



1
2 y
Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**CARACTERISTICAS COMPOSICIONALES DE LA
MUSICA ORQUESTAL DE SILVESTRE REVUELTAS**

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN COMPOSICION

p r e s e n t a :

DANIEL BROWNE LOPEZ

México, D. F.

1989



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 está 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.

INTRODUCCION

Para entender el valor artistico de la música de Silvestre Revueltas es necesario ubicarnos en un contexto histórico social mexicano, viéndolo desde sus antecedentes y relacionándolo posteriormente con la Revolución Mexicana de 1910; siendo ahí, el comienzo de una etapa artistica muy importante.

Hasta antes de la Revolución, México habia sido una copia del mundo europeo. Las composiciones surtidas durante la Colonia se regían bajo normas del "viejo mundo", careciendo de originalidad.

En la época de la Independencia no existieron cambios importantes. La "Música de Salón" -a la europea-, es muy difundida, y el estilo composicional de la Ópera Italiana es el que domina el escenario profesional.

Posteriormente los músicos tienden su mirada hacia la música alemana y francesa; no habiendo pues, una real motivación para escribir música con elementos de tipo mexicano.

La Revolución es nuestro punto de partida, en donde se buscan los valores propios del mexicano. Ejemplo de esto es la obra de los grandes muralistas: Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, entre otros.

Uno de los primeros en rescatar los valores de la música mexicana fue Manuel M. Ponce, colaborando en el Departamento de Música y Folklore, contando con el apoyo de José Escobedo de la U.N.A.M.

La línea de ascenso en esta lucha por la identidad propia la podemos encontrar en compositores como: José Balón, Emeterio Ruizar, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Silvestre Revueltas es un artista que, en sus obras, refleja ideas y conceptos enfocados a su momento histórico.

El "Nacionalismo" -como se cita en muchos libros-, no es una mera invención o copia de al ógn estilo ajeno al país; es la música genuina de un artista, afectado e impregnado en todos los acontecimientos históricos, sociales, filosóficos, políticos e intelectuales; de entre los cuales sale, y conjuntamente con ellos, expresa su ori

gen y su destino, niega todo aquello que ha sido impuesto y no le pertenece, y busca y reclama lo que suyo ha sido siempre.

SIABOANAS

(Nombre antiguo del hoy día Cerro de San Mateo Buenavista, su significación antigua equivale a decir: cerca del bosque).

"Esta es música sin turismo. En la orquesta, el huasteco es utilizado como música de procedencia nacionalista. Otros instrumentos de la partitura son aún más nacionalistas pero no se los debe prestar atención; es pura explotación anticapitalista". Así se expresó Silvestre Revueltas al referirse a esta composición.

La música silenciosa del compositor deja entrever un esbozo siempre somero, aunque con el sello mexicano.

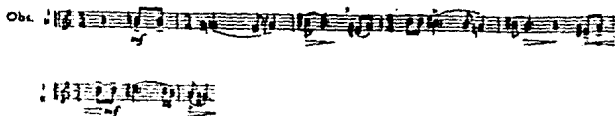
Cuaucánhuac, compuesto en 1930, es su primera obra orquestal en forma de Poema Sinfónico. En él se refleja una gran energía, un temperamento de buena vitalidad y dinamismo, buscando establecer una dramaturgia sin necesidad de apoyarse en un programa específicamente literario.

Guillermo O'Farrall dice en su libro titulado "Silvestre Revueltas, hacia el futuro", pag. 20: "Esta obra no tanto surge una de tantas lecciones y cantatas durante la conquista de Anáhuac, sino la simbólica e intensa vida de un pueblecillo de los que abundan en el país". Estas imágenes percibidas se refieren a rasgos característicos que predominan en la obra, los cuales cambian o evolucionan conforme avanza el conflicto:

- a) Conflicto.- Llevado por la presencia en la obra de varios temas, los cuales en el proceso de desarrollo se entrecruzan hasta lograr fuertes mutaciones.
- b) Paisajista.- Lo hace con temas no confrontados ni desarrollados.

Características Nacionales.- Una vez temas poseen características propias del compositor, y otros, la esencia de la música mexicana. Entre los que poseen características nacionales (Mestizaje o Indigenismo) podemos citar los siguientes ejemplos:

C.74 al C.80



C.290 al C.296



Estos ejemplos muestran el empleo de 3^{da} paralelas, siendo un rasgo muy propio de los Sones y melodías mexicanas.

Para evitar un terna con características indígenas S. Mecueltas se vale de la pentafonía.

C.165 al C.180

Musical notation for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vlo.), and Violoncello (Vcl.). The notation consists of four staves of music, with a dynamic marking of *f* at the beginning.

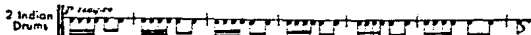
Musical score for Violins I and II, Viola, and Cello. The score is written in 2/4 time and consists of five measures. The Violin I part (Vln. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *mf* dynamic. The Violin II part (Vln. II) is mostly rests. The Viola part (Vla.) has a melodic line with eighth notes. The Cello part (Vcl.) has a bass line with eighth notes and rests, starting with a *mf* dynamic.

Musical score for Violins I and II, Viola, and Cello. The score is written in 2/4 time and consists of five measures. The Violin I part (Vln. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part (Vln. II) is mostly rests. The Viola part (Vla.) has a melodic line with eighth notes. The Cello part (Vcl.) has a bass line with eighth notes and rests.

-lo es imposible que, por motivos religiosos, los aztecas se hayan limitado a las flautas de cuatro orificios, aunque es necesario aclarar que, si bien los tubos de cuatro agujeros producen una escala fundamental de cinco sonidos, más sonidos pueden obtenerse al tapar la salida del aire, al soplar con más fuerza, al tapar la cista de un agujero y al cruzar los dedos. Quizás los aztecas usaron esta técnica, en cuyo caso no se limitaron a la pentafonía-.

Otro aspecto interesante es el uso del refructil, el cual es utilizado muy intensamente en la última Parte de la obra.

C.260



Forma.- Revueltas: "Maestro de la pequeña forma. Lo mejor de su inteligencia está en la corta pieza instrumental, en el poema sinfónico, en la canción". Así se expresa Guillermo Contreras en su libro antes mencionado (Pag. 91); sin embargo sabemos de entender por pequeña forma, aquella cuya elaboración es simple (formas monodifónicas, binarias, ternarias simples), y cuyo desarrollo musical es mínimo.

Guillermo Contreras usa como sinónimos a la pequeña forma, a la pieza corta y al poema sinfónico, sin darse cuenta que el tamaño de una pieza no influye en su estructura interna, la cual puede ser muy completa.

Cuahuatúco es un ejemplo de lo antes dicho, su duración es de aproximadamente 11 min. plasmados en 349 compases, y lo comparable a la Sonata.

La obra es divisible en tres Partes o Movimientos:

- I.- C.1 al C.154 - Forma Sonata (1^{er} Mov.)
- II.- C.154 al C.214 - Minuete (2^o Mov.)
- III.- C.214 al C.349 - Allegro (3^{er} Mov.)

I.- En esta Parte encontramos la confrontación de los temas entópicos -exposiciones inicialmente al principio-, los cuales sufren tres formaciones conforme avanzan; siendo frenado su desarrollo por la aparición de un tercer tema de carácter "cantarero" y "paisajista".

II.- Esta Parte se caracteriza por su movimiento apacible y muy expresivo, semejante a un 2º movimiento de una sonata clásica.

III.- Esta última Parte se caracteriza por una gran vitalidad rítmico-melódica, lograda por el contraste entre sus diferentes temas.

Técnica Compositiva.- Como aspecto predominantemente entre otros, está el que llamaremos: Anticipo Temático (Protensa), purificado de los otros dos calificativos: Desarrollo Temático o Sin-Tematismo. Por lo tanto dicho se debe a entender que los temas no son presentados en forma aislada, sino en forma "fetal", es decir, con incógnitas cuando se presentan por primera vez, y se van desarrollando hasta que después analíticamente se presentan como una idea musical completa.

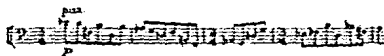
Para ser más claros con lo antes dicho analizaremos con cuidado cada Parte:

PARTE I.- C.1 al C.164

Sección Introdutoria.- Comienza en el compás 1 al 10. Los motivos que aquí se presentan son acompañados por un ostinato en las cuerdas, el cual en los primeros cinco compases ha utilizado los 12 sonidos de una escala cromática.

C.1

Bases



Este ostinato, a partir del compás 21, cambia su dibujo así como sus valores para crear mayor tensión conforme se avanza hacia el final de la Introducción:

Musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Bass) showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

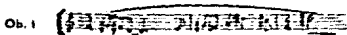
Musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Bass) showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, including dynamic markings like "sempre ff".

Les deux motifs des opéras en la partie introductoria sont:

a) C. 2

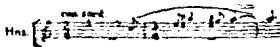
Musical notation for "Basson" showing a melodic motif with a fermata over the final notes.

b) E. 16

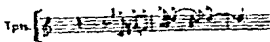


El segundo sufre -fa cambios, como veremos a continuación:

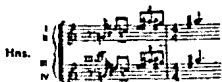
E. 15.- El motivo es fragmentado.



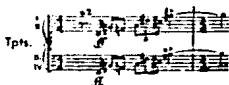
E. 17.- La primera nota es cambiada.



C. 19.- Las velas anteriores son substituidas por un tresillo.



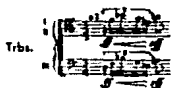
C. 20.- El último intervalo es ampliado, creando mayor tensión.



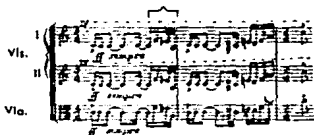
C. 21.- El valor del tresillo es reducido, así como su intensidad.

Musical notation for various instruments. The staves are labeled: Picc., Fl., Obs., Eng. Ho., Cl. E \flat , and Cl. B \flat . The notation shows a triplet of notes with dynamic markings like *sf* and *ff*.

C.22.- El tresillo es convertico en quintillo.



Obsérvese en este ejemplo-, la similitud que todavía guarda con el tresillo, y como es semejante en su línea rítmico-intelectiva, a una parte del segundo tema, el cual aparece en el compás 38:

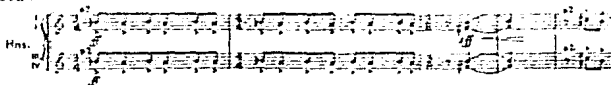


En el compás 24 y 25 esta sección de la obra se reanuda y última notación.

Mientras lo antes dicho ocurre, en ese mismo compás (24), el ostinato que tenía la sección de cuerdas ha cambiado sus valores, como ya se vió en la p. 12.

Para crear mayor tensión, los cuerdos ejecutan un ostinato el cual se prolongará hasta el compás 30:

C.21



Del compás 25 al 30 la tensión viene a lo mismo, dando el reforzamiento tímbrico:

El platillo percute los mismos valores de las cuerdas:



El timbal percute a distancia de un tiempo cada nota:



Los maderos ejecutan una escala ascendente, la cual termina súbitamente al compás 30:

Musical score for woodwinds and strings. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Picc., Fls., Obs., Eng. Hn., Cl. E♭, Cl. B♭, Bass Cl., and Ens. Each staff contains musical notation for its respective instrument, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, indicating a high level of musical activity.

Mientras todo lo anterior está ocurriendo (siendo esto como los signos de un parto), la "cabeza" rítmica del tema 2 -que a su vez es parte del tema 1-, se hace presente en los trombones y tubo.

C.24.- Esto es considerado el "pretema" de los temas 1 y 2, los cuales veremos en breves momentos.

Musical score for Trombones (Trbs.) and Tubas (Tuba). The score consists of three staves. The top staff is labeled 'Trbs.' and the bottom staff is labeled 'Tuba'. The music is written in a 2/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a 'pretema' or rhythmic motif.

Junto con este pretema, de manera polifónica, intervienen las trompetas:

Musical score for Trumpets (Tpts.). The score consists of two staves. The music is written in a 2/4 time signature and features a polyphonic texture with multiple melodic lines and complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

Toda esta "agitación" concluye en el compás 26, haciendo posteriormente un silencio de dos compases, y, en el compás 33 -como si fuera un parto-, un tema ha nacido:

C.33.- Tema 1

Musical score for Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score consists of three staves. The music is written in a 2/4 time signature and features a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The word 'appassionato' is written below each staff, indicating the mood of the music.

En el compás 30 se presentan el Tema 2, el cual predomina en toda la Parte 1.

Musical score for two violins (Vla. I and II). The score shows two themes. The first theme is marked 'f' and the second 'ff'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The first theme consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the second theme is more rhythmic with dotted notes.

Este adquirirá elementos del Tema 1, pero conservando su propio perfil independiente.

Así, pues, en el compás 30 la introducción ha terminado para dar lugar, a partir del compás 33, a la Exposición y el Desarrollo.

En cuanto a la Parte Sonata, no se debe entender con los parámetros del clasicismo; en consecuencia se presenta así:

Exposición.- Tema 1 (compás 33 al 35)

Tema 2 (compás 30 al 40)

Muy técnico en estos primeros compases se presenta el material; todo lo posterior a estos compases será el Desarrollo, el cual tiene una pausa momentánea, por la aparición de la "Parte secundaria" (C. 74 al 93).

