la escritura rítmica y formal de diversas danzas barrocas pero ejecutadas en los

¹⁴⁵ Salas Hernández. *Op. Cit.* p. 29

¹⁴⁶ Velázquez Villavicencio, Sergio. (2015). *Notas al programa (Tesina)*. UNAM, México. p. 15

¹⁴⁷ Ensamble de percusiones de México fundado en 1993.

timbales. Sin embargo, la partitura muestra evidencias de la falta de trabajo con un ejecutante previo a su edición. Si Chávez hubiese hecho un trabajo de revisión con un Timbalista, la *Partita* no hubiese tenido que esperar tanto tiempo para su estreno y gozaría un mayor número de interpretaciones.¹⁴⁸

En el siguiente capítulo expongo un análisis formal e interpretativo de *Partita for solo timpani*, a partir de los argumentos planteados en los dos capítulos previos, así como desde mi experiencia como instrumentista, tras lo cual propongo una serie de argumentos que puedan ayudar e interesar a los percusionistas involucrados en el estudio de la obra, además de beneficiar en la difusión y programación de la obra.

¹⁴⁸ Velázquez. (2015)., p. 15.

Capítulo IV.

Partita for solo timpani

4.1 Revisión, análisis y propuesta interpretativa de la obra

Terminada por Carlos Chávez en mayo de 1973, *Partita for solo timpani* es la última obra publicada y catalogada para instrumentos de percusión del compositor y es la primera obra escrita en el repertorio mexicano para solo de timbales. Es una suite conformada por 4 movimientos; *Praeludium*, *Allemande*, *Sarabande* y *Giga*, y está basada en la forma musical del barroco que tuvo un amplio desarrollo durante el siglo XVIII. La obra fue escrita para 6 timbales, cada uno con afinaciones distintas para cada movimiento y fue editada por G. Schirmer (actualmente Wise Music Group) en 1982, cuatro años después del fallecimiento de Chávez. El manuscrito original se encuentra en resguardo en la colección Carlos Chávez de la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL, por sus siglas en inglés).

Es considerada una obra de alta exigencia técnica e interpretativa dentro del repertorio solista del instrumento por lo que, tras su estreno en 1982 por Michael Baker, timbalista fundador de la OFCM (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México), se realizaron tan sólo un par de interpretaciones más por Julio Viguera y Alfredo Bringas. Michael Baker realizó una grabación de la obra en 1982 por invitación de Eduardo Mata, sin embargo, no ha sido posible localizar algún registro o copia de la misma. En una entrevista realizada a Baker, él menciona la posibilidad de que probablemente exista algún registro en Nueva York o en Salt Lake City, Utah.¹⁴⁹ Ricardo Gallardo, director artístico de Tambuco¹⁵⁰, realizó una grabación discográfica de la obra como parte del álbum *Complete Chamber Works of Carlos Chavez, Vol. 3.*, además, Juan Gabriel Hernández Calderón también la grabó para el álbum “Antología

¹⁴⁹ Velázquez Villavicencio. *Op. Cit.* p. 10

¹⁵⁰ Fundado en 1993, Tambuco es un ensamble de percusiones mexicano además uno de los más importantes en el mundo. Su actividad se ha hecho merecedora de numerosos premios, distinciones y reconocimientos de instituciones nacionales y extranjeras.

de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones” de la Orquesta Percutoris de la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM.

Dentro de las principales características de la obra que la distinguen de otras del mismo género se pueden mencionar las siguientes:

- Está escrita para 6 timbales, dotación poco común, dado que los juegos de timbales orquestales regularmente se conforman de 4 o 5 instrumentos.¹⁵¹
- En gran parte de la obra existe una polifonía conformada por dos sujetos o líneas melódicas en constante correspondencia e interacción, además de existe un acompañamiento armónico en algunos movimientos de la obra, por lo cual, el uso de dos pentagramas favorece estas características propias de la obra.
- No existe un centro tonal definido en la obra y los movimientos no presentan una armadura con alguna tonalidad establecida, no obstante, sí es posible identificar un centro tonal en cada movimiento.
- La obra no está incluida en catálogo de obra de compositor¹⁵², sin embargo, debido a la fecha de composición y la poca difusión de la misma, *Partita* debe ser considerada la primera obra de percusión solista para timbales en México.^{153,154}

¹⁵¹ La primera vez que Chávez escribió para este número de timbales fue en *El Fuego Nuevo*. Y lo hizo de nuevo en *Soli III*, obra en la que además otorga una función solista a los timbales.

¹⁵² En el catálogo de obras de Chávez elaborado por Rodolfo Halffter no es localizada la *Partita*, puesto que la obra fue escrita en 1973 y el catálogo se publicó en 1971.

¹⁵³ Esta afirmación es hecha por Salas Hernández dentro de su tesis de licenciatura. Véase: Salas Hernández. (1999). p. 31.

Además de que, dentro de los catálogos de obra de compositores mexicanos, así como la antología hecha por Salas Hernández, no hay registro previo de una obra para solo de timbales hasta 1973 con *Partita for solo Timpani*.

¹⁵⁴ En la tesis de maestría de Hernández, se menciona la existencia de una obra para solo de timbales escrita por Carlos Luyando, llamada *Salutación (Ritmos para tres timbales para un ballet)* de 1953-1954, sin embargo no se encontró registro o paradero de la partitura, además el nombre completo de la obra no coincide con la información adicional de Hernández que indica una dotación de 4 timbales; aunado a esto, muchas de las obras de Luyando se preservaron como manuscritos, por lo que la primera obra para solo de timbales en ser editada y publicada es la *Partita* de Carlos Chávez. Véase: Hernández (2016). p. 281.

A pesar de que la obra fue escrita ya dentro de la última etapa compositiva de Chávez, basada en la **no repetición**, la obra conserva las estructuras clásicas de los movimientos de la suite barroca, establecida por compositores como Bach, así como el orden de las danzas que caracterizan a este tipo de suite, por lo que es conveniente realizar un acercamiento a la obra desde la perspectiva dancística de una *suite* o *partita* barroca y a partir de ellos, proceder a la realización de un análisis más preciso. De la misma forma, Hernández Calderón sugiere “escuchar la música que originalmente fue escrita bajo este esquema de danzas preclásicas, son el fin de dar un carácter adecuado a cada movimiento”¹⁵⁵, por lo tanto, este acercamiento a la obra es necesario y ha sido mencionado anteriormente.

Hasta el momento, no hay registro de alguna dedicatoria en la *Partita* de Chávez o si el compositor trabajó en colaboración con algún timbalista o percusionista durante la composición de la obra; por otro lado, la edición y publicación de la misma fueron realizadas *postmortem*, por lo que se desconoce si hubo alguna revisión previa por parte de algún especialista.

Dentro de la investigación hecha en este trabajo, pude detectar ciertas características de la obra que me permiten proponer una serie de consideraciones interpretativas a partir de:

- a) La experiencia de otros ejecutantes.
- b) El estudio individual de la obra.
- c) La consulta digital del manuscrito resguardado en la NYPL.
- d) La revisión y análisis de las partes de timbales de las obras previas de Chávez, (incluidos en los capítulos II y III).

4.2 Análisis formal y consideraciones interpretativas de la obra

La obra fue editada y publicada en 1982 y desde entonces está disponible para su adquisición. Sin embargo, no se tiene registro de que la edición publicada haya sido sometida a alguna

¹⁵⁵ Hernández, (2003). p. 17.

revisión especializada por parte del compositor o de algún instrumentista, por lo que decidí realizar una búsqueda del manuscrito original. De acuerdo con la información otorgada por el Archivo Carlos Chávez, el documento se encuentra bajo resguardo dentro de la Biblioteca Pública de Nueva York, por lo que se solicitó una consulta digital del manuscrito original de manera remota. Una vez hecha la solicitud con la biblioteca pude llevar a cabo una revisión virtual del documento en colaboración con David McMullin, Bibliotecario de Música de la institución en dos sesiones durante el mes de mayo de 2021. A partir de estas dos consultas se hicieron los siguientes hallazgos:

1. Durante la revisión pude detectar una discordancia de compases entre el manuscrito original de Chávez y la obra editada por Schirmer, desde el compás número 6 de los movimientos *Praeludium* y *Allemande*. Dicha discordancia de compases exhibe que existe un intercambio estructural entre los primeros 5 compases de cada movimiento como se muestra a continuación:

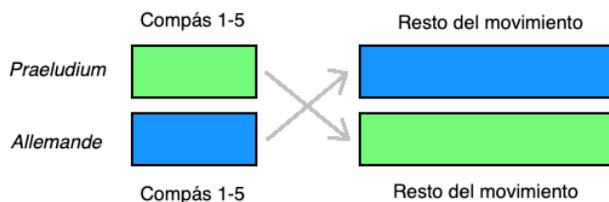


Figura 106. Esquema que muestra el intercambio de compases entre los movimientos.

