

Música

CARLOS CHÁVEZ: OBRA INTEGRAL PARA PIANO II

Por Gloria Carmona

La amplitud y la variedad que nos ofrece la obra integral para piano de Carlos Chávez, así como la importancia de la edición gramofónica auspiciada por la SEP e interpretada por María Teresa Rodríguez son tales, que nos impelen a esta segunda entrega pormenorizada de su contenido.

El álbum número dos recoge los Estudios que datan, los iniciales, de 1919, y los dos últimos, de 1920 y 21.

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

Los de Chávez no quedan a la zaga. De estirpe chopiniana el primero en Sol mayor, dedicado a ejercitar la precisión cierta y rápida en el ataque, mezcla segundas y octavas en un juego de discordancias en las acentuaciones internas —procedimiento típicamente chopiniano— y cambios métricos cuya sucesión melódica anhelante y jubilosa produce a instancias del proceso kinético un rico y brillante espectro sonoro.

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

Algunos recursos ya empleados utiliza Chávez en el Estudio No. 3 para las octavas y en el IV para la repetición de las notas, siendo éste el más interesante desde

el punto de vista musical, no sólo por la más sutil manipulación de las transiciones tonales sino por el hallazgo de refinados efectos en el color y la textura que sin duda responden a la técnica impresionista.

Habría que considerar los Cuatro Nocturnos de 1922 como las obras más perfectas de Chávez dentro de esta escuela. De alguna manera guardan un parentesco con los Cuatro Nocturnos para soprano, contralto y orquesta que el compositor escribiera en 1939 sobre poemas de Xavier Villaurrutia, pese al lapso de tiempo transcurrido entre uno y otro grupo de obras. En el grupo de 1922 las texturas se aligeran en el primero y las voces se abren hacia los extremos del teclado. En el segundo, se acortan o entrecortan las frases que se tornan asimétricas, mientras los dibujos se ciñen caprichosamente a una estilización elegante y voluptuosa, a menudo punteados por rápidos y breves efectos de color. Es admirable la tersura melódica del tercer Nocturno y las variaciones armónicas se producen en el IV como una procesión caleidoscópica sostenida por la sonoridad dominante de la nota pedal, un procedimiento que recuerda a Ravel en *Le Gibet* de *Gaspard de la Nuit*.

Las composiciones varias escritas entre 1920 y 25 forman un grupo ecléctico por su temática y un poco insólito por su realización tradicional en estos años en que Chávez busca técnicas más avanzadas. Es probable que estas piezas respondan a una escritura de circunferencia, o como en el caso de la Pazcola (1921), el *Cake Walk* y el *Foxtrot* (1925) cumplieran el propósito de esbozos para una obra mayor, presunción nada inverosímil si se piensa que para la composición de *HP* (1926) Chávez recurrió a ritmos de bailes populares, citadinos y del jazz.

Que el compositor intentaba un lenguaje más actual lo corroboran las dos obras de 1923 intituladas *Aspectos I y II*. Persiste en ellas el tono subjetivo y declamatorio, si bien la experimentación sonora se proyecta hacia una nueva fase. Por ejemplo, los dos primeros compases de la primera pieza constituyen prácticamente los doce intervalos de la escala cromática, suerte de dodecafonismo que lleva consigo una evidente dureza. El *ostinato* de la segunda tiende en cambio a reducir considerablemente la aspereza y a crear un clima cercano aún a la astringencia impresionista.