Del compás 46 al 74 el Desarrollo se realiza confrontando, mutatis mutandis, y desarrollando los dos temas. En gran parte, lo anterior se lleva a cabo por medio de un proceso polifónico.

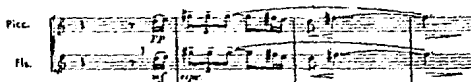
Ejemplos:

Musical score for Clarinet (Ross Cl.) and Bassoon (Fag.). The score shows two fragmented themes. The first theme is marked 'f' and the second 'ff'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The first theme consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the second theme is more rhythmic with dotted notes. The score is labeled 'Ejemplos' and 'Amalgama de los dos temas'.

C.47.- Variación del Tema 1.



C. 59.- Variación del Tema 1.



C.60.- Variación del Tema 2.



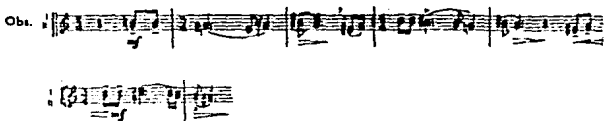
C.69.- Reducción del Tema 2.



De ninguna manera pretendo anotar todos los cambios o mutaciones que sufren los temas, son solo algunos ejemplos, los cuales ponen de manifiesto la presencia de un proceso de desarrollo temático constante, basado en los recursos mas significativos mencionados arriba.

En contraposición al desarrollo de la primera sección, aparece en el compás 74 un tema lírico, contrastante con los dos anteriores, es decir, la "Parte Secundaria".

C.74.- Tema 3.



Este guarda una relación con el tema 1. Observando con cuidado la podemos ver:

Este nuevo tema presenta una estructura estable en cuanto a su manejo; las variaciones o cambios son mínimos y las voces complementarias enriquecen su textura polifónica. Este tema se prolongará hasta el compás 93.

Después de la presentación de la Parte Secundaria, un puente tiene lugar del compás 94 a 102, para continuar posteriormente el Desarrollo de los Temas 1 y 2 (C.103 al 144).

Esta parte del Desarrollo, a partir del compás 114 al 144 la llamaremos Desarrollo con Repetición Integrada, pues a partir del compás 114, sin frenar la actividad del Desarrollo, se integran elementos que se habían utilizado en la introducción:

C.114.- Distinta de la Introducción.

Musical score for Violin (Vcl.) and Bass (Bass) parts, measures 114-144. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin part is in the upper staff and the Bass part is in the lower staff. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout the piece.

C.118.- Motivo "a" de la Introducción.

Musical score for Trombone (Tbn.) and Tuba parts, measures 118-144. The score shows a simple rhythmic pattern with quarter and eighth notes. The Trombone part is in the upper staff and the Tuba part is in the lower staff. There are dynamic markings like 'mf' and 'f' throughout the piece.

C. 122.- Motivo utilizado en el compás 27 de la Introducción.

Oboe I
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cl. Bb

Del compás 130 al 144 el tema que predomina es nuevamente el 2.

En el compás 145, a manera de Coda, reaparecen varios temas:

C. 145 al C. 158.- Tema 3.

Oboe I

C. 154 al C. 164.- El Tema es escuchado como un ostinato en los timbales.

Timp.

C.157 al C.163.- La rememoranza del motivo "a" de la Introducción es escuchado dos veces hasta diluirse en notas más simples.

Musical notation for three instruments: Oboe (Obs.), English Horn (Eng. Hn.), and Bass Clarinet (Bass Cl.). The Oboe and English Horn parts are written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Bass Clarinet part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The notation shows a melodic line with some grace notes and slurs.

Así, pues, en el compás 164, se considerará terminado este Movimiento, continuando en el compás 165 la Parte Media (2º Mov.), Andante molto espressivo.

PARTE II.- C.165 al C.214

Esta Parte es divisible en tres: A-B-A' (Ternaria simple). Los Temas que se exponen en la sección "A" (C.165 al C.180), son tratados polifónicamente conformando un contrapunto doble:

Tema 4 y Tema 5.

Musical notation for four instruments: Violin I (Vis. I), Violin II (Vis. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The Violin I and II parts are written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola and Violoncello parts are written on a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat. The notation shows a complex polyphonic texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns.

Musical score for Violins I and II, Viola, and Violoncello. The score is written in 2/4 time and consists of six measures. The Violin I part (Vla. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *mf*. The Violin II part (Vla. II) is mostly silent, with rests in all measures. The Viola part (Vla.) is also silent, with rests in all measures. The Violoncello part (Vcl.) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a dynamic marking of *mf* in the first measure.

Musical score for Violins I and II, Viola, and Violoncello. The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The Violin I part (Vla. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part (Vla. II) is mostly silent, with rests in all measures. The Viola part (Vla.) is also silent, with rests in all measures. The Violoncello part (Vcl.) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

La sección media (C.131 al C.154) tiene características de un pequeño desarrollo, el cual se mueva con libertad pero conservando elementos de los Temas 4 y 5.

C.151

Musical score for C.151, featuring the following instruments and parts:

- Oboe (Obs.)
- English Horn (Eng. Ho.)
- Clarinet in E-flat (Cl. Eb)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)
- Bass Clarinet (Bass Cl.)
- Horns (Hns.)
- Violins (Vis.)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)

The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Horns part includes a section marked *cresc. dim.* and features a sequence of rhythmic patterns: 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.

La tercera sección, o reprise (C.195 al D.214), es muy similar a la primera, teniendo solamente un incremento instrumental y muy pequeñas modificaciones melódicas.

Además de la polifonía -en esta Parte-, es interesante hacer notar su base sobre una escala pentafónica, siendo las únicas notas que se utilizan: Do, Re, Mi, Sol y La.

Como última característica, los temas son claramente divisibles en motivos diferentes:

Musical score for strings (violin I, violin II, viola, and cello) showing a polyphonic texture. The score is written in 2/4 time and features five-note motifs (Do, Re, Mi, Sol, La) across the staves. The first staff is labeled 'vi. I', the second 'vi. II', the third 'vln.', and the fourth 'vcl.'. The motifs are repeated and varied across the instruments, creating a complex polyphonic effect.

Musical score for strings (violin I, violin II, viola, and cello) showing a polyphonic texture. The score is written in 2/4 time and features five-note motifs (Do, Re, Mi, Sol, La) across the staves. The first staff is labeled 'vi. I', the second 'vi. II', the third 'vln.', and the fourth 'vcl.'. The motifs are repeated and varied across the instruments, creating a complex polyphonic effect.



Quisieron las comas en la parte superior que separan cada motivo, los cuales -aunque diferentes-, conservan un común denominador: Casi todos concluyen con la fórmula rítmica $\text{♩} \text{♩}$, la cual da un sentido de homogeneidad.

Nótese que el aspecto antes mencionado es más abundante en el Tema 4, pues el Tema 5 lo evita por medio de ligaduras o notas complementarias.

PARTE III.- C.215 al C.349

Esta última Parte se caracteriza por los siguientes aspectos generales:

- 1.- Los temas utilizados son diferentes uno del otro, pero todos poseen mucha energía y vitalidad.
- 2.- La continuidad en la utilización de las percusiones incrementan la fuerza a toda esta Parte.
- 3.- La utilización de motivos con características propias cuya estructura no varía, con mínimos cambios, y que rodean a los temas principales.
- 4.- La presencia de voces complementarias estructuradas a base de síncopas.
- 5.- Preteratismo o anticipo temático.

La alternancia de temas -en forma ronsal-, es lo que más predomina, solo al final hay un empalme temático.

Una introducción o puente con características del Tema 2 sirve de enlace entre la Parte II y III.

C.215 al C.220

Musical score for orchestra and strings, measures 215-220. The score is written in 3/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Ho.), Clarinet (Cl. Eb), Bassoon (Bass. Cl.), Bassoon (Bass.), Horn (Horn), Trombone (Trom.), Trumpet (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Bombo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Bass.). The score features complex rhythmic patterns and dynamics, including a section marked "molto cresc. ed eccel." with a 3/4 time signature and a 4/4 time signature.

En el compás 222 se presenta el primer tema (pentafónico).

C.222.- Tema 6



Este tema es presentado tres veces más: C.236, C.255 y C.297.
Los únicos cambios que tendrá son tímbricos y tonales.

En el compás 244 aparece el Pretema del Tema 7:

La segunda vez que aparece - con varias modificaciones-, es en el compás 260:

En forma clara y conformado ya, el Tema 7, se presenta en el compás 276:

Musical score for three violins (I, II, III) showing the first appearance of Tema 7 at measure 276. The score includes dynamics markings like "con arco" and "f con arco".

Ya con estas características se presenta por 2^a vez en el compás 327.

En el compás 290 otro tema se integra:

Tema 5

Musical score for Flute (Fl.) showing the first appearance of Tema 5 at measure 290.

La segunda vez que este tema se presenta (C.340), es enriquecido tímbricamente

Musical score for a full orchestra (Hns., Tpts., Tbn., Tuba) showing the second appearance of Tema 5 at measure 340, featuring a rich timbral texture.

Musical score for brass instruments. The score is written for four parts: Mns. (Mellophone), Tpts. (Trumpets), Trbs. (Trumpets), and Tuba. The notation includes various rhythmic values and articulations across several measures.

El último tema importante se presenta en el compás 303:
Tema 6

Musical score for Violin I (Vla. I). The notation shows a melodic line with various rhythmic patterns and articulations.

Musical score for Violin II (Vla. II). The notation shows a melodic line with various rhythmic patterns and articulations.

Dos veces más aparece este tema; una en el compás 315, y la otra en el 336. Su Protema es ubicable en el compás 230, haciendo servido ahí de puente entre el Tema 6 y la repetición del mismo.

Pretema del Tema 9:



Otros elementos de menor importancia, pero que dan personalidad y realce, son pequeños motivos cuya variación es mínima o nula y reducen a los temas principales:

a) C.227



Este motivo se repite en el compás 230, 240, 306 y 324.

b) C.271



Se repite en el compás 275, 281, 285, 296, 304, 323 y 336.

Otros cuya aparición es aún menor son:

c) C.298



Vuelve a presentarse en el compás 329.

d) C.311



Todos los demás motivos mencionables son de complementación y enriquecimiento de los temas principales. Entre estos podemos mencionar:

Destinatos,
C.305

Musical notation for three instruments: Tamb. (Tambor), Cym. Sombro (Cimbalombos), and Vcl. (Violín). The top two staves show rhythmic patterns with eighth notes. The bottom staff shows a more complex rhythmic pattern for the violin, featuring sixteenth and thirty-second notes. The notation is in 4/4 time.

y síncopas que crean motivos de poca relevancia melódica:
C.315



La heterogeneidad es una característica de toda este Parte, pues la interacción de elementos diferentes - unos de otros-, lo que predomina.

Rítmica.- En la primera Parte el compás cambia 61 veces en los 164 compases que lo conforman, dando por resultado un 37% en cambios. Los distintos compases utilizados son de: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, y 3/8.




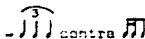
En la segunda Parte el porcentaje es mayor; en 50 compases cambia 35 veces, dando un resultado del 70%, en compases de 2/4, 3/4 y 4/4.

La última Parte es más estable, manteniéndose en un compás de 4/4.

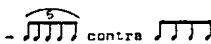

El uso de la polifonía a base de síncopas y contratiempos creará una rítmica complementaria entre las voces, lo que otorga relieve y por consiguiente reanima el interés auditivo.

En cuanto a bisritmia y poliritmia, los ejemplos son propios en la primera y tercera Parte.

En la primera Parte encontramos las siguientes combinaciones simultáneas:

- 
- 
- 
- 

Y en la última Parte:

- 
- 
- 

Armonio.- El manejo armónico no se encierra en una sola característica. El compositor utiliza varios recursos, los cuales iremos mencionando y ejemplificando en forma breve pero clara.

El compositor busca y trata de romper los limitantes de una armonía tradicional, variando y combiando sonoridades ya muy usadas; utiliza una armonía amplia y muy cromática pero sin perder un centro de apoyo.

A continuación se enumeran los distintos recursos utilizados:

a) "Intento dodecafónico".- C.1 al C.5



En estos compases se completa la utilización de 12 sonidos de una escala cromática. Le llamamos "intento dodecafónico" porque solo se utiliza en la introducción y la reprise de la primera Parte, sin tener una repercusión o desarrollo posterior.

b) Bi y Politonalidad.- Esta es una característica que también predominará en obras posteriores.

Ejemplos:

C.103.



Fl. I
Fl. II
Vla.
Viol.
Bass

sol m

C.25

Escala en
Do Mayor

Insistencia
sobre fa[#] y mi

Insistencia
sobre sol[#]

Insistencia
sobre re y mi^b

Insistencia
sobre re[#]

Insistencia
sobre la

La idealidad se ubicaría en Do Mayor y otra no definible

c) Libertas cromática.- C.35 al 3.45

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Bass. The score is in 4/4 time and features a complex chromatic melody. The Violin I part is marked *ff* and *Allegro*. The Violin II part is marked *ff* and *Allegro*. The Viola part is marked *ff* and *Allegro*. The Violoncello part is marked *ff* and *Allegro*. The Bass part is marked *ff* and *Allegro*. The score is divided into four measures.

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Bass. The score is in 4/4 time and features a complex chromatic melody. The Violin I part is marked *ff* and *Allegro*. The Violin II part is marked *ff* and *Allegro*. The Viola part is marked *ff* and *Allegro*. The Violoncello part is marked *ff* and *Allegro*. The Bass part is marked *ff* and *Allegro*. The score is divided into four measures.