2. Se detectó un error en el orden de los movimientos de la versión publicada. El manuscrito está elaborado en un cuadernillo con la firma autógrafa de Chávez y fechado en mayo de 1973. Dado que el cuadernillo está empastado y engrapado, el orden de paginación no es intercambiable, además los movimientos están numerados por compás en cada inicio y final de sistema y por lo tanto no es posible realizar alguna alteración al mismo. De acuerdo al manuscrito, el orden de los movimientos de la obra es el siguiente:

1. *Praeludium*

2. *Allemande*

3. *Sarabande*

4. *Giga*

El orden de movimientos de la versión publicada de la *Partita* difiere con el orden de otras obras con una forma de *suite* similar. El siguiente cuadro comparativo se elaboró para identificar la disposición de los movimientos en 4 obras de la misma estructura y contrastarlo con la *Partita*, identificando una diferencia en el orden de los movimientos 3 y 4. (Figura 107).

Suite (barroca) ¹⁵⁶	<i>Violin Partita in D minor, BWV 1004 (J.S. Bach)</i>	<i>Suite III in C Major, BWV 1009 (J. S. Bach)</i>	<i>Suite IX in E Minor, BuxWv 235 (D. Buxtehude)</i>	<i>Partita in G Major, HWV 450 (G.F. Händel)</i>	<i>Partita (C. Chávez) Versión publicada</i>
Preludio/obertura		Prelude		Preludio	1. Praeludium
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	2. Sarabande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	3. Allemande
Sarabande	Sarabande	Aria	Sarabande	Sarabande	4. Giga
Gigue	Gigue	Sarabande	Gigue	Gigue	
	Chaconne	Bourré I, Bourré II		Menuet	
		Gigue			

Figura 107. Cuadro comparativo de obras con la misma estructura

- En la hoja de indicaciones provista por Schirmer se afirma que la *Partita* sigue el orden establecido de este tipo de suite, lo cual difiere con las obras analizadas en cuadro anterior:

Partita for Solo Timpani was completed in May of 1973. It follows the traditional four movement scheme – Praeludium; Sarabande; Allemande; and Giga. The work was written for six timpani, with optional tuning suggestions, some of which have been changed to make it easier to perform. In the Sarabande the trills with four slashes () are unmeasured and to be performed on one drum.

Figura 108. Nota incluida en la partitura publicada.

¹⁵⁶ Posible estructura general de acuerdo a lo expresado por el diccionario Grove Music Online. Consultado de: Fuller, D. Suite. Grove Music Online. Consultado el 18 Sep. 2021, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>.

De acuerdo con el diccionario Grove Music Online, Thomas Mace¹⁵⁷ fue el primer musicólogo en describir a la *suite* como una forma musical compuesta con un orden convencional de piezas similar al de la suite 'clásica' de la época y que constaba de un prelude (generalmente improvisado) seguido de una *allemande*, un *ayre* (Air o aria), una *courante*, una *sarabande* y un *Toy* (juego); todos ellos compartiendo una tónica en común (*Music's Monument*, 1676, p.120). Dentro de los antecedentes en la conformación y evolución histórica de la suite, el orden de las danzas principales se ha mantenido de manera regular desde hace siglos, según el artículo escrito por Fuller el núcleo de movimientos *Allemande – Courante – Sarabande* (A-C-S)¹⁵⁸ ha sido invariable.¹⁵⁹

Por lo tanto, el arreglo original de los movimientos de la *Partita* de Chávez en el manuscrito debe corresponder con el mismo de las obras de la tabla anterior (Figura 107). Debido a este hallazgo, he procedido a realizar una nueva propuesta en la estructura de la obra, con la cual planteo una disposición estructural distinta de la obra en estos dos movimientos y que se incluye en este documento en el Anexo I de este trabajo. Dicha propuesta será mencionada desde este momento como “nueva estructura”, puesto que es un ejercicio de reorganización de los compases de ambos movimientos.

Por cuestiones legales y de derecho a la propiedad intelectual, no es posible incluir en este trabajo una copia o reproducción del manuscrito original, sin embargo, el siguiente análisis servirá para demostrar mi hipótesis mencionada anteriormente y constatar la propuesta que planteo. El manuscrito original puede ser consultado a través de los medios mencionados o de manera presencia en la NYPL y forma parte de las *Performing Arts Research Collections* con número de catálogo, JOB 84-11 no. 62. Por lo tanto, a continuación, expongo las

¹⁵⁷ Thomas Mace (n. c. 1612 – c. 1706) fue un laudista inglés, violista, cantante, compositor y teórico musical de la época barroca. Su libro *Musick's Monument* ofrece una valiosa descripción de la práctica musical del siglo XVII.

¹⁵⁸ Las siglas A-C-S, corresponden a los movimientos: *Allemande - Courante - Sarabande*.

¹⁵⁹ Fuller, D., "Suite". *Grove Music Online*. Consultado el 10 Sep. 2021, de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>.

principales características de cada movimiento, dentro de un análisis formal de la obra hecho a partir de la nueva estructura, así como del estudio personal y grabación de la misma.

4.2.1 *Praeludium*

El preludio es una pieza de dimensiones variables que tiene como función la presentación de una o más piezas, ya sea una fuga o las danzas de una suite. Dentro de la *Partita*, el *Praeludium* tiene una función introductoria hacia los demás movimientos de la obra. Aunque no hay una armadura definida, la disposición de las afinaciones en los timbales es Fa₃, La₃, Si bemol₃, Do₄, Re₄ y Sol₄, de manera que la tonalidad gira en torno a Si bemol Mayor, además de que esta altura se utiliza como la nota inicial y final del movimiento.

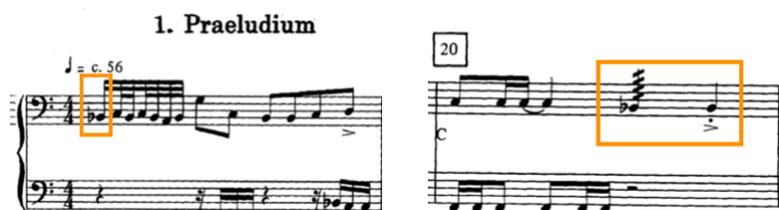


Figura 109. Primer y último compás de *Praeludium* (“nueva estructura”).

El movimiento se puede dividir en 4 secciones principales a partir del centro tonal en el que se desarrollan, las cuales son:

- **Sección A:** Del compás 1 al 6. Esta primera sección se desarrolla dentro de la tonalidad de Si bemol. El sujeto principal se encuentra mayormente en la voz superior, aunque también aparece en la voz inferior en los compases 2 y 4. En el compás 5 aparece un Mi bemol que posteriormente definirá el nuevo centro tonal de la sección siguiente.
- **Sección B:** Del compás 6 al 10. A partir del cambio de afinación de Re hacia Mi bemol, existe un giro armónico hacia el IV^o grado de la tonalidad propuesta, es decir hacia Mi bemol. Aunque el centro armónico se desarrolla sobre Mi bemol, en el

sistema inferior se presenta un bajo en Fa y La en los compases 8 y 9, como parte de un acorde mayor de Fa mayor (V°/V° , es decir V° de Si bemol),

Figura 110. Compás 8 y 9 de *Praeludium*, “nueva estructura”.

- **Sección C:** Del compás 10 al 17. Se presenta un cambio de afinación de Fa natural hacia Fa sostenido, de manera que la nueva disposición de las notas de ambos pentagramas es Fa sostenido₄, La₄, Si bemol₄, Re₅, Mi bemol₅ y Sol₅; por lo anterior existe un giro armónico hacia Re mayor con VI^o bemol, que en ocasiones genera un acorde de Sol menor dentro del compás.

Figura 111. Compás 13 y 14 de *Praeludium*, nueva estructura

- **Coda:** Del compás 18 al final. Se puede considerar este compás de *ritardando* como un V° con séptima de dominante de Si bemol (con una novena mayor en la nota Sol inclusive), en el cual el Fa sostenido funciona como una *appoggiatura* hacia Fa natural. Resolviendo en el compás 19, nuevamente $V - I$.

Figura 112. Compases 18 a 20 de *Praeludium*, “nueva estructura”

El discurso melódico y motivico de este movimiento está organizado a partir seis células rítmicas, aunque otros autores han identificado más figuras¹⁶⁰, algunas de ellas presentan ligeras variaciones y combinaciones que conservan la figura o célula rítmica base y la subdivisión original, además de que, al haberse alterado la estructura de los movimientos en la edición, las figuras de ambos se han combinado, dando como resultado un número mayor que no corresponde con el manuscrito original. Estas figuras son el vocabulario rítmico general del movimiento y está conformado por las siguientes combinaciones:

Célula y figura rítmica base	Figura(s) rítmicas y variaciones presentes en <i>Praeludium</i>

Figura 113. Agrupaciones o figuras rítmicas y sus combinaciones, presentes en *Praeludium*

Destaca el uso de dos figuras a manera de *grupeto* y *mordente* que se presentan desde el primer compás y que en la versión publicada ya no aparecen a partir del compás 5 de este

¹⁶⁰ Existen 3 análisis formales a la obra realizados por Hernández Calderón, Velázquez Villavicencio y Muñoz Sánchez, los cuales están disponibles para consulta dentro del repositorio de TESIUNAM.

movimiento, sino hasta el compás 6 de *Allemande*¹⁶¹, lo cual me permite sugerir la idea de que ocurrió un intercambio de compases entre ambos movimientos. En las siguientes figuras se muestran el compás 4 del *Praeludium*, seguido de los compases 5 y 6 de la versión publicada y la nueva propuesta donde se puede notar la diferencia rítmica de cada una de las estructuras.