La búsqueda de expresión personal encuentra en la Sonatina de 1924 un momento definitivo, no sólo porque el compositor consigue despojar el discurso musical

de lo accesorio, sino porque Chávez da con aquellos elementos que se convierten en una manera de ser: simplicidad y vigor de escritura manejada polifónicamente, diatonicismo y libre armonía frecuentemente en juego con la modalidad, polimodalidad o politonalidad, lo que se traduce en un estilo primitivo, de sonoridades arcaicas, llanas, sin falsos planos o reflejos, un estilo enormemente vigoroso, contundente, esencial. El crítico norteamericano Paul Rosenfeld veía en él la manifestación de un americanismo singular, la expresión de un mundo nuevo y diferente:

Las obras de Chávez "nos hablan en un idioma cuya musicalidad no se manifiesta desde luego. La insensibilidad, precisión y simplismo en la escritura pueden hacerlas parecer inexpresivas. La singularidad de las formas, agazapadas y embrutecidas como las divinidades toltecas, lo abrupto de sus transiciones y secuencias rítmicas, las frecuentes y engañosas pausas, los movimientos de octavas ocultas, podrán parecer el colmo de lo intencionadamente ilógico. De hecho, un conocimiento más profundo de esas obras nos las revelan como faltas de lirismo dentro de nuestro criterio convencional; son inusitadas y lacónicas, bruscas e idiosincráticas en su desarrollo contrapuntístico y faldeando la monotonía. Su huesudo armazón se transforma en carne de auténticos valores expresivos. Ordenes y giros extremos se vuelven lógicos y constructivos semejando un animado fresco de sonidos que fuera a la vez luminoso, esquivo y austero.

"... Tal es el tímido e incierto corazón del cosmos mexicano-americano del nuevo mundo árido y rocalloso. Ciertamente la música de Chávez refleja algo más allá de la nueva naturaleza y del espíritu, algo que él personalmente no ha experimentado. Muchas de las sencillas y escogidas cualidades de sus obras se derivan indiscutiblemente del clasicismo europeo del siglo XVIII, pero los aspectos originales de su obra son numerosos y predominantes: los ritmos inexorables, los contornos severos y puros, las crepitaciones, las juergas, las riñas, los artificios, las pausas, las chirriantes danzas de fuego y hielo, todo esto nos hace sentir América, muy especialmente la América que descansa sobre el alto y árido espinazo del continente, aunque hasta cierto grado se hace extensivo a toda su amplitud interoceánica. Reflejan de un modo simplemente ma-

raviloso el temple de la vida que se ajusta a un suelo notablemente cruel, espléndido, profuso e inconsciente: piedra, pedernal, falta de agua, condiciones precarias, estaciones invariables en desiertos y gigantescas, estériles montañas, necesidad vital de impasibilidad”.

Chávez inaugura en la Sonatina la absoluta autonomía para ejercer nítidamente el proceso de creación. La obra se abre y se cierra sobre sí misma —forma que el compositor emplearía asimismo en su contemporánea, la Sonatina para violín— con la presencia de un motivo rítmico reiterado en todas las voces, motivo que domina también en los diez compases del esquemático *andantino*. El *allegretto* culmina con el *vivo* que estrecha y exalta una idea motivica enunciada en el compás introductorio del *allegretto*, aunque para el oyente el resultado sea el de una obra que se toca sin interrupción.

Interesa destacar en la Sonatina dos momentos que se producen al final del *moderato* y del *vivo*, en los que el compositor mantiene la sonoridad de una de las notas con la que enlaza el segundo movimiento. El efecto que se produce es obvio: se definen perfectamente dos auras sonoras relacionadas por esa nota común, impredecible y enigmática, nota pivote o llave que cierra para abrir una nueva habitación de luminosidades auditivas diferentes. El procedimiento fue empleado de manera espléndida entre el primer y segundo movimientos del Concierto para piano (1938).