A pesar del múltiple cromatismo retorna a su tonalidad original (G₂-m). El desarrollo de la primera Parte se caracteriza por ese constante movimiento armónico, pero siempre con un eje o tonalidad definible.

d) Armonías auxiliares

C.244.- Fa[#] disminuido + 9^a y 13^a

Musical score for C.244, showing auxiliary harmonies for various instruments. The score is written in 2/4 time and includes the following parts: Picc., Fl., Obs., Eng. Hn., Cl. Eb, Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola, Vcl., and Bass. The music features a melodic line in the upper strings and woodwinds, with a supporting bass line. Dynamics include *f* and *ff*.

C.258.- Fa + 7^a, 9^a, 11^a y 13^a

Musical score for C.258, showing auxiliary harmonies for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola, and Violoncello (Vcl.). The score is written in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper strings, with a supporting bass line. Dynamics include *f* and *ff*.

e) Quintas y cuartas paralelas

C.23

Mus. I
Mus. II
Tpts. I
Tpts. II

This musical score shows four staves for Horns (I and II) and Trumpets (I and II). The music consists of a series of chords, each containing a perfect fifth and a perfect fourth, illustrating the concept of parallel fifths and fourths. The notes are marked with a forte (f) dynamic.

C.99

Mus. I
Mus. II
Tots.
Tibs.
Tuba

This musical score shows five staves for Horns (I and II), Trombones (Tots.), Trombones (Tibs.), and Tuba. The music consists of a series of chords, each containing a perfect fifth and a perfect fourth, illustrating the concept of parallel fifths and fourths. The notes are marked with a forte (f) dynamic.

f) Destinatios.- Los cuerdas crean una ambigüedad tonal.

C.278

Viol.
Toss

This musical score shows a single staff for strings, labeled 'Viol.' and 'Toss'. The music consists of a series of chords, each containing a perfect fifth and a perfect fourth, illustrating the concept of tonal ambiguity. The notes are marked with a forte (f) dynamic.

C.297



g) Pentafonía.- Muy utilizada en la parte central (C.165 al C. 180). Este recurso será también usado en el compás 222, alternándolo con otra tonalidad ajena.

Analizando este tema con mayor cuidado es posible ver su aproximación o parentesco con un modo, en este caso con el solio.

h) Escala de tonos enteros.- La utilización de una escala de tonos enteros y su transposición crearán una melodía con 3^{as} Mayores.

C.74



De esta manera hemos enumerado los recursos armónicos más importantes. Por lo antes dicho debemos entender que, armonías más complejas no se aprecian, pero más simples y tradicionales podrán ser halladas.

En cuanto al desplazamiento general de la obra, esta no se mantiene en una sola tonalidad u modalidad, sino que está en un constante movimiento modulatório.

Ejemplo:

C. 45

The image shows a musical score for Example C. 45. It features six staves for woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Obs.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb), and Clarinet in B-flat (Cl. Bb). Above the staves, there are four vocal lines labeled 'Do', 'sol', 'la', and 're'. The music is written in a single system, showing various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Orquestación.- La dotación orquestal, aparte de la tradicional repartición a 2, conlleva diversos instrumentos de percusión de los que destacan los de color local: 2 Muñuetas.

Dotación:

2 Flautas

2 Oboes

Corno Inglés

Clarinete en E^b

2 Clarinetes en B^b

Clarinete bajo

3 Fagots

4 Cornos

4 Trompetas

3 Trombones

Tuba

Timbales

Wood Block	Sono
Bombo	Violines I
2 Huéhueltls	Violines II
Platillos	Violas
Xilófono	Violoncellos
Pandero	Contrabajos

En cuanto a funciones, la parte melódica es combinada entre cada sección de la orquesta, creando así distintas gradaciones tímbricas o colorísticas.

A pesar de la combinación de funciones entre todas las secciones, es claro observar que los ostinatos son asignados principalmente a las cuerdas, encargando la parte melódica a los alientos; esta característica se hará más notoria en otras obras posteriores, las cuales analizaremos.

Desde esta obra se aprecia la predilección de S. Revueltas por la trompeta, la cual tendrá connotaciones diversas: Aquí destaca por su brillo y colorido evocante de una "llamada" o "señal" de guerra. En otras obras será presentada subrayando un carácter mortuario o sarcástico.

El incremento y decremento instrumental en esta obra son muy rápidos; un Tutti se diluye rápidamente y visceversa. Los Tutti al final de las obras o en las Coda será una característica que se manifiesta en la mayoría de sus obras orquestales.

Por último no hay que desconocer el interés de S. Revueltas por incluir instrumentos autóctonos en su orquestación.

ESQUEMA

PARTE I (1^{er} Mov.)

Compases	Temas	Sección
1 - 30	Motivos "a" y "b"	Introducción
31 - 32	Silencio	XXXXXXXXXXXX
33 - 37	Tema 1	Exposición
38 - 40	Tema 2	
41 - 75	Tema 1 y 2	Desarrollo
74 - 93	Tema 3	
94 - 102	Puente	
103 - 111	Tema 1 y 2	
112 - 113	Puente	
114 - 130	Dist. de la Intr. Mot. "a", I, 1 y 2	Repres
130 - 144	Tema 2	
145 - 164	Tema 2, 3 y motivo "a"	Coda

PARTE II (2^º Nov.)

165 - 180	Tema 4 y 5	A
181 - 194	Elementos de 4 y 5	B
195 - 214	Tema 4 y 5	A ¹

PARTE III (3^{er} Nov.)

215 - 220	Tema 2	Introducción
221	silencio	XXXXXXXXXXXXX
222 - 227	Tema 6	A
230 - 236	Pretema de 9	D
236 - 242	Tema 6	A
243 - 247	Pretema de 7	B
248 - 254	Puente	XXXXXX/XXXXXXX
255 - 260	Tema 6	A
260 - 265	Pretema de 7	D
266 - 277	cosas complementarias	XXXXXXXXXXXXX
278 - 286	Tema 7	E
290 - 296	Tema 8	C

297 - 302	Tema 6	A
303 - 323	Tema 9	D
327 - 334	Tema 7	B
336 - 347	Tema 8 y 9	C y D
348 - 349	Arpeggios y acordes	Final

ESQUINAS

Esta obra se encuentra archivada en un microfilm de la Biblioteca Central de la U.N.A.M.

Debido a problemas de carácter técnico - los cuales impiden una buena lectura, y por consiguiente el análisis-, solo haré muy breves comentarios y algunas citas.

Fue compuesta en 1930, estrenada el 20 de noviembre de 1931 y reorquestrada en 1933.

Esquinas es un ejemplo de folklore urbano. Estando este concepto apoyado en las siguientes citas:

"De todas las calles y de todos los barrios. Probablemente, al que escucha le será difícil imaginarse en una esquina. A mí también. Con buena voluntad se podrá imaginar cualquier cosa: calles, callejones, plazuelas, plazas. Sería divertido encontrar en esta música ruido de claxons, tranvías, camiones, etc. Desgraciadamente no hay nada de eso (Al menos, ingenuamente, así lo creo). Más bien el ruido, o silencio, el tráfico interior de las almas que veo pasar cerca de mí. Algunos entendidos en música son capaces de encontrarle forma de terminada -binaria, ternaria, lied-. No ha sido esa mi intención. El tráfico de que hablaba es multiforme y sin coherencia aparente. Está sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado a otro de la calle. Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor".

Para el programa del concierto del 1^o de diciembre de 1933, en que el compositor dirigió, con la O.S.M., la reorquestración, escribió la nota siguiente:

"Esquinas de ayer con emoción de hoy, observada desde otros caminos del corazón con nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modelada con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldías, que ahora siento un poco extra-

No dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara mañana de nueva energía, y esperanza nueva. Sólo quedó lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconcierto, y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores". -Música y Músicos de Latinoamérica, Otto Mayer Serra-.

La reorquestración de 1933 se compone de los siguientes instrumentos:

Piccolo	4 Tímboles
2 Flautas	Tambor militar
2 Oboes	Muñueta grande y pequeño
2 Cornos Ingleses	Xilófono
Clarinete en E ^b	Compas
2 Clarinetes en B ^b	Plato suspendido
Clarinete bajo	Bombo
3 Fagots	Cascabeles
4 Cornos en F	Raspador yaquí
Trompeta en D	Woodblock
4 Trompetas en B ^b	Tam-Tam
3 Trombones	Arpa
Tuba	Cuerdas

VENTANAS

"Ventanas es una música sin programa. Probablemente al escribir la obra, pensé expresar una idea determinada. Ahora, después de varios meses de escrita, ya no la recuerdo.

El nombre no dice nada; podría llamarse claraboyas o cualquier otra cosa (todo depende de la buena o mala voluntad del oyente). Sin embargo, una ventana ofrece un tema literario fecundo y podría satisfacer el gusto de algunas personas que no pueden entender, ni saben escuchar música sin programa, inventando cualquier cosa más o menos desagradable, pero afortunadamente no soy literato. Soy un músico con técnica y sin inspiración". -S. Revueltas-

Esta obra fue compuesta en 1931.

Se divide en 4 Partes distintas:

I.- C.1 al C.71

II.- C.72 al C.113

III.- C.114 al C.151

IV.- C.152 al C.277

La obra se compone de varios ostinatos a la vez, sobre los cuales, van presentándose distintos temas; algunos muy cromáticos, y otros tonales con características del corrido o canción ranchera.

Ejemplos:

C.18



C.144 (Características de corrido o canción ranchera)



C.177



Técnica Composicional.- La obra se basa -fundamentalmente-, en la integración de distintos elementos motivicos y temáticos, contruidos sobre distintos ostinatos.

El desarrollo de cada elemento es mínimo.

Los principales ostinatos que participan en la obra sons

Parte I

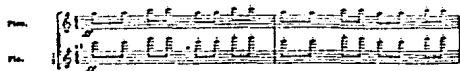
1.- C.1



2.- C.18



3.- C.30



4.- C.30



5.- C.30

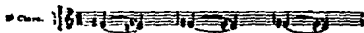


Parte II

6.- C.72



7.- C.72



Parte III

8.- C.120



9.- C.120

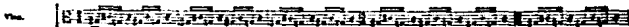


Parte IV

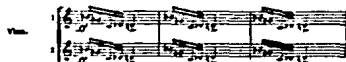
10.- C.152



11.- C.152



12.- C.185



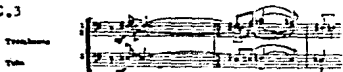
13.- C.195



Con estos ostinatos y algunas variantes de los mismos, se van presentando varios motivos, temas y fragmentos melódicos, los cuales son sujetos a pequeñas modificaciones.

El primer motivo que se presenta es:

C.3



En el compás 9 se presenta variado:

C.9 .- El tresillo que se forma servirá de base para crear otros motivos y temas.



En el compás 5 aparece otro motivo el cual se transformará en el ostinato P:

C. 5

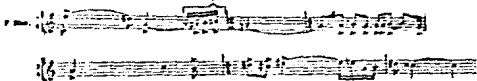


Los principales temas en la obra son:

Parte I

1.- C.18

Este motivo aparecerá al final y en varias partes de la obra, en inversión.

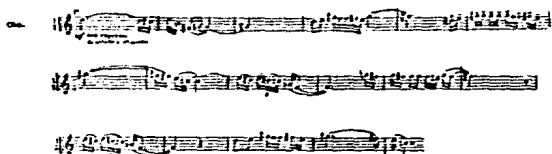


2.- C.32



Parte II

3.- C.74



Parte III

4.- C.101



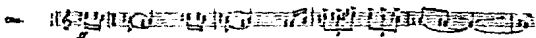
5.- C. 125

The musical score for exercise 5, C. 125, consists of two systems. The first system is marked 'p' (piano) and includes a 'f' (forte) dynamic marking. The second system is marked 'f' (forte). Both systems feature a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Parte IV
6.- C. 161

The musical score for exercise 6, C. 161, consists of two systems. The first system is marked 'p' (piano) and includes a 'f' (forte) dynamic marking. The second system is marked 'f' (forte). Both systems feature a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

7.- C. 177



8.- C. 196



9.- C. 252



Además de estos elementos existen otros, los cuales no pondremos por ser menos significativos. Con estos ejemplos es suficiente para darnos cuenta de la heterogeneidad de la obra.

Rítmico.- Toda la obra presenta diversos cambios de medida; pero los compases que predominan en cada Parte son $4/4$, $4/8$, $4/4$, y $2/4$, respectivamente.

Los valores de nota con los cuales se estructura la obra son breves -con excepción de algunas notas largas a manera de pedales-, Los tresillos, quintillos, seisillos y septillos son también de valores breves, los cuales se combinan con figuras binarias, conforman

de una birritmia no compleja.

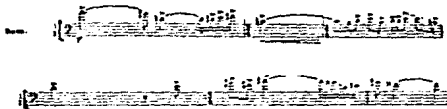
Lo que permite distinguir cada Parte -además de los temas y ostinatos-, es el cambio de tempo. Logrando así, convertir algunas figuras breves, auditivamente más largas.

Armonía.- Este aspecto no se rige por una sola característica, sino varias, alternándose o combinándose en distintas partes.