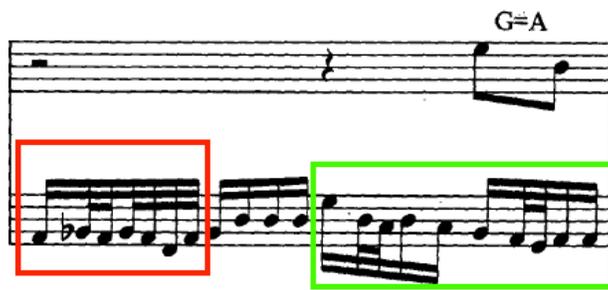


Figura 114. Compás 4 del *Praeludium*. Se muestran los adornos característicos del movimiento.

En rojo: el grupeto y en verde: el mordente.

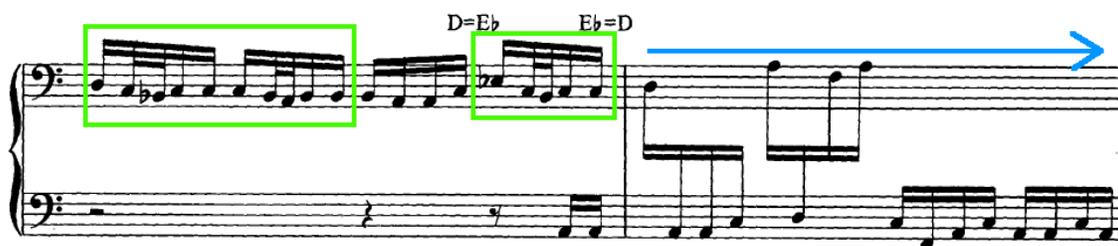


Figura 115. Compás 5 y 6 del *Praeludium*, versión publicada.

La continuidad de los adornos desaparece abruptamente.

¹⁶¹ Hernández Calderón menciona que el material motivico expuesto está basado en el primer movimiento; no obstante, al haber un intercambio de compases, el material motivico de este movimiento a partir del compás 6, corresponde al *Praeludim* y lo mismo en *Allemande*. Esta misma afirmación es hecha por Muñoz Sánchez dentro de su análisis de la obra. Véase: Muñoz Sánchez, Blanca Carolina. (2019). *Un acercamiento al estudio de las obras de Fink, Werle, Chávez, Gerassimez, Hollinden y Ewazen*. Notas al Programa. UNAM, México.



Figura 116. Compás 5, 6 y 7 del *Praeludium*, nueva estructura.

Los adornos siguen apareciendo en los compases 6 y 7.

Es posible observar la continuidad de estas dos figuras en prácticamente todo el resto del movimiento, desde el primer compás y hasta el final de la obra, de tal manera que el material rítmico y musical de los primeros 5 compases y del resto del movimiento se mantienen constantes y homogéneos. Por otra parte, en la obra publicada pude encontrar una discordancia en la nomenclatura de cambios de afinación; se indica un cambio de Sol hacia La, sin embargo, en el compás 6 del *Praeludium* la disposición de notas es ahora Fa₃, La₃, Do₄, Re₄, Fa₄, La₄ y esta disposición corresponde a las notas iniciales de la *Allemande*.



Figura 117. Compás 3 al 6 del *Praeludium*, versión publicada.

Las afinaciones son distintas a partir del compás 6

3. Allemande

Fa₃ La₃ Do₄ Re₄ Fa₄ La₄ ♩ = c. 68

Figura 118. Primer compás de *Allemande*.

De la misma manera, el Si bemol ya no aparece en la partitura y aunque existe un cambio de afinación en el compás 12, esta nota se indica en el cambio de La₄ hacia Si₄, por lo que no se puede considerar dentro de las afinaciones iniciales del movimiento.

4

10

Figura 119. Compás 10 al 12 del *Praeludium*, versión publicada

El Si bemol₄ aparece en realidad hasta el compás 19, pero es un cambio de afinación de la nota anterior, por lo que no corresponde a las afinaciones originales del movimiento.

20

Figura 120. Compás 19 y 20 del *Praeludium*, versión publicada

Por lo anterior, considero que la discordancia de compases puede corregirse haciendo un cambio de la estructura de ambos movimientos de acuerdo a la gráfica anterior, intercambiando los compases mencionados en la Figura 106, quedando la disposición de *Praeludium* de la siguiente forma en comparación con la estructura original de Schirmer:

1. Praeludium Carlos Chávez

$\text{♩} = \text{c. } 56$

G=A

D=E \flat E \flat =D

Figura 121. Primera página del *Praeludium*, versión impresa y editada por Schirmer.

En esta imagen se puede apreciar con mayor claridad que a partir del compás 6, los adornos dejan de presentarse y se puede distinguir una figura nueva de corchea con punto y semicorchea a partir del compás 8. Además de una afinación distinta en la que el Sol 4 ya no se presenta y en su lugar está la nota Fa 4 .

1. Praeludium

Carlos Chávez

$\text{♩} = \text{c. } 56$

The first system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff is in a bass clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The music is in a 4/4 time signature.

The second system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff is in a bass clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The music is in a 4/4 time signature.

The third system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff is in a bass clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The music is in a 4/4 time signature.

The fourth system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff is in a bass clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The music is in a 4/4 time signature.

The fifth system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff is in a bass clef and contains a series of notes, including a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The music is in a 4/4 time signature.

Figura 122. Primera página del *Praeludium*, propuesta de la “nueva estructura” de compases.

4.2.2 Allemande

La *Allemande* es una composición que utiliza el recurso de la repetición ya sea por secciones o simétrica, al igual que otras danzas como la *Sarabande* o la *Courante*. Este movimiento suele ir precedido de una pieza con carácter de improvisación, como el preludio o la fantasía y suele comenzar con una anacrusa. En el caso de la *Allemande* en la *Partita*, la anacrusa particular es una semicorchea que, de forma similar al *Praeludium*, se muestra durante los primeros 5 compases de la versión publicada y después ya no se vuelve a presentar. Por lo tanto, reitero aquí la propuesta de una “nueva estructura” para el movimiento para mantener la continuidad motívica durante toda la danza.

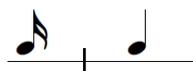


Figura 123. Anacrusa rítmica característica en *Allemande*.



Figura 124. Compases 1 y 2 de *Allemande*.



Figura 125. Compases 22, 23 y 24 de *Allemande* (“nueva estructura”).



Figura 126. Compases 37, 38 y 39 de *Allemande* (“nueva estructura”).

La estructura del movimiento puede dividirse en tres secciones de la siguiente manera:

- **Sección A:** Del compás 1 al 16. Esta primera parte del movimiento se encuentra en una tonalidad de Re menor, de acuerdo a las afinaciones dispuestas (Fa₃, La₃, Do₄, Re₄, Fa₄ y La₄). La obra inicia con una anacrusa de dieciseisavo que será característico durante el resto del movimiento, así como arpeggios sobre el acorde de Re menor⁷ o su relativo, Fa mayor⁶. El primer cambio de afinación se presenta en el compás 10, yendo de Fa natural a Fa sostenido (similar al cambio en *Praeludium*). Esta nueva disposición funciona como V^o de Sol mayor, resolviendo en el compás 12 con otro cambio de afinación de La₄ hacia Sol₄. La anacrusa característica del movimiento sigue apareciendo en diferentes partes del compás, llegando a un *ff* en los compases 15 y 16 que concluye la primera sección con dos cambios de afinación, regresando a la disposición inicial.



Figura 127. Compases 1 y 2 de *Allemande*.

- **Sección B:** Del compás 17 al 23. Esta sección se desarrolla como un pequeño puente que conduce hacia la tonalidad de Si bemol mayor con un cambio de afinación en el

compás 20. La sección concluye en el compás 23 donde se presenta un cambio de afinación de Fa₄ hacia Fa sostenido₄ y con la anacrusa al compás 24 con la re-exposición el motivo inicial del movimiento, pero en modo mayor.

- **Sección C:** Del compás 24 al final. En el compás 28 se presenta un cambio de afinación de La₄ hacia Si bemol₄, de modo que la tonalidad cambia hacia Si bemol mayor y continúa así hasta el compás 35.¹⁶² Estos 8 compases funcionan como un puente hacia la coda, en el que se presentan nuevas figuras rítmicas en conjunto a la figura inicial de arpeggio descendente. La disposición armónica cambia entre el compás 35 y el 37 hacia un acorde dominante de Si bemol mayor con séptima de dominante hasta que en el cuarto tiempo del compás 37 se presenta la coda que utiliza el motivo anacrúsico original del primer compás del movimiento, así como la disposición de afinaciones inicial. La tonalidad resuelve entonces a Fa mayor en una cadencia plagal, además de existir un *ritardando* indicado en compás 37 que concluye con las notas Do₄ y Fa₄ en el compás 39 y el último del movimiento. Este compás que es distinto armónicamente al material anterior, concluye en un modo mixolidio de Fa mayor (con la nota Do, como centro tonal), o en su defecto en un VII^o de Re menor natural.