Este segundo álbum de discos dedicado a la obra completa para piano incluye asimismo la reducción para dos pianos que Chávez realizara de *HP* o Sinfonía de baile, música para ballet compuesta en un lapso de varios años e interrupciones:

“El elemento folklórico de *HP* es importante —refiere el autor. Esta obra es francamente nacionalista en el sentido de tratar conscientemente de presentar la esencia del estilo mexicano criollo y mestizo. (Por criollo entiendo lo español aclimatado en México.) Qué tanto valgan los intentos nacionalistas, sólo puede ser estimado en *términos musicales*. El primer tiempo de la obra es completamente original, sin citas de folklore, y es al mismo tiempo una música muy mexicanista, por lo demás marcó un camino que siguieron desde luego muy de cerca Revueltas, Galindo y otros compositores mexicanos. En el segundo



tiempo tampoco hay citas de folklore. En el Interludio entre el segundo y tercer tiempos se inicia la Sandunga. En el tercer tiempo, la primera sección del Huapango es parte de una pieza popular tradicional. La Sandunga es sumamente característica de Tehuantepec; la línea melódica de la Sandunga está conservada nota por nota; su corte clásico no requiere cambio alguno y mi intervención consistió en darle cuerpo con una segunda parte lineal, descartando así el común acompañamiento de tónica y dominante, que sin embargo conservé en un momento dado como elemento de color. El cuarto movimiento cita algunos conocidos sones populares, que alternan con elementos originales del primer movimiento de la obra, y con los temas sugestivos de las máquinas; realmente, sólo en esta forma muy simple se da el sentido de ‘los hombres’ y ‘las máquinas’, o sea, la alternativa de la música popular, alegre y viva, con la frialdad de la música que evoca las máquinas”.

Por su parte, Rosenfeld opinaba hacia 1931:

“La que parece ser su mejor obra es la versión definitiva de la Sinfonía de *HP*. Es una obra curiosa, una especie de punto de intersección de la producción completa de Chávez. Algunas partes, en efecto, datan de la época de las Sonatinas (1924); otras son muy recientes; y el todo contiene muy diferentes clases de música. Por ejemplo, hay temas populares, un huapango vulgar y una sandunga modelada en el estilo de las Invenciones a dos voces de Bach; el brillante primer cuadro está en la forma de sonata clásica, en estilo polifónico y de sentimiento elevado; y para introducir el final, una página maravillosa y poética de timbres metálicos, comparable con las mejores de Varese, Prokofiev y Antheil, en donde explotan esas sonoridades inspiradas en la magia del escenario industrial. Parte de esa mezcla es debida, muy posiblemente, a la idea misma del ballet *HP*; implicaba un contraste y una fusión

de las fuerzas y características de la América nórdica e industrial y la tropical y primitiva. Pero la mezcla de estilos no es el único defecto de la partitura. Las porciones folklóricas son inferiores al resto, especialmente a los brillantes movimientos exteriores, al austero y macizo movimiento lento, el tercero, y al aplastante y luminoso scherzo, el quinto. Y sin embargo, a pesar de todas sus desigualdades y sus sonoridades excesivas, la obra es maravillosa. Está llena de expresiones musicales de una fuerza y una alegría sin igual en la música americana, transmitidas en formas que tienen gran vitalidad y resplandecen de sol y alegría. Y escuchando algunos de sus movimientos, parece uno estar oyendo una especie de preludio a los Maestro Cantores, una pieza polifónica que, en un estilo clásico americano y por medio de formas occidentales originales, expresa con magnificencia como la del alemán, las fuerzas de América y las actitudes vitales que hacen posible la vida de nuestro suelo".

Quizá la versión para piano de *HP* reste parte de su esplendor colorístico, tan original en la versión orquestal, pero permite en cambio ver con mayor claridad su poderoso andamio estructural.