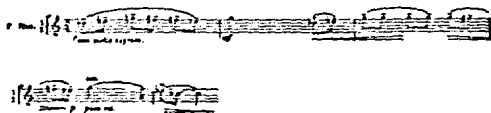
Ejemplos:

Temas muy cromáticos

C.18

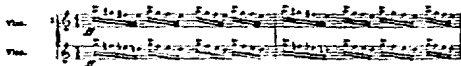


C.196



Disonancias de 2^a

C.3D



4^{as} paralelas

C.30



Intervalos de 7^a

C.1



3^{as} paralelas

C.51



Tonalidad no definible

C.18

Fl. Solo.
C. Trpa.
Bb Trpa.

Tonalidad definida

C.143 (Re-Mayor)

Ob.

Bitonalidad

C.195

Fl. Solo.
Viol.
Viol.
Viol.
C.

Orquestación.- Cada una de las partes será:

Piccolo	Timbales
2 Flautas	Trompa
2 Oboes	Lámina de metal
Corno inglés	Maderas de madera
Clarinete en E [♭]	Flautilla
Clarinete en B [♭]	Bombo
Clarinete bajo	Violines I
2 Fagots	Violines II
4 Cornos en F	Violas
2 Trompetas en B	Violoncellos
2 Trompetas en E [♭]	Contrabajos
3 Trombones	
Tuba	

En la orquestación se distinguen dos funciones básicas: de acompañamiento y melódicas. Cada Parte tiene características específicas con respecto a lo anterior.

Parte I

La función de acompañamiento -a manera de estratos-, está asignada a las cuerdas, trombones y maderas; sin incluir al corno, clarinete en E[♭] y clarinete en B[♭]. Los cuerdos, al igual que los metales realizan la función melódica.

Las flautaciones de las cuerdas son distintas a las de las maderas, habiendo apoyo solamente entre los violoncellos, fagots, clarinete bajo y corno inglés.

Las líneas cuerdas cuya función es melódica, no trabajan en forma conjunta, más bien, separada.

Parte II

En esta Parte los metales casi no participan. La sección de cuerdas y maderas trabajarán separadas y en distintos momentos una de la otra; realizando cada una su acompañamiento y melódica; las maderas por medio de clarinetos y las cuerdas en forma heterofónica.

Parte III

Su distribución es igual a la primera, con la diferencia que aquí los violines y violas son apoyados por las flautas, y, los metales trabajan de manera conjunta, entregando así toda su fuerza.

Parte IV

Por primera vez los metales realizan figuraciones de acompañamiento. Las maderas se ven exentas -en la mayor parte-, de estas, y, las cuerdas realizan las dos funciones.

ESQUEMA

Parte I

- ① hasta ⑤ Introducción: utilizan dos motivos, el estinato 1 y el Tema 1.
⑤ hasta ⑫ Estínatos: 1, 2, 3, 4 y 5; Tema 2.

Parte II

- ⑫ hasta ⑮ Tema 3; estínatos: 5, 6 y 7.
⑮ hasta ⑰ Tema 4; fragmentos del Tema 3.

Parte III

- ⑰ hasta ⑳ Tema 5; estínatos: 1, 5, 8 y 9.
⑳ Tema 2

Parte IV

- ㉑ hasta ㉔ Tema 6 y 7 con diversos estínatos más breves.
㉔ hasta ㉘ Fragmentos melódicos con poca instrumentación.
㉘ hasta ㉚ y ㉛ Tema 6 y 7 con diversos estínatos y fragmentos melódicos.

ALDANCIAS

"Las aldancias, múltiples figuras de barro pintadas en vivos colores. Pequeñas cajas de hierro de los ,obres". -Guillermo Contreras. (1)

Esta obra fue compuesta en 1932, y se compone de tres Partes:

- I.- Allura
- II.- Anantino
- III.- Alegre vivo

Las tres Partes están elaboradas con materiales muy similares, los cuales se estructuran de manera muy libre, creando un todo homogéneo.

Otro factor que da coherencia y unidad a la obra, es que está elaborada con características muy similares al Son. Distinguiéndose el uso de la Sesquiflora, así como entonaciones propias de este.

Técnica Compositiva.- Es ejemplo de una gran utilización de elementos básicos, pues los primeros motivos que se utilizan en la Exposición de la primera Parte sirven como base para crear casi toda la obra.

A continuación se explica este procedimiento:

(Ejemplo en la siguiente página)

1.- Silvestre Revueltas, Ganio Atormentado.

PARTE I - ALLEGRO

Exposición.- C.1 al C.5

Allegro

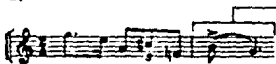
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. Bb
Fag.
C. I
C. II
T. I
T. II
T. III
T. IV

Viol. I
Viol. II
Vla.
Cb.

Allegro

De la Exposición se pueden separar los siguientes motivos:

a)



Este último elemento será un factor de unidad en toda la obra

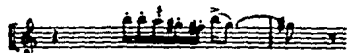
b)



c)



d)



Todos estos motivos seguirán presentes en la obra, creando a su vez nuevas variaciones y mutaciones.

Del compás 6 al final (C.155), el material presentado se vuelve una constante elaboración que podemos denominar como el Desarrollo, creando una Forma Libre. Lo que podemos separar como temas, son fragmentos del Desarrollo.

Ejemplos:

C.6 al C.8

Tema 1



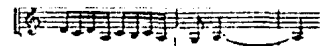
Este tema está elaborado con elementos rítmicos del motivo "b", así como el final del motivo "a". El intervalo de 3^a, así como la repetición de la primera nota estarán presentes en muchas partes de la obra.

Del compás 9 al 15 se presenta otro tema, el cual consigue amalgamar todos los motivos presentados en la Exposición.

Tema 2

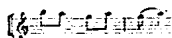
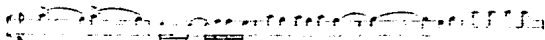
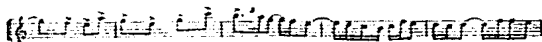
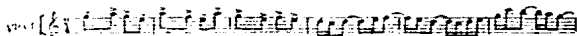
Musical notation for Violin I, measures 9-15. The notation is on a single staff with a treble clef. It shows a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, an eighth note G5, a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, an eighth note B5, a quarter note A5, an eighth note G5, a quarter note F5, an eighth note E5, a quarter note D5, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4. There are slurs over the first four notes and the last four notes. Below the staff, there are three horizontal lines with brackets indicating specific motifs:

- The first line is labeled "Motivos de la Exposición." and spans from the first note (G4) to the eighth note (F5).
- The second line is labeled "Elemento inicial del primer tema." and spans from the eighth note (F5) to the ninth note (G5).
- The third line is labeled "Motivos de la Exposición." and spans from the ninth note (G5) to the fifteenth note (G4).



Del compás 31 al 40 se desarrolla un tercer tema, el cual contiene rasgos muy similares al segundo tema.

Tema 3



Continuando con el análisis pondremos otros ejemplos de fragmentos del Desarrollo, los cuales, iremos viendo que guardan estrecha relación con los motivos iniciales:

C.27 al C.30.- Variación del Tema 1, amalgamando elementos del Tema 2

Musical score for Flute (Flcc), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. Clar.), and Bass Clarinet (B. Clar.). The score shows four staves with musical notation, including dynamics markings like *ff*.

C.37 al C.39.- Variación del Tema 1

Musical score for Trumpet (Tpt.). The score shows a single staff with musical notation and a dynamic marking of *ff*.

C.31 al C.40.- Elementos de la Exposición, ampliados.

Musical score for Clarinet (Cl.) and Bass Clarinet (B. Clar.). The score shows two staves with musical notation, including dynamics markings like *fff* and *ff*.

C.74 al C.78.- Utilización del quintillo (Exposición).

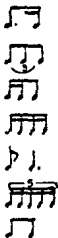




Podemos seguir seccionando el Desarrollo y obtener distintas líneas temáticas, pero todas nos dirigen hacia una misma conclusión: -Todas son resultantes de los motivos de la Exposición-, las cuales se estructuran de manera muy libre pero guardando similitud entre ellas debido a su procedencia.

Cabe mencionar que esta Parte, así como las dos restantes se estructuran combinando texturas homofónicas y polifónicas.

Rítmica.- Los compases que principalmente se utilizan son de: 2/4 y 5/16, con algunos cambios a 3/4, 3/8, 1/4 y 3/16.

Las figuras rítmicas utilizadas son las que aparecen en la Exposición:



Todas estas figuras son la base para estructurar los distintos temas y motivos. Se puede observar que solamente se utilizan dos figuras compuestas  y ; quedando la segunda proporcionada cuando se utiliza al compás de 5/16 (C.114 al C.165).

Armonía.- Como rasgo principal es la constante bitemalidad. Esta Parte está fundamentada -principalmente-, en Do M, desplazándose por algunos momentos a Fa M y concluyendo con un acorde de Si^b; siendo este último acorde la tonalidad con que principia la segunda Parte.

Ejemplos:

C.6 al C.8.- Do Mayor



Viol. I

Viol. II

Viola

Cel.

C. 64 al 109.- Bitemalidad

Musical score for C. 64 al 109, Bitemalidad. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vcllo, and Cbs. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'.

Como rasgos secundarios se pueden mencionar, movimientos paralelos de terceras, así como un abundante número de alteraciones, pero siempre retornando a la tonalidad original.

Ejemplos:

C. 138.- 3^{ra}

Musical score for C. 138, 3^{ra}. The score is for two staves: Vln. I and Vln. II. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'.

C.25 al C.27.- Cromatismo (regresando a Do M)

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each instrument part is written on a five-line staff. Above each staff, the word "Arco" is written, indicating that the instruments are to be played with the bow. The dynamics are marked with "ff" (fortissimo) at the beginning of each part. The music consists of a chromatic sequence of notes, moving from a higher pitch to a lower pitch, as indicated by the title "Cromatismo (regresando a Do M)". The notation includes stems, flags, and beams, with some notes having accents or slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Orquestación.- La dotación consta de:

Piccolo

Oboe

Clarinete en E^b

Clarinete en B^b

Corno en F

2 Trompetas en C

Trombón

Timbal

Xilófono

Maracas

Tarola

Platillos suspendidos

Güiro

Bombo

Cuerdas

Todos los instrumentos comparten en distintos momentos o al unísono funciones de tipo melódico; solo las percusiones permanecen como acompañamiento rítmico.

En toda esta Parte los alientos no realizan figuras o acordes de acompañamiento, pues estas -al igual que en otras obras-, son asignadas a las cuerdas. En este caso, a partir del compás 85, los violoncellos y los contrabajos ejecutan acordes de acompañamiento.

En este, como en otras obras, S. Revueltas tiene gran predilección en ocupar a los alientos para desempeñar -exclusivamente-, funciones melódicas.

ESQUEMA

- ① hasta ① Exposición
- ① a ⑤ Primera fase del Desarrollo
- ⑥ a ⑫ 2ª fase del Desarrollo
- ⑬ a ⑳ 3ª fase del Desarrollo (compás de 5/16)

PARTE II - ANDANTINO

Esta parte se compone de 67 compases los cuales se estructuran en una forma ternaria doble:

Intr - A B A - A' B' A'

Los motivos y temas que la conforman tienen su origen en la Parte I.

Ejemplos:

Introducción.- C.1 al C.7

(ejemplo en la siguiente página)

Andante

PICCOLO

OBOE

IN CLARINET

IN CLARINET

F HORN

C TREMBLY

TRUMPETS

XYLOPHONE

WIND DRUM

SUSPENDED CYMBAL

BASE DRUM

Andantino

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

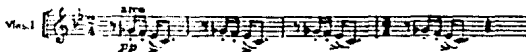
VIOLONCELLO

CONTRABASS

Este Tema utiliza figuraciones nuevas al principio, pero, como es observable en el compás 6, repite el intervalo de 3^a y la figura rítmica del primer Tema de la Parte I.

Este intervalo de 3^a, así como algunas figuras rítmicas del ejemplo, son utilizados para crear un ostinato, el cual estará presente hasta el compás 29.

C.9.- Ostinato



En el compás 11 aparece el primer tema:



En los últimos compases se puede ver la semejanza que guarda con el primer tema de la Parte I. También se observa que introduce nuevamente el quintillo, el cual fue utilizado en la primera Parte.

Este tema se repitió varias veces más, una igual y otras fragmentado:

C.18



C.36



C.40



C.46



El segundo tema de esta Parte se presenta en el compás 22, repitiéndose en diversas ocasiones más:



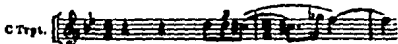
Este Tema se puede comparar con un fragmento de la Parte I, notando gran semejanza:

C. 56 al C. 59 (Parte I)



Estos temas están acompañados, en varias partes, por fragmentos del Tema 1 de la Parte I:

C. 15

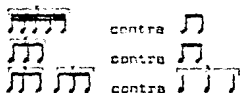


Los temas, motivos y voces complementarias se empalman unas con otras, configurando una textura polifónica.

Como acabamos de ver, esta Parte no se puede concebir independientemente de la primera, sino dependiente, pues debe sus orígenes a esta.

Rítmica.- El cambio de medida es muy constante, ocurriendo casi en cada compás: 1/4, 2/4, 3/4 y 3/8.

Las figuras rítmicas son muy similares a la Parte I. El quintillo y el tresillo -figuras compuestas-, se combinan con otras, creando en algunos momentos combinaciones birrítmicas de:



Armonía.- El manejo armónico es muy similar a la primera Parte. En este caso la tonalidad se encuentra en Si^D M, y es igual que la primera Parte, está enriquecida con notas ajenas a ella, pero es en las cadencias donde la tonalidad se reafirma.