En el análisis hecho por Hernández Calderón se menciona que “el material rítmico de los motivos tiene su origen en *Praeludium*, (..), los primeros dos compases son una cita casi idéntica a los compases 24 y 25 del primer movimiento”¹⁶³ lo cual, en cierta manera es correcto considerando el intercambio de compases entre los movimientos, por lo que más allá de originarse en otro movimiento, el material desarrollado de cada movimiento debe ser

¹⁶² Existe una indicación de Fa natural (Fa becuadro) al compás 28 en el timbal más grave (Fa₃) que probablemente deba corresponder al Fa₄. Puesto que, de no hacer este cambio, el cambio de tonalidad hacia Si bemol tendría una quinta aumentada (Si bemol -Fa sostenido). Por lo que es posible que el compositor haya querido hacer esta indicación en ambos timbales. Además de que, en los dos compases previos, sí está la alteración escrita de Fa sostenido₄ en el manuscrito.

¹⁶³ Hernández Calderón, Juan Gabriel. (2003). *Notas al programa*. p. 14

el mismo, con sus motivos y afinaciones propias y corresponder con la forma y características propias de las danzas.¹⁶⁴



Figura 128 Compases 1 y 2 de Allemande

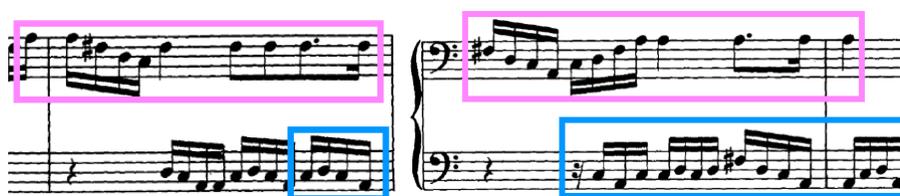


Figura 129. Compases 24 y 25 de *Allemande* (“nueva estructura”), al mismo tiempo compases 24 y 25 del *Praeludium* de la versión publicada.¹⁶⁵

Hernández Calderón agrega que: “La afinación de los timbales para este movimiento es muy similar a la del primero quedando como sigue: Fa, La; Sib; Do, Re; Fa; La”¹⁶⁶; pero considerando la nueva estructura que propongo, la nota Sib no es necesaria durante los primeros 12 compases de la versión publicada (debido a que no forma parte de la afinación original de la *Allemande*). De esta forma, la afinación correcta debe ser Fa₃, La₃, Do₄, Re₄, Fa₄, La₄, desde el primer compás y hasta el compás 10, donde aparece el primer cambio de afinación, tal como se transcribió en el anexo I.

De la misma manera, el compás 12 de *Allemande* en la versión publicada es mencionado por Hernández como “un pasaje que requiere de un virtuosismo extraordinario”¹⁶⁷, debido a la figura treintaidosavos a un pulso de ♩ = 68; y sugiere el uso de un *rallentando* en esta

¹⁶⁴ Véase: Anexo I.

¹⁶⁵ Esta observación ya había sido hecha por Hernández Calderón. Véase: Hernández Calderón. (2003). p. 12

¹⁶⁶ Hernández Calderón, *Op. Cit.* p. 15

¹⁶⁷ Hernández Calderón, *Op. Cit.* p. 12.

sección. Sin embargo, al demostrarse que esta figura corresponde al *Praeludium*, y organizando los compases en el orden correcto en su movimiento correspondiente, el pasaje se puede ejecutar sin mayor problema.

Otro aspecto importante para sostener la hipótesis aquí planteada, es la figura del arpeggio descendente sobre Re con séptima menor, el cual aparece de manera constante desde el primer compás del movimiento y hasta el penúltimo compás, como se puede apreciar en las figuras mostradas a continuación. Así como sucede con la figura de *grupeto* y *mordente* en *Praeludium*, dentro de la estructura original de la *Allemande*, la anacrusa de semicorchea y la figura de semicorchea y corchea con punto están presentes en casi todo el movimiento y es una figura característica de la danza.¹⁶⁸

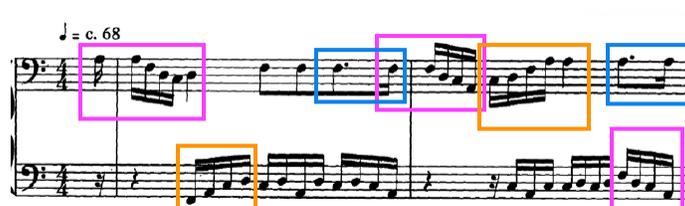


Figura 130. Compases 1 y 2 de *Allemande*.



Figura 131. Compases 13 a 18 de *Allemande* (“nueva estructura”).



Figura 132. Compases 37 a 39 de *Allemande* (“nueva estructura”).

¹⁶⁸ Véase Anexo I.

Al igual que en *Praeludium*, propongo hacer una modificación a la estructura, realizando un intercambio de los compases 1-5 entre ambos movimientos, con lo cual el material musical de cada movimiento tendrá mayor coherencia, homogeneidad, fluidez e ilación, así como en el desarrollo de las diferentes figuras rítmicas, motivos y disposición armónica de las afinaciones. La “nueva estructura” que propongo es la misma que se puede apreciar en el cuadernillo original al que tuve acceso de manera virtual; el orden de los movimientos coincide con el del manuscrito y se apega a las características particulares de las danzas que conforman los movimientos de la *partita* o *suite* como se muestra en la Figura 107. Esta propuesta que hago para reorganizar el orden y la estructura de estos dos movimientos se puede apreciar en el **Anexo I** de este trabajo. Los movimientos 3 y 4 no presentan alguna modificación o alteración con el manuscrito.

4.2.3 *Sarabande*

Es una danza lenta escrita en un compás ternario, se distingue por el hecho de que el segundo y tercer tiempo van a menudo van ligados o con un desarrollo rítmico más complejo. La *Sarabande* de Chávez se mantiene tonalmente dentro de Si menor por la afinación de las notas en los timbales, además de que en gran parte del movimiento se presenta un pedal rítmico de corchea con punto y semicorchea sobre Si y Fa sostenido. Este centro tonal se mantiene hasta el compás 26 donde se presenta un VII de Do mayor que resuelve a I° de Do mayor y terminando en las notas de este acorde.

- **Parte A:** El movimiento comienza con una introducción de cuatro compases donde presenta un recurso técnico nuevo en la obra que es el trémolo cromático sobre un mismo timbal^{169,170}. El movimiento melódico de ambos pentagramas conduce hacia

¹⁶⁹ Este recurso ya había sido utilizado por Chávez algunos años antes, en la obra *Soli III*. Véase: Capítulo III de este trabajo.

¹⁷⁰ A pesar de que la indicación sugiere hacer el trino sobre el mismo timbal (pedaleando el cambio de afinación entre las dos notas como un *glissando*), sugiero ejecutar este recurso en dos timbales distintos con el propósito de obtener una mejor calidad de sonido entre ambas notas, además de procurar una mejor afinación de cada una debido a la corta distancia que existe tanto en el pedal como en el estiramiento del parche.

Vº de Si menor al compás 3 y resolviendo al compás siguiente. A partir del compás 8, aparece un pedal rítmico que será desarrollado durante gran parte del movimiento. La disposición armónica varía entre Si mayor y Mi menor en los compases 12 a 14 hasta el compás 15, donde se puede observar un acorde de Si mayor con séptima de dominante que resolverá hasta el compás 20, en la segunda parte del movimiento.



Figura 133. Compases 5 y 6 de *Sarabande*, donde aparece el pedal rítmico por primera vez en el movimiento.

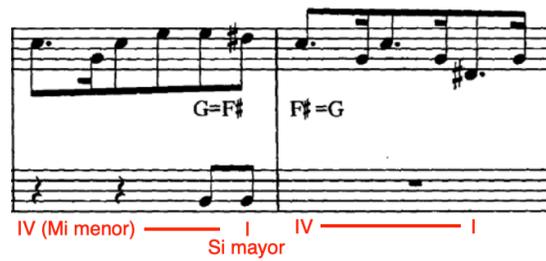


Figura 134. Compases 12 -13 de *Sarabande*



Figura 135 Compases 18 a 20 de *Sarabande*

- **Parte B:** Se presenta en el compás 19 donde aparece el mismo motivo melódico del primer compás, pero esta vez en un intervalo de cuarta aumentada descendente (Si natural), este motivo funciona como V° de Mi. Una breve melodía en los compases 20 y 21 es sucedida por la base rítmica del compás 8 y 9, pero de manera ascendente. A partir de los compases 22 y 23, la disposición armónica tiende hacia un Si mayor con séptima de dominante que resuelve hacia el compás 24, donde aparece el motivo melódico inicial en un centro tonal de Mi, con un bajo de Do y un trino entre Fa y Sol bemol.

Por el carácter armónico, la quinta disminuida Do - Sol bemol, desciende un semitono cromático hacia Si-Fa natural en el compás 25 y 26. De alguna manera se muestra un séptimo grado disminuido de Do que anticipa brevemente la resolución final del movimiento en Do mayor. La resolución es momentánea hacia el compás 27, donde al mismo tiempo pareciera ser un acorde cadencial I^{6/4} en el que la nota Sol del acorde está implícita y presenta una appoggiatura de Fa sostenido que, al resolver a Sol, ya cambia a un V⁷ que resuelve finalmente a Do mayor en el compás 28.