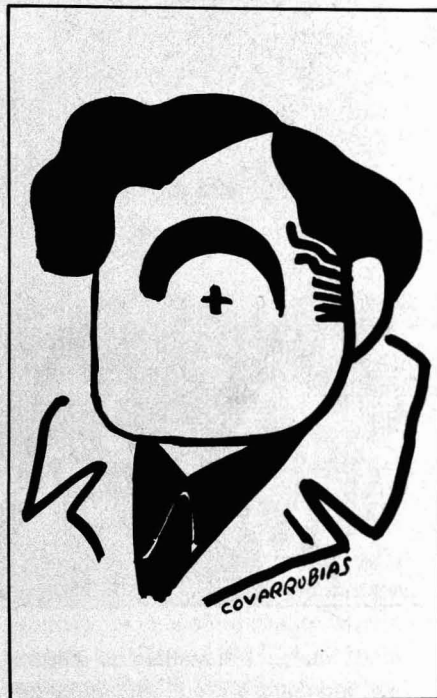
Las Siete piezas para piano fueron compuestas para figurar aisladamente, si bien su brevedad debe haber inducido al autor a reunir las en una suite, lo que explica la discontinuidad en los años de composición. *Polígonos*, por ejemplo, data de la época de *Aspectos* y en cierta manera coincide en su temática subjetiva y declamatoria, en su ultrarromanticismo cromático, aunque se haga evidente una mayor claridad y novedad en su organización formal. Su nombre geométrico rompe toda asociación que no sea la de la música abstracta, pero alude también al juego compositivo, porque la pieza se fragmenta en células motivicas y rítmicas, angulosas, de métrica variable, que alternan y entrecrocán en una lógica inusitada y prodigiosa.

Chávez vuelve en *Solo* (1926) al primitivismo de la Sonatina, a su llaneza desolada y austera, mientras el carácter de *36* (1925) parece ser el de un scherzo con su feria y su circo regocijantes, más próximos a Prokofiev que a Stravinsky en su desaforada carrera interrumpida constantemente por el espíritu contradictorio e hilarante de acordes percusivos.

En el *Blues* (1928) Chávez maneja de manera notable las posibilidades de la síncope en combinación con el sabio uso del

silencio y una muy variada y extrema gama de alturas e intensidades sonoras que dan a la pieza el mérito de anticiparse considerablemente a muchos de los experimentos que en este sentido realizó la vanguardia de los años setenta. Música abstracta, antisentimental, pero insólitamente expresiva y contemporánea.

Ni asomos de la literalidad exhibida en el *Fox* de 1925 en este compuesto, como la pieza anterior, en 1928 y en el que el jazz vuelve a ser punto de partida. El compositor libera hasta el grado más álgido la porfía rítmica de este baile característico en una exuberante invención a dos voces



donde el fraseo y acentuaciones se desplazan fuera de las barras de compás en nerviosa polirritmia.

Los trece efímeros y descarnados compases de *Paisaje* (1930), escuetos y evocadores, ligados al número anterior por esa nota común —ventila de sensaciones sonoras— funcionan en realidad como punto de reposo, como ambiente de transición entre el nervio del *Fox* y la verba de *Unidad* (1930), suerte de tocatta o movimiento perpetuo cargado de movilidad impetuosa, apenas rota por una sección contrastante en ritmo de vals.

"La Sonata para piano (la Tercera) es seca como una planta perdida en la arena. La pobreza de la sonoridad, la incomprometedora aspereza del contrapunto, lo estricto del golpe, son en un comienzo insoportables. Los temas son a la vez infantiles, precisos, como tambores y

decididamente rítmicos. El tratamiento del piano es esencialmente percusivo. Los cuatro pequeños movimientos compactos, osadamente contrastados, son ritmos abruptos, predominantemente staccato y martellato, emocionantes y vigorosos, y proliferan los acentos espasmódicos y los sonidos empedernidos. Prevalecen las octavas huecas y las voces solas sin apoyo; también las interrupciones, decepciones brutales y faltas de terminación tan caras a Chávez. El pedal impresionista no interviene. No hay voluptuosidad en la partitura; a veces, cuando el compositor mismo está al piano, parece que escuchamos una música modal, politónica, ejecutada como si la pieza fuera Bach y el intérprete un alumno del Conservatorio de París. La fuga es escueta; el scherzo, un trozo salvaje y polvoriento, es otro de esos pasajes huidizos, resplandecientes, rapsódicos, en los que oímos un eco de atroces cascabeleos y raspaduras de los instrumentos aztecas. Sin embargo, la pieza posee un lirismo y una fuerza poderosos y una belleza profunda y austera".