Orquestación.- La dotación es igual que la primera Parte, y, debido a que la textura es polifónica, todos los instrumentos alternen y comparten funciones melódicas.

ESQUEMA

Principio hasta 24	Introducción
(24) hasta (25)	Tema 1
(26)	Tema 2
(27) y (28)	Fragmentos del Tema 1

Repetición del material

(29)	Tema 1
(30)	Fragmento del Tema 1
(31)	Tema 2
(32)	Fragmentos del Tema 1

PARTE III - ALLEGRO VIVO

Se compone de 221 compases y se divide en:

Intr. - A - Couetta / A' - Coda

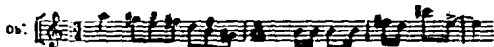
Los motivos y temas que se vayan señalando son originarios de la Parte I, como veremos a continuación:

Introducción.- consta de 16 compases y está hecha con un fragmento de la Parte I:

C.1 al C.7



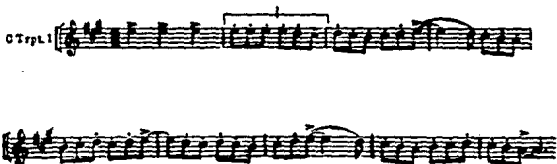
Este Tema se encuentra del compás 124 al 127 de la Parte I



Sección A.- C.17 al C.91

Se estructura con pocos elementos, los cuales se irán mutando y variando en el transcurso del desarrollo

El primer tema que se presenta es:
C.17 al C.25



El segundo compés de este tema puede compararse con:
C.140 (Parte I)



C.136 (Parte I)



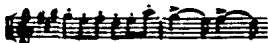
C.5 (Parte I)



Estas comparaciones nos permiten ver la estrecha relación entre estas Partes.

Tema 2

C.26 al C.31



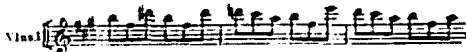
El primer motivo que se señaló y el del compás 26 servirán para estructurar toda esta Parte.

A continuación pondré algunos fragmentos del desarrollo, haciendo notar el uso de los motivos anteriores:

C.39 al C.42



C.45 al C.47



C.56 al C.68



CODETA

Comprende del compás 92 al 116. Su rasgo principal es la utilización de motivos vistos en la Exposición de la Parte I:

C.93 al C.96



C.112 al C.115



Una vez que concluye la codetta, se repite el material de la sección "A" con pequeñas variantes melódicas e instrumentales; y del compás 189 al 221 se presenta la Coda, muy similar a la codetta pero con más desarrollo.

Rítmica.- El compés que predomina es de 6/8 y las figuras rítmicas basadas en la Sesquiáltera.

Fuera de esto no hay nada más; muy escasamente se puede mencionar el uso del quintillo y el sextillo.

Armonía.- La tonalidad principal es La M, y es tratada de la misma manera que las Partes anteriores, enriqueciéndola con notas ajenas, llegando en ocasiones a crear una bitonalidad.

Ejemplo:

C.64 al C.72.- Bitonalidad

The musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: Fl. Clar., Fl. Ha., Cl. Trpt. I., Cl. Trpt. II., and Tbn. The music is in 6/8 time and spans measures 64 to 72. The Flute parts (Fl. Clar. and Fl. Ha.) play a melodic line with some grace notes. The Clarinet I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Trombone part plays a similar rhythmic pattern. Dynamics are marked as mf, p, and pp.

Orquestación.- La misma instrumentación utilizada en las Partes anteriores se utiliza en esta.

La función melódica es compartida por todas las secciones, inter

viendo estas -generalmente-, en su totalidad; siendo pocas las ocasiones en que participa un instrumento sólo sin su sección completa.

A diferencia de las dos primeras Partes, las percusiones participan abundantemente en esta última Parte.

ESQUEMA

Principio hasta (34)	Introducción
(34)	Tema 1
(35)	Tema 2
(35) hasta (46)	Desarrollo
(46) hasta (50)	Codetta
(50) hasta (60)	Repetición de "A" con pequeñas variantes
(60) hasta, y (66)	Coda

COLORINES

Esta obra fue compuesta en 1933; expresándose la crítica musical de la siguiente manera:

"Es Revueltas un compositor que entusiasma siempre con su música, no importa cual sea el carácter de sus composiciones. Si por los títulos tuviéramos que juzgarlas, caeríamos en la trampa de este hombre silencioso, astuto e inteligente, que nos tiende con frecuencia. Nada hay en sus obras que de manera alguna describa, imite o exprese una realidad objetiva. El texto y la imagen viviente se transforman a través de su temperamento de un modo particular y vienen a ser como una especie de disfraz que nunca podrá desfigurarse el actor de música, tan perfecta y característica".⁽¹⁾

Características Nacionales.- Se distinguen dos aspectos principales:

1.- Indígena: Logrado con un tema de medida binaria, el cual evoca alguna de tantas danzas indígenas. Aquí -por supuesto-, más elaborada.

Ejemplo:

C.20



1.- Mestizo: El compás de 6/8, terceras paralelas y el uso de la sesquiáltera son características propias del Son.

1.- Silvestre Revueltas, Genio Atormentado - Guillermo Contreras.

Ejemplos:

C.58



Forma.-Ternaria Compleja

Introducción - C.1 al C.18

A - C.19 al C.113

B - C.114 al C.172

A' - C.173 al C.318

Técnica Composicional.- La obra se compone de pocos elementos temáticos, los cuales se desplazan libremente a manera de improvisación; teniendo como base o apoyo acórdico diferentes ostinatos, siendo estos en mayor cantidad que los temas.

INTRODUCCION

Consta de 17 compases y se compone de diversos motivos, de los cuales algunos se utilizarán después.

La forma de estructurarse es muy libre, como se muestra en el siguiente fragmento:

(Ejemplo en la siguiente página)



PARTE A

Se compone de dos temas y varios ostinatos.

Tema 1 (Frag.)

C.20



Este Tema -como se puede ver-, no presenta pausas, y se va desarrollando de una manera muy libre, conservando figuras rítmicas elementales:  y . Hasta el compás 54 terminará su participación.

El Tema 2 hace su aparición en el compás 58:

Tema 2

C.58



Y se presenta modificado en el compás 68:

C.68

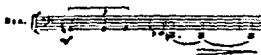


Antes de la aparición de este Tema se escuchan sus "Pretemas".
Ejemplos:

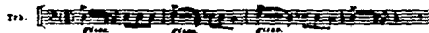
C.24



C.28

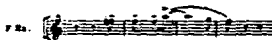


C.43 (Variación al congrejo)



Después de la aparición del Tema 2 se escucharán diversas re-
membranzas:

C.78



C.95



Los estímatos que soportan este tejido melódico son:

Est. 1 y 2

C.19

Musical score for Violin I, Violin II, and Cello. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three measures. The Violin I part has a dynamic marking of *mf*. The Violin II part has a dynamic marking of *mf*. The Cello part has a dynamic marking of *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Est. 3

C.33

Musical score for Violin I. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three measures. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are dynamic markings of *mf* and *f*.

Est. 4

C.41

Musical score for Violin I. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three measures. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are dynamic markings of *mf* and *f*.

Est. 5

C.48

Musical score for Violin I. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three measures. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are dynamic markings of *mf* and *f*.

Los estímatos que siguen son de menor duración:

Est. 6

C.55

Musical score for Violin I and Violin II. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three measures. The Violin I part has a dynamic marking of *mf*. The Violin II part has a dynamic marking of *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Det. 7

C.59



Det. 8

C.65



Det. 9

C.81



Det. 10

C.91



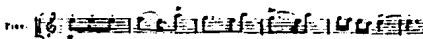
En el transcurso de la obra es posible ver algunos fragmentos melódicos, resultado de la combinación de diversos elementos motivicos.

Ejemplos:

C.64



C. 90



PARTE B

Se puede dividir en tres secciones:

a.- C. 114 al C. 149

b.- C. 150 al C. 172 (parte dinamizada)

a'.- C. 173 al C. 217

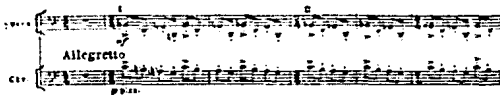
La sección "a'" se compone de un tema el cual fluye bastante libre, a manera de improvisación.

C. 116



Los ostinatos intervienen como apoyo a dicha melodía:

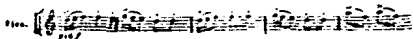
C. 115



Estos dos ostinatos se prolongarán y concluyen junto con la sección b.

La sección b se diferencia de la "a" por su material melódico y por la introducción de otros ostinatos:

C.150 (Material melódico nuevo)



C.150 (Ostinatos rítmicos)



La sección a' es una remembranza de "a" en el aspecto melódico. No se utilizará ningún ostinato, creando su acompañamiento por medio de un tejido polifónico.

Ejemplo:

C.173

Lento, semplice



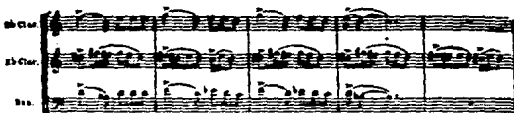
PARTE A¹

Esta Parte es muy similar a la primera. Los ostinatos que aquí se presentan son iguales o con algunas modificaciones, pero no muy significativas.

Lo más importante es que, los dos temas utilizados no se presentan aislados como en la primera Parte, sino que se empujan con otro, dinamizando así esta Parte.

Ejemplos:

C.241



Rítmica.- La medida se basa fundamentalmente en la combinación y alternancia de compases binarios y ternarios: 2/4, 3/4, 6/8; otros compases como: 1/4, 9/8, 4/8, 3/8 y 4/4 son menos frecuentes.

En la mayor parte de la obra, las combinaciones de tipo polirrítmico se crean con figuras ternarias y binarias.

En muy pocos lugares (Intr., final de A y A¹) se pueden encontrar combinaciones de quintillos con figuras ternarias y binarias.

En cuanto a valores de nota, muy rara vez hay notas mayores a $\frac{1}{2}$, siendo lo más - y pocas veces-, $\frac{1}{4}$ y $\frac{1}{8}$. Fluyendo todas a través de un Moderato, Allegretto y Allegro.

Armonía.- Se mueve dentro de un contexto bitonal.

Ejemplos:

Parte A.- Los alientos, hasta el compás 54 se desplazan en un Si[♯]; mientras las cuerdas con un ostinato a base de 5^{ta} paralelas se apoyan en un si[♮], creando al mismo tiempo una disonancia con el do del contrabajo.

C.19

Musical score for C.19, featuring four staves: Ob., Vln. I., Vln. II., and Cb. The tempo is marked "Allegro moderato". The score shows a melodic line in the Oboe and a rhythmic accompaniment in the strings.

C.58.- Aquí los slientos están en Si^b mientras la trompeta ejecuta un do \sharp .

Musical score for C.58, featuring five staves: Clar. (two parts), Sax., and Trp. (two parts). The score shows a complex texture with multiple instruments playing together.

Parte B.- Se caracteriza principalmente por tres cosas:

- 1.- Un ostinato creando un acorde de Si^b7 .
- 2.- Otro ostinato en progresión descendente, creando disonancias con el anterior.

3.- La melodía se desplaza en la región de Do M (o alguna modalidad), creando con el clarinete movimientos paralelos de 7^{ma} y 9^{ma}.

C.114

Musical score for C.114, featuring strings and woodwinds. The score is marked *Allegretto*. The instruments shown are Violins I and II, Viola, Violoncello (Cello), Contrabajo (Double Bass), Flauto Piccolo (Piccolo), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Clarin. Eb), and Clarinet in B-flat (Clarin. Bb). The score includes dynamic markings such as *pp* and *f*, and a section marked *f. arco* for the strings.

Parte A'

C.233.- El piccolo y el oboe se desplazan en Do M, mientras que las cuerdas y el clarinete en E^b, en Si M.

Musical score for C.233, featuring piccolo, oboe, and strings. The score is marked *Allegretto*. The instruments shown are Flauto Piccolo (Piccolo), Oboe (Ob.), Violins I and II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *pp* and *f*.

Orquestación.- La dotación consta de:

Piccolo	Xilófono
Oboe	Tarola
Clarinete en B ^b	Platillo
Clarinete en E ^b	Bombo
Fagot (1 o 2)	Maracas
Corno en F	Violines I
Trompeta en C	Violines II
Trombón	Contrabajos

Como primera observación hemos de notar la ausencia de las violas y violoncellos.

Aunque en la obra se le conceden a todos los instrumentos diversas funciones es notorio ver que las cuerdas conservan en la mayor parte del tiempo la ejecución de los diversos ostinatos. Mientras que las maderas y metales realizan funciones melódicas. Esta distribución forma parte de la técnica de orquestación del compositor.

ESQUEMA

PARTE A

① hasta ⑥	Introducción con diversos motivos.
⑥ hasta ⑬	Tema 1
⑦	Ostinato 1 y 2, aparición de elementos motivicos los cuales se convertirán en el Tema 2.
⑨	Ostinato 3.
⑩	Ostinato 4.
⑫	Ostinato 5.
⑬ hasta ⑰	Tema 2 y algunos ostinatos nuevos.
⑰ - ⑳	Diversos fragmentos motivicos y ostinatos.