The image shows a musical score for measures 25 to 28 of a piece titled 'Sarabande'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines. Key annotations include:

- Retardo:** A red oval highlights a melodic phrase in measure 25.
- Apoggiatura:** Two red ovals highlight specific notes in measures 25 and 27.
- Chordal Analysis:**
 - Measure 25: VII° (7) with a blue box indicating 'Do - Sol bemol' and a purple box indicating 'Si - Fa'.
 - Measure 26: I° (K64) with a green box.
 - Measure 27: F# = G with a red box.
 - Measure 28: V7 with a pink box.
- Performance Markings:** Blue and purple boxes highlight specific notes in measures 25 and 26. A green line indicates a resolution in measure 28.

Figura 136. Compases 25 a 28 de *Sarabande*.

Dentro de las características más importantes de este movimiento se encuentra un desarrollo rítmico y melódico más complejo en el segundo y tercer tiempo de ciertos compases en los cuales el compositor hace uso de un trino, figuras rítmicas más pequeñas, así como un discurso más elaborado en la voz superior:

136 a). Compás 1

136 a). Compás 19

136 c). Compás 26

Figuras 137 a), 137 b) y 137 c). Extractos por compás de *Sarabande*.

En este movimiento existen dos sujetos que representan dos discursos melódicos escritos en dos pentagramas, la voz superior tiene una función mayormente melódica y rítmica que la inferior, la cual a su vez es más estática y conduce la nota fundamental y la armonía de cada compás dentro la tonalidad propuesta; la voz inferior influye en el desarrollo armónico del movimiento, aunque esta función suele intercambiarse en el discurso musical de ambos sujetos a lo largo del movimiento.

Figura 138. Compás 14 a 17 de *Sarabande*

4.2.4 *Giga*

La giga es una de las danzas instrumentales barrocas más populares y un movimiento estándar de la *suite* junto con el *allemande*, *courante* y *sarabande*.¹⁷¹ Se desarrolla en una métrica de 6/8, 12/8, 3/8 o 9/8 y aparece como último movimiento de la suite madura.¹⁷²

¹⁷¹ Fuller, D., "Suite". Grove Music Online

¹⁷² Little, M., "Gigue" (i). *Grove Music Online*. Consultado el 5 Sept. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011123>

Giga es el último movimiento de la Partita de Chávez, además de ser el de mayor exigencia técnica. En este número es posible notar deliberadamente la distinción de voces o sujetos por su función, tanto melódica como armónica. Dentro de este movimiento, Chávez desarrolla el estilo no-repetitivo en mayor medida; presentando un motivo que se expone hasta llegar a otra idea de carácter distinto, con características nuevas en la disposición melódica, armónica, rítmica y técnica, además de ser el único movimiento (junto con *Allemande*¹⁷³) donde el compositor incluye indicaciones en dinámicas.

En este movimiento es posible notar ciertos rasgos del estilo basado en la *no-repetición* que Chávez implementó en sus últimas obras; considerando que predomina un carácter melódico y que la disposición inicial de las afinaciones (La sostenido₃, Si₃, Do sostenido₄, Mi₄, Fa sostenido₄ y Sol sostenido₄) tiende hacia el modo locrio de Si mayor, es decir, una escala de La sostenido locrio; sin embargo existen dos cambios de afinación importantes en el compás 17 y 46 que mantienen el centro tonal de Si mayor, aunque el movimiento termina en Fa sostenido menor (IVº menor de Si), de acuerdo a las afinaciones de los últimos compases y la última nota de la *Giga*, además de que el material presentado va cambiando en cada una de las distintas secciones de la obra.

La estructura del movimiento puede definirse conforme a la presentación de motivos e ideas generales en dos grandes secciones, las cuales a su vez se pueden dividir en dos secciones internas, A y B, de la siguiente forma:

- **Primera sección, Parte A:** Desde el primer compás y hasta el compás 17 donde aparece el primer cambio de afinación hacia una nueva disposición en la afinación de los timbales. Se presenta un discurso melódico de cuartos con puntillo en la voz inferior que es acompañado por octavos en la voz superior, así como algunas birritmias en compás 6 y 7 (algo similar al número 96 de Sinfonía India)¹⁷⁴. La melodía comienza a intercalarse a partir del compás 8 y continúa así hasta el compás

¹⁷³ Considerando la nueva estructura propuesta en los primeros dos movimientos.

¹⁷⁴ Véase: Capítulo II.

16 donde se presentan los primeros cambios de afinación de La sostenido – Sol sostenido – Fa sostenido, donde termina esta primera parte. A partir del compás 8 es posible identificar un desarrollo armónico de acuerdo a la disposición de notas en cada pulso del compás además de que Chávez hace uso del recurso de complementación rítmica durante una gran parte del movimiento.

4. Giga



Figura 139. Compases 1 y 2 de *Giga*.



Figura 140. Compases 7 y 8 de *Giga*.

- **Primera sección, Parte B:** A partir del compás 17, el cambio de afinación define mejor el centro tonal de Si, el cual se puede notar en los siguientes tres compases. Esta segunda parte continúa con ideas y motivos de la primera, hasta llegar a un nuevo motivo en el compás 26 que continúa hasta el final de esta primera sección en el compás 32, donde además se encuentra la primera indicación en dinámicas y un

crescendo de *pp* a *ff* que conduce el clímax de la primera sección y contrasta hacia la segunda sección del movimiento, con una idea nueva.



Figura 141. Compases 19 y 29 de *Giga*.



Figura 142. Compás 25 de *Giga*, donde aparece la idea conclusiva de la sección en anacrusa hacia el 26.



Figura 143. Compases 31 y 32 de *Giga*, donde concluye la idea y aparece el *crescendo* donde a su vez termina la sección.

- **Segunda sección, Parte A:** Inicia en el compás 33 donde vuelve a presentarse un desarrollo melódico entre ambos sujetos (voz superior e inferior). Se presenta un cambio de afinación en compás 46 de Mi_4 hacia Re sostenido $_4$ que permanecerá el resto del movimiento, de manera que la disposición de afinaciones es Fa sostenido $_3$, Si_3 , Do sostenido $_4$, Re sostenido $_4$, Fa sostenido $_4$ y La_4 , reforzando el centro tonal de

Si (Si, Re sostenido y Fa sostenido como notas del acorde del I° y Fa sostenido, La y Do sostenido como el V°). Esta parte presenta un discurso melódico entre la voz superior e inferior, pero utilizando pequeños nuevos recursos como el compás de 9/8 en c. 37 o los grupos de tres notas en compás 40. La sección concluye en el compás 46 donde aparece una nueva idea de notas dobles, misma que será utilizada en la segunda parte de la sección y hasta el final del movimiento.

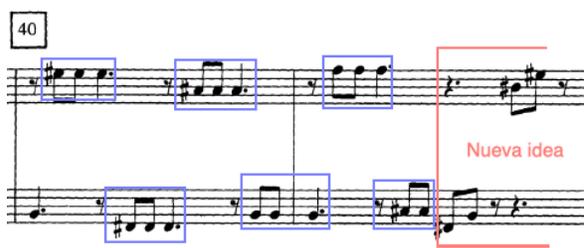


Figura 144. Compases 40 y 41 de Giga.



Figura 145. Compases 46 y 47 de Giga.

- **Segunda sección, Parte B:** Comienza en el compás 47 con un discurso basado en notas dobles o simultáneas. Se encuentra una pequeña idea melódica con notas en grupos de dos octavos a manera de hemiola en la anacrusa del compás 50 y que se continúa hasta el compás 55 donde el compositor hace uso de un único trémolo en el movimiento, sin embargo, a partir del compás 56 el discurso vuelve a presentarse en notas dobles hasta el final de la obra. El movimiento concluye de forma dramática durante los últimos 7 compases. Esta última danza concluye con una nota sencilla de Fa sostenido en una dinámica de *sffz*, en lo que algunos autores coinciden debe ser un crescendo progresivo hasta la última nota.



Figura 146. Compases 49 y 50 de Giga, donde aparece la hemiola melódica.

4.3 Recomendaciones Interpretativas

A partir de las ideas presentadas anteriormente así como la propuesta de una nueva estructura en los movimientos *Praeludium* y *Allemande*, las principales recomendaciones interpretativas para el estudio e interpretación de la obra, aluden a considerar y destacar las cualidades melódicas de los timbales, poniendo atención en aspectos como la medida de timbales a utilizar, el tipo de parche, el tipo de baqueta o el uso de sordinas, todo esto con el propósito de procurar la mejor calidad de sonido del instrumento, destacar las capacidades melódicas, armónicas y tímbricas del instrumento y dar el carácter solista que la obra requiere, considerando asimismo que tiene una forma de *partita* o *suite* escrita para un instrumento solo. Además de considerar que la obra es un solo para timbales escrita en una forma barroca de partita o suite.

Debido a que la obra fue estrenada y grabada varios años después de la muerte de Chávez y que se desconoce el paradero de la primera grabación oficial realizada por Michael Baker, no es posible conocer si hubo alguna revisión o dedicatoria de la obra¹⁷⁵, sin embargo, Baker menciona que el proyecto fue organizado por Eduardo Mata, quien fuera director de la Sinfónica de Dallas entre 1977 y 1993 y con quien Baker colaboró en la grabación. Esta información fue confirmada por Doug Howard, percusionista principal retirado de esa orquesta, quien también desconoce el paradero y las razones por las que la obra nunca fue distribuida. Actualmente se cuenta con las grabaciones hechas por Juan Gabriel Hernández y Ricardo Gallardo como referentes de audición, no obstante, con las ideas que aquí propongo, sugiero que la obra se considere como una partita barroca escrita para un instrumento moderno, con las características propias de este tipo de suite y cada uno de sus movimientos.