El *moderato* introductorio es una suerte de marcha en dos secciones idénticas, si bien la altura de los intervalos cambia en la repetición. El trozo se apoya en una célula rítmica que se estrecha o varía en el trayecto, motivo que básicamente constituye el hilo conductor.

El tiempo siguiente, *un poco mosso*, está diseñado como el anterior en dos partes de mayor longitud, y salvo algunas contracciones y variantes en la repetición, prácticamente idénticas, a su vez integran dos secciones perfectamente definidas en temática y carácter, para rematar con una brillante *coda* en tiempo más ágil donde la célula rítmica de la primera sección predomina, repetitiva, en imitaciones incesantes.

La parte más original de la Sonata es sin duda el movimiento marcado como *lentamente*, una fuga a cuatro voces tratada con una lógica contundente e imaginativa, sin excluir su perspectiva abierta, nueva, que da al proceso de inversión, aumentación y estrecho del sujeto, a su libre relación armónica, el remozado de sonoridades y destellos vivificantes.

Concluye la Sonata con un *claro y conciso* movimiento de danza que sin menoscabo de alusiones schumannianas en los primeros compases termina por asimilarse a la variada métrica y a los ritmos de jazz.

Las líneas generales de la Sonata con-

vergen en la noción abstracta del intercambio sonoro, el libre concepto de la forma y la armonía y en su escritura horizontal, impulsada particularmente por generadores rítmicos.

El primitivismo de la Sonatina se ve magnificado esplendorosamente en los Diez Preludios compuestos en 1937, cuando el compositor ha decantado y madurado el vigor y originalidad de su estilo en partituras como *Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935). Es así como el primero, construido sobre el modo dorio griego, concentra en su desolación impasible toda la fuerza expresiva que en el clímax se convierte en insostenible tensión, para caer insensiblemente y apagarse precisamente ahí donde surgió.

El carácter luminoso del intitulado *viva-ce* proviene de su gimnasia canónica a dos voces, suerte de *Gradus ad Parnassum* ágil, grácil, matizado por el color neutro del modo frigio.

Chávez torna a la manipulación de la síncopa en el tercero, *poco mosso*, construido sobre el modo lidio, un coral a cuatro partes introspectivo y clásico, mientras en el cuarto, *animato*, recobra la incisividad mediante el pulso reiterado y nervioso de la mano izquierda y agrava la tensión en progresiones que por su dibujo melódico recuerdan a las toccatas de Bach.

Muy bella la manera como la melodía indígena del quinto, *cantabile*, contrasta con los anteriores. Su pureza de línea encuentra en la frugalidad la exacta correspondencia, la expresión convertida en emoción viva. Y quizá para no quebrar bruscamente su clima sonoro, el sexto preludio prolonga en su acontecer, moroso como la ruda monotonía del canto llano, la lisura de tono.

El séptimo, *lento*, es el último Preludio construido sobre una escala modal griega, la hipolidia, después de la hipodoria y la hipofrigia del quinto y del sexto. Su carácter expectante proporciona el puente hacia el *vivo* del octavo Preludio, libre en su armonía y donde las resonancias mexicanistas son conducidas a una exultación jubilosa y verbal, amplia en su concepto y en su pianismo.