PARTE B

27 hasta 29

29 hasta 29

30 - 35

Dos ostinatos nuevos, Tema 3 y 4.

Aparición de un tercer ostinato.

Tema 3 variado.

PARTE A'

36 - 38

39

40

41 - 45

46 - 49

Tema 1.

Tema 1 y 2 en contrapunto.

Tema 1

Tema 2

Diversos fragmentos motivicos y ostinatos.

TOCCATA⁽¹⁾ (sin fuga)

Esta obra fue compuesta en 1933, y está hecha para orquesta de cámara.

Su tejido musical es principalmente polifónico, y el violín tiene asignado el tema principal en un tempo de $\text{♩} = 138$; lo que significa que deberá mostrar su gran habilidad virtuosística, recordando así la asignación de la toccata.

Técnica Composicional.- Esta es una obra en constante desarrollo, pues los pocos motivos que se presentan en los primeros compases, son sometidos posteriormente a diferentes variaciones, inversiones y mutaciones. En el transcurso de la obra se van agregando nuevos motivos, logrando con esto crear frases diferentes unas de las otras. Esta es por resultado una sensación de frescura a cada paso.

La obra está dividida en tres Partes:

- A.- C.1 al C.90
- B.- C.91 al C.120
- A'.- C.121 al C.177

PARTE A

C.1 al C.7 - Introducción

(Ejemplo en la siguiente página)

1.- Toccata.- Participio pasado del verbo italiano toccare (tocar); de ahí que se designa con este vocablo una composición para instrumento de tecla que deba ser "tocada"; la idea es que la ejecución es tan veloz, que los dedos no se demoran en las teclas; al dedo le abandona tan pronto se produce el el sonido. A menudo la toccata hace las veces de preludio de una fuga o de otras composiciones musicales. -Diccionario Oxford de la Música.

Flauto in D
Flauto
Flauto
Bass Clarinet

Sus motivos seguirán utilizándose en diferentes inversiones en el transcurso de la obra.

Motivos:

a)

b)

c)

d)

e)



Del compás 7 al 12 se presenta un primer tema. Este Tema tiene una estructura rítmica nueva que se utilizará mutándose para elaborar el resto de la obra

C.7



Como puede observarse, los primeros tres compases tienen elementos nuevos, pero los tres restantes son motivos de la introducción señalados en los incisos: a, d y e, respectivamente.

Este proceso de constante desarrollo se realiza en todas las voces, pero solo el violín se explica aquí, por ser el Tema principal y por llevar en su proceso todos los cambios.

Ejemplos:

C.13

Cabeza del Tema

Elemento nuevo

Elementos del Tema

Motivos de la Introducción

Motivo del Tema

Tresillos

Motivos de la Intr.

Motivos de la Intr.

Detailed description: This block contains musical notation for Example C.13. It features a single staff with a complex melodic line. Several brackets and lines connect different parts of the notation to labels. 'Cabeza del Tema' points to the first few notes. 'Elemento nuevo' points to a specific note. 'Elementos del Tema' points to a group of notes. 'Motivos de la Introducción' points to two distinct motifs. 'Motivo del Tema' points to a specific note. 'Tresillos' points to a triplet. 'Motivos de la Intr.' points to two motifs at the bottom of the staff.

Mot. de la Intr. 2^o Elemento nueva 1^{er} y 2^o Elemento Motivos de la Intr. Elemento del Tema

Motivo de la Intr. Mot. de la Intr. Elemento del Tema

2^o Elemento 2^o Elemento Elemento del Tema

3^{er} Elemento nueva

Mot. de la Intr. Elemento del Tema Mot. de la Intr.

Mot. de la Intr. Elemento del Tema 1^{er} Elemento Mot. de la Intr. (ampliada) Elementos del Tema

Mot. de la Intr. Mot. de la Intr. 4^o Elemento 2^o Elemento

Mot. de la Intr. 2^o Elemento Mot. de la Intr. 2^o Elemento

Mot. de la Intr.

Hasta donde he avanzado, se puede observar que el violín no realiza pausas alguna. También es notorio que la mayoría de los elementos motivicos son tomados de los primeros compases de la obra, adhiriéndose elementos nuevos.

Continuando con el análisis podemos ver como estos motivos iniciales se siguen reciclando.

Ejemplos:

C.55 al C.66

A musical score for Violin (Viol.) and Cello (Cello) parts, measures 55 to 66. The Violin part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a continuous, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Cello part is written on a bass clef staff, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

(Motivos de la introducción en aumentación)

A musical score for Violin and Cello parts, measures 67 to 72. The Violin part continues the melodic line from the previous section, showing a clear recycling of motifs. The Cello part continues its accompaniment.

A musical score for Violin and Cello parts, measures 73 to 78. This section further illustrates the recycling of motifs from the introduction, with the Violin part maintaining its continuous melodic flow.

C.67 al C.69

Musical score for measures C.67 to C.69. The score is arranged in five staves. From top to bottom, the staves are labeled: Pm., M. Clar., M. Clar., B. Clar., and Trm. The Pm. staff begins with a dynamic marking of *f*. The M. Clar. staff begins with a dynamic marking of *f*. The B. Clar. staff begins with a dynamic marking of *f*. The Trm. staff begins with a dynamic marking of *f*. The score consists of three measures, each containing sixteenth-note patterns across the various instruments.

C.70

Musical score for measure C.70. The score is arranged in two staves. The top staff is labeled Hrn. and the bottom staff is labeled Trpt. Both staves contain musical notation for a single measure, featuring eighth and sixteenth notes.

Hasta el compás 90 -donde termina la Parte A-, se seguirán utilizando los distintos elementos que se han venido mencionando.

PARTE B

G.91

Musical score for Part B, G.91, featuring the following instruments and dynamics:

- Picc.: *pp*, *pp*, *pp*
- E^bClarin.: *mf*
- B^bClarin.: *mf*
- Bs. Clarin.: *pp*
- Horn.: *pp*
- Trpt.: *mf*, *mf*
- Timp.: *mf*, *mf*
- Vln.: *pp*

Como se puede ver -con excepción del pedal-, todos los motivos pertenecen a la parte inicial de la obra.

No es necesario poner más ejemplos de esta Parte, pues hasta el compés 120 -donde termina-, reúne las mismas características del ejemplo aquí expuesto.

PARTE A'

Esta Parte es más breve que A, pero reúne las mismas condiciones, por lo tanto es innecesario ejemplificarla.

Hemos podido constatar -con estos ejemplos-, que S. Revueltas utiliza pocos elementos, los cuales va modificando a través de la obra para crear variedad e interés.

Rítmica.- Rítmicamente muy ágil por lo valores utilizados: $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{4}$, en un tempo de $\text{♩} = 138$ "con brío", y un compás de 2/4, con breves cambios de 1/4, 3/4 y 4/4. Solo en la Parte central el tempo disminuye y aparecen notas de mayor duración: $\frac{1}{2}$.

Las distintas fórmulas rítmicas que se crean con estos valores son las que vimos en los ejemplos motivicos, no siendo por lo tanto necesario repetirlos nuevamente.

Gracias al tejido, las distintas voces consiguen cierta independencia rítmico-melódica, formándose así, algunas combinaciones polirítmicas, las cuales ejemplificaremos a continuación:

C. 12



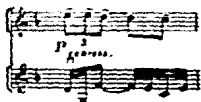
C. 14



C. 16



C. 25



C. 31 y C. 32



C.39



Con estos ejemplos nos podemos dar cuenta de dos cosas:

- 1.- La obra se mueve en una constante polirritmia.
- 2.- Las figuras básicas para establecer este polirritmia son: ternarias y binarias.

Armonía.- Se estructura a base de intervalos de 4^a, 5^a, 7^a y 9^a en movimientos paralelos.

Aunque estos intervalos predominan en gran parte de la obra, perdiéndose con ellos un concepto tonal, hay partes en la melodía y acompañamiento, así como acordes de manera tradicional que ubican esta obra en Fa M.

A continuación pondré algunos ejemplos que nos permiten ver lo anterior:

C.1.- Intervalos de 4^a y 7^a.

Musical score for C.1, consisting of four staves. The top staff is labeled 'Picc.' and is in treble clef. The second and third staves are labeled 'E^bClav.' and 'B^bClav.' respectively, both in treble clef. The bottom staff is labeled 'B.Clav.' and is in bass clef. The music features a rhythmic pattern with accents and a triplet of eighth notes in the first measure of each staff.

C.31.- Intervalos de 5^{ta}

Hrn. *mf*

Trpt. *mf*

C.91

Picc. *pp* *sempre pp*

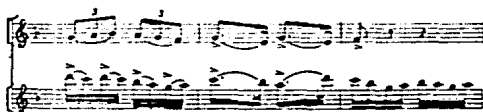
E^bClas.

B^bClas.

Con los ejemplos anteriores podemos ver el manejo de algunos intervalos mencionados.

Ahora veremos otros ejemplos en donde la tonalidad es definible claramente en Fa M:

C.45 al C.50



Orquestación.- esta obra está hecha para pequeña orquesta:

Piccolo

Clarinete en E^b

Clarinete en B^b

Clarinete bajo

Corno en F

Trompeta en C

Timbal

Violín

Desde un principio, la combinación de instrumentos cedados contra un violín -que hará el papel de solista-, es sorprendente.

Ma pesar de lo anterior y gracias al manejo polifónico que realiza el compositor se logra un buen equilibrio en toda la obra.

En cuanto a la participación instrumental - después del violín-, están a la cabeza las maderas, y en menos ocasiones la trompeta, el corno y el timbal. Debido a esta prioridad, el violín logra destacar durante toda la obra.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1 - 7	Introducción	A
7 - 14	Tema inicial	
15 - 54	Desarrollo e incremento motivico	
55 - 69	Introducción modificada	
60 - 90	Codetta con elementos del desarrollo	
91 - 120	Tema de la Intr. en aumentación	B
121 - 123	Tema inicial	A'
124 - 155	Desarrollo	
155 - 169	Puente	
170 - 175	Tema de Intr.	
176 - 177	Tema inicial	

LECHO X RADIO

"Ecuación algebraica sin solución, a menos de poseer profundos conocimientos en matemáticas. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxito mediano, del que la crítica conocedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad". -S. Revueltas.

El extraño título de la obra lo explican algunos críticos por el hecho de que, semanalmente, transmitían programas por radio en los que intervenían ocho músicos.

La Radiodifusora pidió a Revueltas que escribiera esta pieza, especialmente para este grupo de músicos que consiste de:

Clarinete en B^b

Fagot

Trompeta en C

Pletillos, Maracas y Tambor Indio (Huéhuetl)

2 Violines

Violoncello

Contrabajo

Esta obra fue compuesta en 1933 y estrenada el 13 de octubre del mismo año. Su influencia proviene del Son (Michoacano), pues posee similitud con sus entonaciones; además utiliza la Sesquiáltera y J^{as} paralelas conjuntamente con la melocía.

Técnica Composicional.- Esta es una composición en constante desarrollo. A simple vista parece la acumulación o agregación de temas y motivos, pero observando con detalle se puede ver que estos son producto del inmediato anterior y sus predecesores, formando así, un parentesco directo entre todos y creando un "todo" con sentido homogéneo.

Si hemos de darle un nombre a su manera de estructurar esta obra lo llamaríamos: "Técnica de Cadena".

La Forma es: Ternaria Compleja

A.- C.1 al C.81

B.- C.63 al C.126

A'.- C.129 al C.211

Cada parte se compone de varios temas, llegando a completar un total de 19. Todos estos temas se van presentando bajo un texture polifónico, hecha con voces complementarias o en oposiciones entre algunos de ellos.

A continuación iremos explicando como se va realizando esta "cadena" de temas y cual es su relación con los demás.

PARTE A

Tema 1

C.1 al C.6



Este Tema se compone de un motivo, el cual se repite dos veces más pero con variación. Debe notarse también, que hay un intervalo de 3^{er} -el cual será utilizado en gran parte de la obra-, entre cada motivo.

Tema 2

C.8 al C.14



Este Tema (2) se ve muy diferente al primero, pero lo que mantiene en común es el intervalo de 3^a, el cual se desarrollará aún más en otros temas.

Tema 3

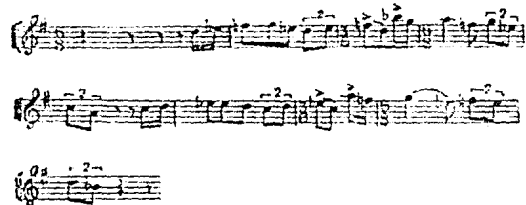
C.20 al C.24



La principal característica de este tema son los intervallos de 3^a; siendo una versión más desarrollada del final del Tema 2.

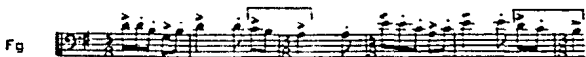
Tema 4

C.27 al C.35

Viol  Musical notation for Theme 4, Violin part, measures 27-35. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets and slurs. There are three staves of music shown, with the first two being the main theme and the third being a shorter continuation.

Este Tema guarda estrecha relación con el tercero, por su abundante uso de intervallos de 3^a.

Tema 5
C.47 al C.52



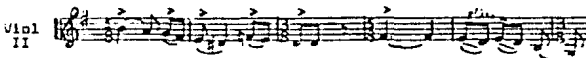
El primer compás es similar al compás 2 del Tema 4. Se ha señalado una sucesión de tres notas; característica que prevalecerá en el Tema 6.