En esta idea de interpretar un solo para timbales, se recomienda el uso de baquetas ligeras, de material liviano, con una cabeza de corcho mediana o pequeña. En palabras de Baker,

¹⁷⁵ Existe información que confirma el trabajo colaborativo entre Chávez y los instrumentistas para quienes componía. Esto puede encontrarse en la tesis de Salas Hernández, así como la correspondencia en el *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*.

(quien trabajó en la grabación al lado de Eduardo Mata), la obra debe ser “rimbombante” pero sin descuidar la ligereza de las danzas, y utilizar este tipo de baquetas mencionado. En este sentido, se busca que la interpretación de *Partita* para timbales, pueda asemejarse a la misma de una partita para instrumentos de cuerda o teclado y compartir esta cualidad virtuosa y solista del instrumento.

De acuerdo con las experiencias de los músicos que han interpretado la pieza, ésta suele ser estudiada y ejecutada utilizando 7 timbales con el propósito de facilitar la interpretación y disminuir la dificultad técnica de la misma. Sin embargo, al poner en práctica la nueva estructura aquí propuesta, es posible utilizar la dotación de 6 timbales tal y como está escrito en la disposición de afinaciones, esto debido a que los cambios de afinación resultan menos frecuentes que en la versión publicada y presentan una mayor coherencia, fluidez e ilación en cada movimiento. A continuación, propongo dos diagramas para la interpretación de la obra, utilizando 6 y 7 timbales cada una:

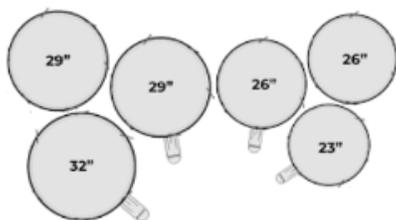


Figura 147. Propuesta A, para 6 timbales

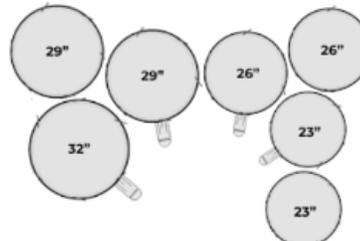


Figura 148. Propuesta B, para 7 timbales

Aunque ambas propuestas son funcionales para la obra, cada una representa un acercamiento distinto; por un lado, la propuesta A permite que las notas afinadas en cada caldera tengan una mayor resonancia además de que reduce el esfuerzo físico del intérprete al requerir menos movimientos (para un número menor de timbales); por otra parte, la propuesta B requiere menos cambios de afinación durante los movimientos, además de permitir una disposición melódica más amplia que la primera. En mi opinión y bajo la propuesta de la nueva estructura, la propuesta A resulta más adecuada para la obra, aunque no se descarta la

posibilidad de utilizar 7 timbales si el intérprete así lo desea (propuesta B), siempre y cuando estos se encuentren disponibles.¹⁷⁶

A partir de estas sugerencias y recomendaciones interpretativas, así como el descubrimiento de discrepancias en el manuscrito y la propuesta de una nueva organización en los movimientos de la obra, creo que es importante destacar las cualidades y características más destacables de *Partita*, puesto que es una obra pionera en su género y debe considerarse como otra de las más importantes contribuciones más importantes de Chávez al repertorio mexicano para percusiones y dentro de la literatura global del instrumento.



Figura 149. Michael Baker, (ex timbalista de la OFCM), durante la grabación de *Partita*, en los estudios RCA de Nueva York, E.E.U.U., el 19 de julio de 1982. (Fotografía y fecha proporcionada por Baker).

Figura 150. Ricardo Gallardo (director artístico de Tambuco), junto a Alfredo Bringas durante la grabación de *Partita*, Los Ángeles, E.E.U.U., 2005.

En esta imagen, se distingue que Gallardo utiliza 7 timbales para la grabación de la obra.



¹⁷⁶ Sobre este aspecto existen dos posturas; por un lado, Michael Baker afirma que se debe tocar con 6 timbales, mientras que Ricardo Gallardo y Hernández grabaron esta obra utilizando 7 timbales.

Las consideraciones que propongo se enfocan en que el instrumentista logre destacar las características propias de los timbales y que puedan ejercer una función meramente solista. El análisis y las revisiones hechas al repertorio en este trabajo buscan ofrecer herramientas útiles para percusionistas y timbalistas interesados en el mismo; la propuesta de una nueva estructura en la partitura exhorta a que la obra se apegue esencialmente al manuscrito y las recomendaciones interpretativas buscan conceder un referente general de la primera obra para solo de timbales en México.

Conclusiones

A partir de la investigación y el análisis realizado al repertorio en los capítulos anteriores y de la nueva propuesta estructural e interpretativa que presento en este trabajo, espero incentivar y generar un mayor interés tanto en la obra como en el repertorio mexicano para percusiones. Mis ideas expuestas en este trabajo reafirman la importancia que tiene la figura de Carlos Chávez dentro la música mexicana de arte académico y a su vez, en el desarrollo de la actual escuela mexicana de percusiones. Esta investigación es resultado de ese mismo interés hacia la obra de este compositor y particularmente hacia el instrumento tratado durante toda esta investigación.

En este trabajo expuse y analicé las partes de timbales de distintas obras sinfónicas con el propósito de exponer la manera en que la evolución del instrumento y del discurso musical tiene causa en las demandas técnicas de los compositores a través del repertorio y que esto a su vez, a contribuido a la consolidación del *solismo* al cual me refiero en el primer capítulo.

A partir de las obras de Chávez que abordé, se puede observar el desarrollo y madurez alcanzado progresivamente en el discurso musical del instrumento, así como las interrelaciones que existen entre cada una de las obras para percusión del compositor. *Toccata, Tambuco y Partita*, marcaron un precedente en la música de cámara mexicana para percusiones y gracias a ellas se concibió un mayor desarrollo en la composición de obras de este género, así como en el surgimiento de los primeros ensambles de percusiones en México y en la consolidación de la escuela mexicana y cátedra de percusiones en nuestro país. Aunque distintas entre sí, las obras guardan una enorme relación intrínseca, siendo cada una de ellas, la antesala compositiva hacia la siguiente obra, de la misma forma que sucede con *El Fuego Nuevo, Los Cuatro Soles, Sinfonía India y Xochipilli*.

El hallazgo más importante de esta investigación fue identificar una alteración en el orden de los movimientos de la *Partita* y la discrepancia de compases del *Praeludium* y *Allemande*, lo cual sólo pudo ser posible a partir de una comparación entre el manuscrito original de

Chávez y la versión publicada. A pesar de que en el cuadernillo autografiado no se encontraron indicaciones referentes a la interpretación de la obra, este descubrimiento contribuye a un replanteamiento sobre la *Partita*, su composición y características principales y sobre todo, posicionarla dentro del repertorio tardío y maduro de Chávez como un solo para timbales que, además de ser hasta ahora la primera en su tipo dentro de la música mexicana, representa una pilar fundamental en las obras para percusiones del compositor.

De manera general, este trabajo refuerza y se apoya directamente de las ideas propuestas por Bringas, Hernández y Salas, -así como en trabajos de investigación similares enfocados en el repertorio de música mexicana para percusiones- siguiendo esta línea de investigación y al mismo tiempo busca ampliar el panorama y expandir el campo de conocimiento hacia nuevas contribuciones. Tomando en consideración las aportaciones fonográficas hechas por Gallardo, Hernández y Baker (aún cuando no exista un registro de la grabación), mis ideas propuestas en el Capítulo IV de este trabajo buscan ser un nuevo punto de referencia para los percusionistas, timbalistas e investigadores de la materia hacia una nueva aproximación con la *Partita*. Además de fomentar una comparación crítica entre la partitura impresa y la nueva estructura que propongo, mi investigación inquiriere en la necesidad aproximarse a la obra en su forma original y evitar las inexactitudes que detecté en la versión impresa actual.

Con base en la investigación que hice y en los errores encontrados en la edición publicada, concluyo que la obra se debe interpretar de acuerdo a lo establecido en manuscrito; con 6 timbales, sin modificar los *tempi* establecidos por Chávez, siguiendo la estructura regular de este tipo de *suite* y con la disposición correcta en el orden de los compases. Además de resaltar el carácter solista y el estilo de un solo instrumental como lo es la forma *partita*. Espero que mi propuesta sea una aportación valiosa a considerar para fomentar el rescate, difusión y promoción de la obra, y que, al mismo tiempo, la “nueva estructura” que desarrollé, logre establecerse como la versión definitiva de la obra.

Anexo I *Partita*, versión propuesta con la nueva estructura interna.

A continuación, se presenta la propuesta hecha para los movimientos: 1. *Praeludium* y 2. *Allemande*, mostrando la “nueva estructura” mencionada en el capítulo anterior.