Chávez torna a la serenidad de las arias de Bach en el *moderato cantabile* del noveno Preludio en un marco de correspondencias sonoras particularmente propio y nuevo, y concluye en el *allegro* del décimo Preludio, cuya heterogeneidad temática y rítmica intensifican su fluidez brillante y discursiva. ♦

Continuará en el siguiente número

Teatro

UNA CANCIÓN APASIONADA

DEL ACTOR AL ESPECTADOR

Por Enrique Esquivel

En el Bar "Chichifo Internacional", Arnold y Ed se conocen y viven una corta aventura sexual. Arnold se enamora de Ed, y este lo abandona por una mujer. Al paso del tiempo Ed visita a su ex-amante y sin resentimientos aparentes establecen una buena amistad. Laurel, la mujer de Ed, invita a Arnold a pasar unos días en la granja y este acude en compañía de Alain, su joven amante. En la intimidad, los juegos de alcoba no se harán esperar removiendo las cenizas de viejas pasiones (Arnold y Ed) y nuevas aventuras (Alain y Ed). Cinco años deberán pasar para que Alain muera en circunstancias trágicas, Ed tenga problemas con su mujer y Arnold adopte a un adolescente ex-pandillero al que se propone educar como un hijo. La madre de Ar-

nold se opondrá momentáneamente a tan descabellada idea y Ed buscará la reconciliación con Arnold.

Originalmente escritas como una trilogía, estas acciones corresponden a la obra *Una Canción Apasionada* de Harvey Fierstein, traducida en México por Carlos Monsiváis, presentada en la Compañía de Shakespeare por un grupo de actores, a la cabeza Tito Vasconcelos, bajo la dirección de Carlos Tellez.

La obra se desarrolla en tres actos presentados bajo el título de "Chichifo Internacional", "Fuga en el cuarto de los niños" y "Primero las viudas y los niños", que bien podrían constituir una unidad en sí mismos aunque los personajes de Arnold y Ed protagonizan siempre el desarrollo de las ac-



Foto: Rogelio Cuéllar

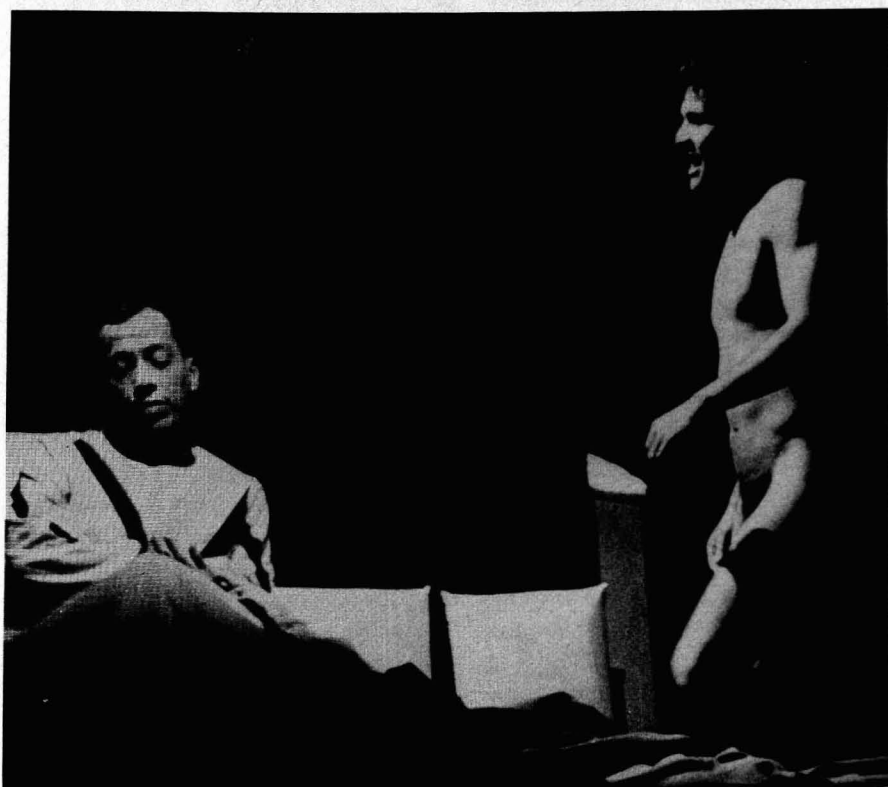


Foto: Rogelio Cuéllar