Tema 6
C.47 al C.52



Completando este contrapunto triple, tenemos en el mismo compás otro tema:

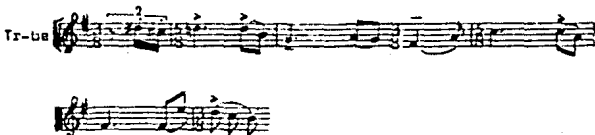
Tema 7
C.47 al C.52



Mientras los Temas 5 y 6 se vuelven a repetir, otro tema en contrapunto con estos se presenta:

Tema 8

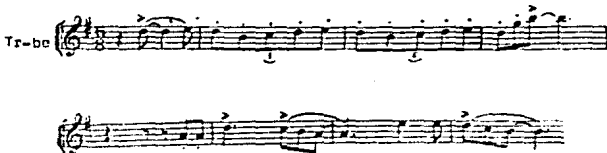
C.52 al C.58



Este guarda relación con varios a la vez:
Su fluidez es semejante al Tema 2; la sucesión de tres notas al final es característica del Tema 5 y Tema 6.

Tema 9

C.59 al C.66



El quintillo es una variación de las primeras notas del Tema 8 (C.53). El final de este tema tiene semejanza con el Tema 5 y 6.

Haciendo contrapunto con el Tema 9, está el Tema 10:

Tema 10

C.59 al C.66

Viol



La sucesión de tres notas, característica en el Tema 6; sucesión de 3^{ra} (Tema 2), y elementos rítmicos, también del Tema 2 están presentes en este.

Del compás 67 al 78, antes de finalizar la Part A, el compositor amalgama fragmentos de temas anteriores, creando una especie de Coda: Temas 11 al 14.

C.67 al C.78

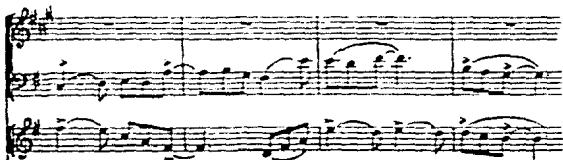
Cl

Fg



Tr-ba





Antes de que se presente la Parte B, del compás 79 al 81 se presenta un pequeño motivo que sirve de enlace para la Parte B:



PARTE B

Esta parte se compone de dos temas:

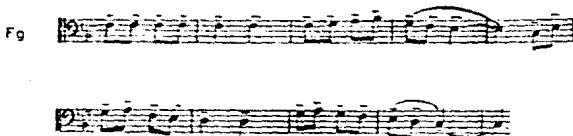
Tema 15

C.52 al C.91



Tema 16

C.97 al C.105



El Tema 15 solo se presenta una vez, mientras el Tema 16 se repite dos veces más hasta terminar esta Parte en el compás 128.

A pesar de parecer muy diferentes a los anteriores, siguen teniendo pequeñas similitudes, las cuales los emparentan con los anteriores.

PARTE A'

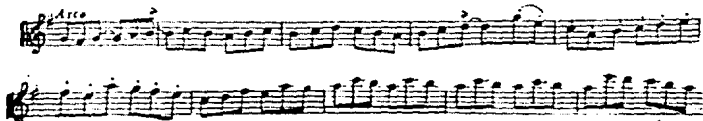
Los temas que en esta Parte vuelven a presentarse - con ninguna o pocas modificaciones-, son: Tema 1, 2, 3, 10, 11, 12, 13 y 14.

Además de estos se incluyen tres nuevos temas; los dos primeros muy fluidos

Tema 17

C.132 al C.141

Viol



Tema 18

C. 149 al C. 157



Tema 19

C. 158 al C. 168

C1

Como hemos visto, es una integración o encadenamiento de temas, que aunque parezcan distintos unos de otros, todos quedan semejanzas con los otros, en grandes o pequeños detalles. Estas semejanzas son las que dan coherencia y lógicas estructural a la obra.

Rítmica.- La medida se basa principalmente en la sesquialtera, pero el compositor no se conforma con el simple uso de esta medida, sino que la altera de diversas maneras, enriqueciendo la obra.

En el transcurso de la obra se dan muchos cambios de compás:
6/8, 5/8, 4/8, 3/8, 2/8 y 2/4.

También está presente el uso de figuras compuestas en combinación
con las regulares, creando una polirritmia muy variada.

Las distintas combinaciones polirrítmicas son:

Compás	
6/8	contra 
5/8	contra 
3/8	contra 
3/8	contra 
6/8	contra 
6/8	contra 
5/8	contra 

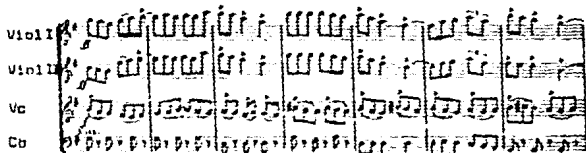
Además de estas figuras compuestas, la obra se estructura a
base de muchos síncopas y contratiempos.

Armonía.- Esta es una obra tonal. Las Parte A y A' están en Sol M
y la Parte B en Fa M.

A pesar de estar estructurada bajo una armonía funcional, hay no-
tas ajenas a la tonalidad, que antes que desestabilizarla solamente
la enriquecen.

Ejemplos:

C.8 al C.14



Este fragmento está en Sol M, la única nota ajena es un do#.

C.35 al C.37

Musical score for three instruments: Cl (Clarinete), Fg (Fagote), and Tr-ba (Trompa). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Cl and Fg parts are in the treble clef, and the Tr-ba part is in the bass clef. The music features a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the Tr-ba part.

Este es un ejemplo de una modulación a Sol M.

E. 143 y C.144

Musical score for four instruments: Viol I, Viol II, Vc (Violoncello), and Cb (Contrabajo). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Viol I and Viol II are in the treble clef, Vc is in the bass clef, and Cb is in the bass clef. The Viol I and II parts feature a melodic line with many ornaments. The Vc part has a steady accompaniment. The Cb part has a simple bass line.

Mientras todas las voces trabajan en Sol M, el violoncello es el único que difiere del resto, tocando notas ajenas.

Con estos ejemplos hacemos patente dos características:

- 1.- La obra es tonal, basándose en una armonía funcional.
- 2.- La tonalidad se enriquece con notes ajenas, los cuales no la alteran.

Orquestación.- Ocho X Radio es una composición para 8 instrumentistas, estructurando así una pequeña orquesta de cámara.

Los instrumentos que conforman la orquesta son:

Clarinete en B²

Fagot

Trompeta en C

Platillos, Maracas, Muñueta

Violín I

Violín II

Violoncello

Contrabajo

Las funciones están claramente delimitadas:

- El clarinete, el fagot y la trompeta realizan -principalmente-, funciones melódicas.

- Las percusiones se limitan a un acompañamiento rítmico.

- Los violines combinan varias funciones: En ocasiones son parte de la melodia y en otras son parte de un acompañamiento rítmico acórdico o rítmico melódico.

- El violoncello también alterna funciones de acompañamiento y melódicas.

- El contrabajo -en su gran mayoría-, se limita a puntear un bajo.

Nos damos cuenta -al igual que en otras obras del compositor-, que las maderas y metales raramente realizan funciones de acompañamiento, siendo esta la función asignada -preferentemente-, a las cuerdas, dejando en exclusiva a las maderas y metales la función melódica.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1 - 7	T.1	A
8 - 14	T.2	
15 - 20	Puente	
20 - 24	T.3	
24 - 26	Puente	
27 - 35	T.4	

35 - 37	Modulación	
38 - 46	T.4	
47 - 52	T.5, 6 y 7	
53 - 58	T.5, 6 y 8	
59 - 66	T.8 y 10	
67 - 79	T.11, 12, 13 y 14	
79 - 81	Puente	
82 - 94	T.15	B
95 - 128	T. 15	
132 - 141	T.17	
139 - 141	T.17 y 1	
142 - 149	T.2	
149 - 157	T.15	A'
158 - 168	T.19	
169 - 172	Puente	
173 - 182	T.3	
183 - 169	T.10	
190 - 201	T.11, 12, 13 y 14	
201 - 211	Final con características del T.3	

CAMINOS

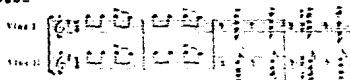
"Caminos un poco tortuosos; probablemente sin pavimento y que no recorrerán las "limousines". Por lo demás, los suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla" (1) -Silvestre Revueltas.

Esta obra fue compuesta a principios de 1934 y estrenada el 17 de Julio del mismo año en el parque "La Bombilla", de San Angel, en una ceremonia a la memoria del General Alvaro Obregón, muerto en el mismo lugar seis años antes (1928).

La composición está hecha a manera de un corrido norteno, recordando de alguna manera, la Revolución Mexicana.

Es interesante hacer notar la semejanza que tiene con un fragmento motivico de "La Adelita"

C.55



La Adelita



De ninguna manera se pretende afirmar que S. Revueltas se basó en "La Adelita". La comparación se hace solo como dato curioso, haciendo notar también, que tienen un enfoque muy similar en cuanto a su contexto geográfico, social y político.

1.- Silvestre Revueltas, Genio Atormentado - Guillermo Contreras

Caminos está dividida en tres Partes:

- A.- C.1 al C.14 - Exposición
- B.- C.15 al C.320 - Desarrollo
- A'.- C.321 al C.347 - Reprise
- Coda.- C.348 al C.355

Por su estructura interna es semejante a la Forma Sonata:

	Exposición	Desarrollo		Reprise	Coda
Temas	A - B	A-B	C-D A-B	A' - B'	
		A-B			

Técnica Composicional.- Los recursos utilizados son: "amalgama", variación y fragmentación temática. Estos son utilizados en el Desarrollo, pues en la primera y última Parte solo se expone el material con un mínimo de variantes.

La amalgama y variación son recursos muy conocidos, los cuales no hace falta explicar.

La fragmentación temática consiste en utilizar fragmentos de los temas básicos para crear nuevas variantes, cuyo origen y lógica está en los primeros.

Explicaremos lo anterior con ejemplos para comprenderlo mejor:

PARTE A

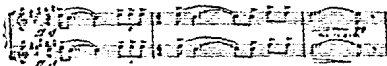
Los dos Temas de esta Parte son:

Tema 1

C.1 al C.3

C TRUMPETS I-III

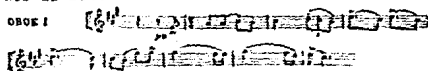
C TRUMPETS III-IV



Tema 2

C.3 al C.11

OBOE I



PARTE B (desarrollo)

En el compés 15 comienza el Desarrollo.

El Tema con que se inicia el Desarrollo es el 2^o en su forma

original:

C.14 al C.22



Del compés 23 al 30 se presenta una variación del Tema:

C.22 al C.30

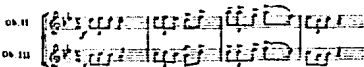


En cada ejemplo se ha señalado un fragmento, pues estos se utilizarán de manera independiente en diversas partes de la obra.

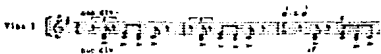
Ejemplos:

Fragmento "a":

C.31 al C.34



C.52 al C.54

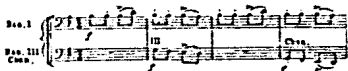


Fragmento "b"

C.43 y C.44



C.65 al 68



Además de encontrar el tema fragmentado, lo encontramos variado:

Ejemplos:

C.94 al C.104



C.109 al C.127



Temas o motivos amalgamados los podemos encontrar en:
C.79 al C.83.- Tema 1 y 2 amalgamados



C. 132 al C. 135.- Fragmentos "a" y "b" arcaicos

Musical score for five voices (Voz I to Voz V) showing fragments 'a' and 'b'. The score is written in a single system with five staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each voice part.

La parte central del Desarrollo (C. 172 al C. 230), se realiza por medio de dos estímulos rítmico melódicos:

1.- C. 172

Musical score for three voices (Voz I, Voz II, Voz III) for measure 172. The score is written in a single system with three staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each voice part.

2.- C. 185

Musical score for three voices (Voz I, Voz II, Voz III) for measure 185. The score is written in a single system with three staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each voice part.

El estímulo 1 permanece hasta el compás 202, mientras que el 2 se mantiene hasta el compás 230.

Mientras el ostinato 1 se presenta del compás 172 al 175, en las trompetas se presentan dos variaciones del Tema 1:

C.173



C.177



Posteriormente el ostinato 2 empieza a hacer acto de presencia por breves momentos a partir del compás 183. A partir del compás 189 se presenta como un ostinato fijo, empalmándosele a partir del compás 201, el ostinato 1, el cual había permanecido callado desde el compás 186.

Junto con estos dos ostinatos, a partir del compás 200, se empieza a "gestar" el Tema 2.

Ejemplos:

C.200



C.202 al C.212





C.227



Este último ejemplo es el resultado del desarrollo de esta sección, siendo también el enlace de la reprise del Desarrollo, la cual comienza con el Tema 2.

La Reprise del Desarrollo tiene lugar del compás 231 al 320. Los cambios o modificaciones en relación a la primera parte de este no son muy significativos como para hacer mención de ellos.

PARTE A'

La Reprise de la obra es muy similar a la Parte A, aumentando -principalmente-, la instrumentación.

Coda

La Coda no tiene nada característico o relevante, pues es sólo una progresión en ascenso para llegar a un fortísimo.