Partita for Solo Timpani

1. Praeludium

$\text{♩} = 56$

3

5 $D=Eb$ $Eb=D$ $D=Eb$

7 $C=D$

9

F=F#

11

13

15

18

ritard. poco a poco *a tempo* Eb=D

11 $A=G$

$A=B$

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff begins at measure 11 with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the text 'A=G' is written. The bottom staff continues the piece, starting with a sharp sign (F#) and containing a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. Below the bottom staff, the text 'A=B' is written.

13 $G=A$

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff begins at measure 13 with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the text 'G=A' is written. The bottom staff continues the piece with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

15 *ff*

ffp

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff begins at measure 15 with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking 'ff' is placed below the first measure. The bottom staff continues the piece with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking 'ffp' is placed below the first measure of the bottom staff.

18 $B=Bb$

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff begins at measure 18 with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the piece with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. Below the bottom staff, the text 'B=Bb' is written.

20

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff begins at measure 20 with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the piece with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

22 F=F#

Musical notation for measures 22-23. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The bottom staff (bass clef) is empty.

24

Musical notation for measures 24-25. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

26 A=Bb

Musical notation for measures 26-27. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

29

Musical notation for measures 29-31. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The bottom staff (bass clef) is empty.

32

Musical notation for measures 32-33. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

34 A=Ab

Musical score for measures 34-36. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

37 *ritardando poco a poco*
Ab = A

Musical score for measures 37-40. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with accents (>) and a fermata at the end. The bottom staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Anexo II. Sugerencias interpretativas sobre el repertorio mexicano

En este apartado, presento una lista de sugerencias interpretativas para dos obras revisadas en el Capítulo II, estas recomendaciones se basan en mi experiencia como instrumentista, además de considerar el análisis y revisión a las partituras correspondientes.

Sinfonietta

En esta obra, considero que para el no. 27 de ensayo, se podría dar una mejor aproximación al recurso imitativo de los timbales y contrabajos disponiendo de una afinación en Sol₃ y La₃ (como aparece en el no. 29) puesto que regularmente, Moncayo escribe melodías dentro de una misma octava y busca evitar siempre que puede el cruzamiento de voces. Por lo que este pasaje, podría ejecutarse de la siguiente manera (Figura 152), añadiendo opcionalmente la tercera nota Si₃ como en la línea melódica de los contrabajos inclusive:

Figura 151. Extracto del no. 27 (un compás antes) de *Sinfonietta* (1945) – José Pablo Moncayo (versión original)

La nota Sol₅ está en una octava más alta que el resto de las notas.

Figura 152. Extracto del no. 27 (un compás antes) de *Sinfonietta* (1945) – José Pablo Moncayo.

Se añade la nota Si₃ para complementar la melodía e imitar a los contrabajos.

Chaconne en Mi menor

En el no. 6 de ensayo, la parte original y editada, muestra que las notas de los timbales son diferentes a las de los contrabajos y las maderas graves. Por ello, considero que las notas deberían seguir la progresión E – D – C – B – E, basándome en la armonía y en la línea melódica de los contrabajos como se muestra a continuación

a)

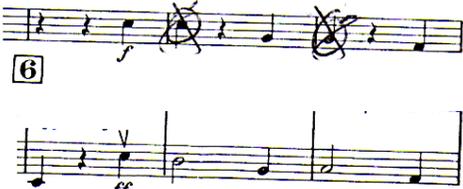


Figura 153 a). La parte de timbales dentro del score tiene notas repetidas, que pueden haber sido errores de edición. En la primera imagen se muestra la línea del timbal y del contrabajo.

b)



Figura 153 b). En los mismos compases, el clarinete bajo y los fagotes tienen la misma línea melódica que los contrabajos.

Por lo tanto, propongo que los timbales imiten la melodía descrita anteriormente, quedando de esta forma:



Figura 154. Línea melódica de los contrabajos en *Chaconne*. No. 6 de ensayo. – Carlos Chávez. Esta melodía es la que deben imitar los timbales, en contraste con la idea original de la partitura.

Lo anterior, debido a dos razones; la primera es que el compositor ha indicado las afinaciones necesarias para la obra (Mi₄, La₄ Si₄, Do₅, Re₅), por lo que es probable que hayan sido erratas durante la edición y la segunda es que, en la partitura completa, hay omisiones de notas en algunos pasajes, lo cual sugiere que el compositor prefirió omitir ciertas notas y evitar alguna disonancia armónica con la orquesta. Entonces la propuesta sugiera que los timbales imiten la melodía de los contrabajos mostrada en la Figura 153 b).

Otro ejemplo de imitación melódica es el número 16 de ensayo, donde se encuentra no de los pasajes más característicos de los timbales y que han llegado a ser solicitados en una audición en México¹⁷⁷:

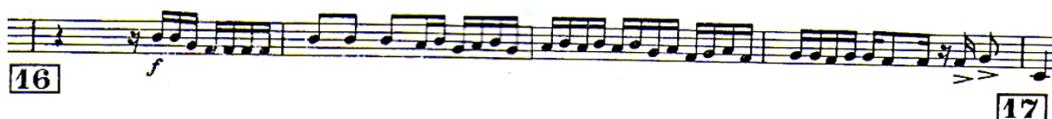


Figura 155. Línea melódica de los timbales. Extracto del no. 16 de *Chaconne* (1937) de Carlos Chávez.

Así como en el ejemplo anterior, creo que el segundo tiempo de este pasaje debería ser una melodía en la escala diatónica descendente de Mi menor, a partir de la nota Re. Esta melodía coincidirá con la misma de las cuerdas y alientos madera de tesitura grave (corno inglés, clarinetes y fagotes).



A la izquierda, figura 156-a y a la derecha 156-b.

Se muestra la melodía de corno inglés (en azul), clarinetes en Si bemol (naranja), fagotes (amarillo) violas (en rojo), cellos y contrabajos (en verde)

¹⁷⁷ Este dato fue expresado por el Mtro. Román Revueltas durante una plática en octubre de 2020, quién afirmó haber solicitado el extracto dentro de una audición interna en la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de México, (actualmente Orquesta Filarmónica Mexiquense) además de ser corroborado por el percusionista Celestino Osorio, quien pertenece a la sección de percusiones de la OSEM.

Por lo anterior, la melodía de los timbales debe coincidir con las otras aquí mostradas, quedando de esta forma.



Figura 157. Línea melódica propuesta para los timbales en el no. 6 de ensayo.

Lo mismo sucede en el no. 20. De ser posible, los timbales deben imitar la melodía escrita en los instrumentos mencionados.

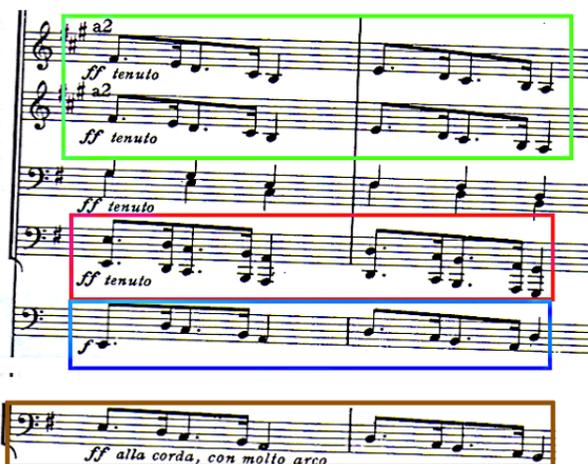


Figura 158. Línea melódica del no. 20 de ensayo. Se muestran trompetas (verde), tuba (rojo), timbales (azul) y contrabajos (café).

De manera que la línea melódica de los timbales difiere con las demás, por lo tanto, mi sugerencia es que se imite esta melodía haciendo un cambio de afinación súbito de La_3 - Sol_3 (Figura 158).



Figura 159. Línea melódica propuesta para los timbales en el no. 20 de ensayo. Esta melodía se apega más al discurso de los contrabajos. (Ver Figura 158).

Bibliografía

- Berlioz, Hécctor. 1993 (1^{re} éd. 1844). *Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Henry Lemoine, Paris.
- Blades, J. (1984). *Percussion instruments and their history*. Rev. ed. London (1992).
- Carmona, Gloria. (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. FCE, México.
- Chávez, Carlos. (1997). *Escritos periodísticos 1916-1939*. (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México.
- Chávez, Carlos. (1997). *Escritos periodísticos (1940-1949)*. (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México.
- Chávez, Carlos. (1997). *Escritos periodísticos (1950-1975)*. (Gloria Carmona, comp. y ed.), El Colegio Nacional, México.
- Drabkin, William. (1991). "A Conspectus of Beethoven's Music," en *The Beethoven Compendium*. Barry Cooper, Anne-Marie Coldicott, Nicholas Marston, & William Drabkin, (ed.) Barry Cooper, Londres, Thames and Hudson
- Estrada, Julio. (ed.). (1984) *La música de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México. Vol. IV
- Friese, Alfred. (1966). *The Friese-Lepak Timpani Method. a complete method for timpani in four parts*. Belwin Mills.
- García Morillo. (1960). *Carlos Chávez, vida y obra*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.
- Goodman, Saul. (1948). *Modern Method for Tympani*. Mills Music
- Loomer, Diana. (2017). *The Evolution of Timpani*. Disponible en: The Evolution of Timpani - Artistry of Music <https://artistryofmusic.com> › accounts › file
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana, Cuba. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Montagu, Jeremy. (2001). *Timpani and Percussion.*, Yale University Press.

- Moreno Rivas, Yolanda (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México. CONACULTA, México
- Pareyón, Gabriel, (2007) *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Zapopan Jalisco, México,
- Parker, Robert L., (2002), *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. Yael Bitrán (trad.). CONACULTA, México
- Parker, Robert. (2009). *Trece Panoramas en torno a Carlos Chávez*. CONACULTA. México.
- Saavedra, Leonora. (ed.) (2018). *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional. Ciudad de México, México.

Partituras

Las partituras y extractos utilizados en el **Capítulo I** de este documento se encuentran (a reserva de derechos de autor correspondientes) en el catálogo IMSLP, International Music Score Library Project/Petrucci Library Project.

Las obras y partituras de Carlos Chávez consultadas en esta investigación se encuentran bajo protección del Archivo Carlos Chávez Ramírez, a cargo de Ana Prieto Chávez y su equipo de trabajo de Carlanita Music Co.

La utilización y el acceso a las obras de los **Capítulos II, III y IV** fue concedido gracias a la autorización de las editoriales Carlanita Music Co., Wise Music Classical y Peermusic.

- Chávez, Carlos. (1940) *Sinfonía India, for large orchestra*. G. Schirmer, NY
- Chávez, Carlos. (1965). *Soli III, for bassoon, trumpet, viola, timpani, and orchestra*. EMI Music Inc. NY
- Chávez, Carlos. (1942). *Toccata para instrumentos de percusión*. Mill Music. NY.
- Chávez, Carlos. (1960). *Tambuco*. Mill Music. NY.
- Chávez, Carlos. (1982). *Partita for Solo Timpani*. G. Schirmer. NY.

- Chávez, Carlos. (manuscrito de 1973). *Partita for solo timpani*. NYPL. Lincoln Center Performing Arts Collections – Music JOB - 84-11 no. 62

Las partituras y extractos presentados en el **Capítulo II, Sección. 2.3 José Pablo Moncayo** forman parte del archivo de obras de la “Edición Conmemorativa En Ocasión Del Centenario De Su Nacimiento” y fueron incluidas gracias a la aprobación de Rodrigo Sierra Moncayo.

Recursos en línea.

- Anónimo. (2005). *Ludwig Timpani Parts Catalog*. Consultado en: <https://www.ludwig-drums.com/application/files/8814/6531/8352/AV1454.pdf> el 1 de septiembre de 2020.
- Anónimo. (Año no disponible). *Carlos Chávez, el hombre que contribuyó a cimentar la vida musical de México*. Consultado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/carlos-chavez-el-hombre-que-contribuyo-a-cimentar-la-vida-musical-de-mexico> el 26 de abril de 2021.
- Anónimo. (2014). *Revueltas*. Consultado de: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/revueltas> el 1 de Agosto de 2021.
- Blades, J., & Bowles, E. (2001). *Timpani*. *Grove Music Online*. Consultado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027985> el 3 de junio de 2020.
- Bowles, Edmund Addison (1997) "The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview," *Performance Practice Review*: Vol. 10: No. 2, Article 4. DOI: 10.5642/perfpr.199710.02.04. Disponible en: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol10/iss2/4> Acceso el 1 de agosto de 2020.
- Carmona, Gloria (comp.), (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México.

- Chávez, Carlos. (Año no disponible). *Chávez LOS CUATRO SOLES (THE FOUR SUNS)*. Consultado de: https://issuu.com/scoresondemand/docs/cuatro_soles_26803 el 2 de marzo de 2021. Todos los derechos reservados.
- Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Little” de Murcia, España. *Guía Docente, Especialidad en Interpretación, Instrumento Principal: Percusión*. Disponible en: <http://www.csmmurcia.com/wp-content/uploads/2019/11/Instrumento-principal-PERCUSION.pdf>. Acceso el 1 de Agosto de 2021.
- Cooper, J. (1999). “Timpani Parts in German Baroque Music: The Schlagmanieren Revisited”. *Early Music*, 27(2), 249-266. Consultado de <http://www.jstor.org/stable/3128678> el 23 Agosto de 2020
- Feder, G., & Webster, “J. Haydn, (Franz) Joseph”. *Grove Music Online*. Acceso el 30 de Jul. 2021, de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593>.
- Fuller, D., “Suite”. *Grove Music Online*. Acceso el 10 Sep. 2021, de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>.
- Halffter, Rodolfo, (con Carmen Sordo Sodi, Alicia Muñoz) (ed.), (1971). Carlos Chávez, *Catálogo completo de sus obras*. Sociedad de Autores y Compositores de Música, S.A., México.
- Jones, Richard K. *Well-Tempered Timpanist. In Search of the Missing Fundamental*. Disponible en: <https://wtt.pauken.org>. Acceso el 1 de agosto de 2020.
- Kolb, Roberto. (1998). *Silvestre Revueltas: Catálogo de sus obras*. Escuela Nacional de Música. UNAM. México. Consultado de: https://www.academia.edu/24853982/Silvestre_Revueltas_Catálogo_de_sus_obras el 3 de mayo de 2021

- Lutisuc. (2020). *Tambor de agua y raspadores*. Consultado de: <http://www.lutisuc.org/tambordeaguayrascadores.html> el 1 de agosto de 2020.
- Montagu, Jeremy (2008). “Beating the Drum: The Early Timpani”. *Early Music*, 36(1), 163-165. Consultado de www.jstor.org/stable/30136059 el 1 de febrero de 2020.
- Parker, Robert. (2009). *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*, (Yael Bitrán Goren, trad.), CONACULTA, México.
- Parker, Robert. (Yael Bitrán, trad.). (2002). *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, CONACULTA, México.
- Podzharova, Elena. (2015). *Breve mirada al Tratado de Composición de Carlos Chávez (1899-1978)*. Consultado de: http://www.orfeoweb.com/podzharova-ammetto_chavez.pdf el 15 de mayo de 2021.
- Rushton, Julian. (2001). “Transposition”. *Grove Music Online*. Consultado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028274>, el 2 de Abril de 2021.
- Sarmiento Rodríguez, Mario Alberto. (Año no disponible). *Catálogo Razonado del Repertorio para Percusión De Acuerdo a las Competencias Deseadas para Formación de Percusionistas en la Universidad Nacional de Colombia*. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/77278399.pdf>. Consultado del 1 de Agosto de 2021.
- Sibson, Jeremy. (Año no disponible). *Development of percussion in the orchestra 1700 – 1850*. Consultado de: https://www.academia.edu/6111234/Development_of_percussion_in_the_orchestra_1700_to_1850?email_work_card=view-paper el 3 de mayo de 2021.
- Tafoya, John. (Año no disponible). *Orchestral Timpani Repertoire Database*. Disponible en: <http://www.johntafoya.com/timprepdata.html>. Acceso el 22 de agosto de 2020.

- UC Santa Barbara. (2021). *William Kraft*. Consultado de: <https://www.music.ucsb.edu/people/william-kraft> el 2 de abril de 2021
- Wiggins, Tracy. (Año no disponible). *The Second Conductor: Improving Timpani Performance*. Disponible en: <https://www.midwestclinic.org/downloads?type=clinic&src=901b9702-d4d3-46ba-9bdc-feb7e3247cf8.pdf>, Acceso el 30 de enero de 2021).

Tesis

- Antúnez Pineda, Alfredo. (1993). *Un Análisis de la Sinfonía India de Carlos Chávez*. ESM/INBA/CONACULTA, México, D.F.
- Bringas, Alfredo. (2012). *Música Mexicana para ensamble de percusiones; antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enriquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*. Tesis de Grado (Doctorado) UNAM, México.
- Cabuto Medina, Mario Adán. (2015). *Lang Lang: una revisión al solismo*. Tesis de grado. (Maestría). UNAM.
- Hernández Calderón, Juan Gabriel. (2003). *Notas al Programa. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.
- Hernández Calderón, Juan Gabriel. (2016). *El uso de los instrumentos de percusión indígena y prehispánica en Toxiuhmolpía – El Fuego Nuevo, Ballet Azteca, de Carlos Chávez*. Tesis de Grado (Maestría), UNAM, México.
- Joy Marcus, Naomi. *Four Works for Solo Timpani: An Analysis and Performance Guide*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales. (2016). The Ohio State University. E.E.U.U.
- Manzanilla, Iván. (1997). *Procedimiento analítico para ejecutantes previo al estudio de las obras escritas para instrumentos de percusión*. UNAM, México.
- Parra Arámburo, Abraham. (2014). *Notas al programa. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.

- Peterman, Timothy J., (1986). *An examination of two sextets of carlos chavez: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players*. Tesis de grado (Doctorado). North Texas University.
- Salas, Gustavo. (1999). *La música contemporánea mexicana para percusión (Revisión histórica y catalogación. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.
- Sánchez Muñoz, Blanca Carolina. (2019). *Un acercamiento al estudio de las obras de Fink, Werle, Chávez, Gerassimez, Hollinden y Ewazen. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.
- Vázquez Esquivel, David. (2011). *Notas al programa. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.
- Velázquez Villavicencio, Sergio. (2014). *Notas al programa. Tesis para obtener el título de Licenciado en Música*. UNAM, México.