Todos estos temas están elaborados - principalmente-, bajo una textura homofónica, siendo pocos los ejemplos de tipo polifónico.

Métrica.- El compás de la obra cambia en varias ocasiones, teniendo compases de 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 1/8, 3/8, 6/8 y 9/8; predominando sobre todos el de 2/4 y el de 3/4.

En la construcción interna de los temas también se aprecia la alternancia de ritmos binarios con ternarios:

Ejemplo:

C. 1

C TRUMPETS I-III

C TRUMPETS III-IV

Musical score for trumpets I-III and III-IV. The score is written on two staves. The top staff is for trumpets I-III and the bottom staff is for trumpets III-IV. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations.

La obra completa no presenta ninguna complejidad rítmica o combinación polirrítmica, pues lo que más llega a usarse es el tresillo en dos.

En muchas partes se utilizarán síncopas y contratiempos, los cuales solamente enriquecen el material rítmico pero no aumentan su complejidad.

Por estas características, hemos de considerar a esta composición, rítmicamente homogénea.

Armonía.- Esta obra no presenta rasgos originales o novedosos. Es una obra tonal.

La Exposición se realiza en La M, misma con la que acaba; el Desarrollo comienza en Si^b M, pasando posteriormente -en el compás 40-, a Sol M; la parte central del Desarrollo se desenvuelve en La M, retornando a Sol M en el compás 231, y posteriormente regresa a La M en el compás 335.

Hay momentos en que la tonalidad parece perderse o desestabilizarse brevemente.

Ejemplos:

C.15.- Introducción de un acorde ajeno

Musical score for C.15, titled 'Introducción de un acorde ajeno'. The score is written on five staves. The top two staves are for trumpets I and II, and the bottom three staves are for trombones I, II, and III. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. Two vertical arrows point to specific measures in the bottom staves, indicating the introduction of a foreign chord.

C.84.- Politonialidad

This musical score, titled "C.84.- Politonialidad", is arranged for a large ensemble. The score consists of 18 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), English Horn (E. Ho.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon I (B. I), Bassoon II (B. II), Bassoon III (B. III), Clarinet Bass (Cl. B.), Trumpet I (T. I), Trumpet II (T. II), Trumpet III (T. III), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), and Trombone III (Tbn. III). The score is written in a complex, multi-measure format, with many notes beamed together and various articulations. The notation includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and some staves have specific performance instructions like "C. I. I. I." and "C. II. I. I.". The overall appearance is that of a dense and intricate musical composition.

C.105.- Cambios armónicos muy rápidos

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is written in 4/4 time and features rapid harmonic changes, indicated by the Roman numerals IV and V above the first two measures. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the complexity of the harmonic shifts.

Estos detalles armónicos, antes que desestabilizar, enriquecen la tonalidad original.

Orquestación.- Compuesta para gran orquesta; su instrumentación consta de:

Piccolo	Tarola
2 Flautas	Tambor militar
3 Oboes	Bombo
Corno Inglés	Muhuetl
2 Clarinetes en E ^b	Panderero
Clarinete bajo	Platillo
3 Fagots	Wood Block
Contrafagot	Tom-Tom
4 Cornos en F	Gong
4 Trumpetas en C	Violines I
3 Trombones	Violines II
Tuba	Violas
Timbales	Violoncillos
Xilófono	Contrabajos

Esta es una obra diferente a la mayoría de su producción orquestal, en donde la función melódica se estima -preferentemente-, a los alientos, y las figuraciones a las cuerdas.

Aquí, las funciones melódicas, rítmicas y de acompañamiento son alternadas entre todas las secciones de la orquesta.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1 - 14	T.1 y T.2	A
15 - 176	T.1 y 2 en diferentes inversiones	B
177 - 230	Estinatos 1 y 2 con T. 1 y 2 mutados	
231 - 320	T.1 y 2 en diferentes inversiones	
321 - 347	T.1 y T.2	A'
348 - 355	escalas en ascenso	Coda

PLANOS/ DANZA GEOMETRICA

Das versiones de una misma obra, compuesta en 1934 y estrenada el 5 de noviembre del mismo año.

La Southern Music Publishing Co. publica a "Planos" como la obra de cámara y "Danza Geométrica" como la versión sinfónica (S. Revueltas no hace esa distinción).

Aunque las dos son la misma obra, tienen algunas diferencias:

Planos	D. Geométrica
- Orquesta de Cámara	- Orquesta Sinfónica
- 227 compases	- 265 compases

La diferencia de compases se debe a que la segunda presenta un mayor desarrollo en algunas partes.

En su contenido, forma y estructura (Armonía, ritmo, tema), son iguales. Por esa razón se analizará solamente "Danza Geométrica".

Otto Mayer Serra considera esta obra, alejada de una tendencia "nacionalista", más bien abstracta.

Memos de tener presente que lo nacional no solamente evoca al folklore de provincia, sino también al urbano, el cual no solo es influenciado por su región sino por otros países.

El ostinato que predomina en toda la obra es un ejemplo de Folklore urbano, teniendo su origen en danzas o música que haya estado de moda en la época: ♩ ♩ ♩.

Técnica Composicional.-"Arquitectura funcional, que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión". -Música y Músicos de Latinoamérica (S. Revueltas).

La Forma de la obra es A-B-A', estructurada bajo una textura polifónica y homofónica.

A y A' son expositivas y "B" es el Desarrollo, el cual se puede dividir en varias parte o niveles.

PARTE A.- C.1 al C.56

Esta Parte se compone de cuatro motivos:

Motivo 1

C.1

Musical score for Motivo 1, measures 1-6. It shows two parts: Parte I and Parte II. Parte I is on a treble clef staff and Parte II is on a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with some rests.

Este motivo es el que abre. Se utiliza varias veces pero solo en la Exposición y en la Reprise.

Motivo 2

C.6

Musical score for Motivo 2, measures 6-13. It shows a single staff with a treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with some rests.

Sobre este motivo se construye toda la obra. Una vez que termina su participación en la Exposición, fungirá como ostinato en todo el Desarrollo.

Motivo 3

C.13

Musical score for Motivo 3, measures 13-19. It shows two parts: Parte I and Parte II. Parte I is on a treble clef staff and Parte II is on a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with some rests.

En la misma Exposición se presenta en diversas formas:
C.48



La aparición de este motivo o sus variantes es muy poca en el transcurso de la obra.

Motivo 4
C.48

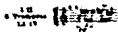


La participación de este motivo no es tan amplia como el 2^o, pero se presenta en diversas partes con diferentes variaciones o mutaciones:

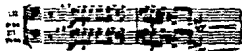
C.48



C. 135



C. 173



C. 202



PARTE B -DESARROLLO- C.57 al C.243

El Desarrollo se inicia con el motivo 2, el cual, por su constante repetición se convierte en un ostinato.

C.57

Este prescinde en todo el Desarrollo, presentándose en el pleno, por secciones o en toda la orquesta; es variado o utilizado como base para crear otros temas, pero en todos estos casos no pierde su personalidad.

Teniendo como fondo este ostinato, se irán apareciendo diversos temas -los cuales no se repiten, con excepción del primero-, en el siguiente orden:

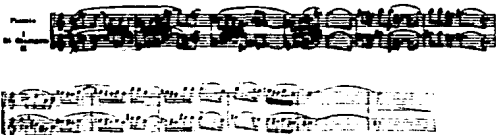
1.- C. 57 al C. 76



2.- C. 72 al C. 75



3.- C. 101 al C. 112



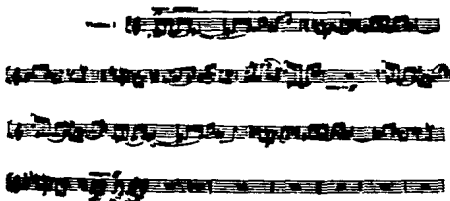
4.- C. 101 al C. 112



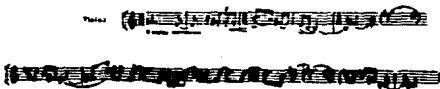
5.- C. 143 al C. 154



6.- C. 182 al C. 206



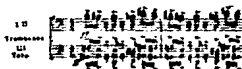
7.- C. 210 al C. 223



Otros elementos que se adhieren son diversos motivos, fragmentos melódicos y figuraciones rítmico melódicas:

Motivos:

a) C.98



b) C.152



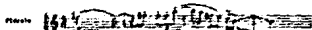
Estos dos motivos participan varias ocasiones en el transcurso del Desarrollo.

Fragmentos melódicos:

a) C.95 al C.97

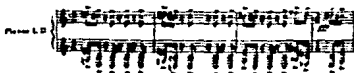


b) C.226 al C.229



Figuraciones rítmico melódicas:

a) C. 114 al C. 117



b) C. 119 al C. 123

Musical notation for measures 119 to 123. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Violín I', the middle 'Violín II', and the bottom 'Violonchelo'. The notation is for a string ensemble, showing various rhythmic and melodic patterns across the three instruments.

c) C. 231 al C. 237

Musical notation for measures 231 to 237. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violín I' and the bottom 'Violín II'. The notation shows a complex rhythmic and melodic structure for the first two violins.

Estas figuraciones intervienen en diversas partes del desarrollo.


Podrían señalarse otros elementos, pero considero que estos son los más significativos para entender la estructura del desarrollo.

PARTE A'. - C. 244 al C. 255

La Pezrina se inicia en un tempo lento exponiendo en forma aislada el motivo 2; pocos compases adelante se presenta el motivo 1; y para concluir, en el compás 255 se presenta un motivo exultante en

el Desarrollo.

Rítmica.- En la Exposición, con Molto Lento $\text{♩} = 66$ se utilizan los compases de $2/4$, $3/4$, $1/4$, $5/16$, $1/8$ y $3/4$; y en el Desarrollo con un Allegro $\text{♩} = 144$ los compases de $4/8$, $2/8$, $3/8$ y $1/8$, predominando el de $4/8$ sobre todos.

La figura rítmica utilizada como ostinato en toda la obra es: ; sobre esta se estructuran diversos elementos rítmico melódicos, consistiendo en su gran mayoría de notas cuartas vacías -en muy pocas ocasiones-, excepto en ♩ .

Esto da por resultado una obra con mucho movimiento, que además es enriquecida por los numerosos contratiempos, síncopes y algunas figuras de "resillo".

Armonía.- Su rasgo principal es, la utilización de 7^{as} , 9^{as} , 8^{as} , 4^{as} y algunas 5^{as} ; en ocasiones efectuando movimientos paralelos. Armonías o acordes tradicionales quedan totalmente excluidos de esta obra.

Los temas que aparecen son muy cromáticos, estando así, en una tonalidad transitoria a cada momento.

A pesar de que no se puede definir una tonalidad o un enlace funcional, el ostinato principal sirve de eje, pudiendo observar que A y A' están en la misma región, así como algunas partes del Desarrollo.

Orquestación.- La diferencia mencionada al principio entre "Pianos" y "Danza Geométrica" es la siguiente:

Pianos:

Violines I

Violines II

Clarinete en B^b

Trompeta en C

Fagot

Violoncello

Contrabajo

Piano

Danza Geométricas:

Piccolo	Tam Tam grande
2 Flautas	Tam Tam chico
2 Clarinetes en E ^b	Bombo
2 Clarinetes en B ^b	Slapstick
Clarinete bajo en B ^b	Platillo
2 Fagots	Gong
Contrabajos	Bombazo
4 Cornos en F	Campunas tubulares
4 Trompetas en C	2 Pianos
3 Trombones	Violines I
Tuba	Violines II
Xilófono	Violas
Glockenspiel	Violoncellos
	Contrabajos

La orquesta, toda, comparte diversas funciones. El ostinato principal puede encontrarse, tanto en cuerdas, metales, maderas o el piano; a diferencia de otras obras donde solo se conservaría en las cuerdas.

El desarrollo es muy denso instrumentalmente, habiendo pocos momentos en que se diluya en menor cantidad.

ESQUEMA

PARTE A

- (1) hasta (5)
(5) hasta (9)

Exposición de los motivos: 1, 2, 3 y 4.
Repetición de exposición, dinamizando un poco los motivos 2 y 4.

DESARROLLO

- (9)
(10)
(11) hasta (13)

Introducción, utilizando el motivo 2 como ostinato.
Incremento instrumental.
Tema 1.

(12)
(13) y (14)
(15) y (16)
(17)
(18)
(19) hasta (21)

(20)
(21)
(22)
(23) hasta (29)

(29) hasta (33)
(33)
(34)
(35) y (36)

PARTE A'

(37) y (38)
(39)

Tema 2.

Se introduce un 5º motivo.

Una figuración rítmica se introduce.

Tema 3 y 4.

La figuración rítmica permanece.

Se empalma la figuración rítmica con
con otra y el ostinato principal.

El primer tema se repite.

Vuelve a aparecer el motivo 4.

Tema 5.

Un nuevo motivo se schiera (M.6) y se
va desarrollando conjuntamente con ele-
mentos anteriores.

Tema 6.

Tema 7.

Fragmento melódico con el ostinato.

Otra figuración se incorpora empalmán-
do se con el ostinato.

Motivo 2 y 1.

Motivo 5.

CAJITZIO

"Es una isla de pescadores que arrulla el lago de Patzcuaro. El lago de Patzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con versos y música de tarjeta postal. Yo para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda estos esfuerzos pro-turismo".⁽¹⁾ • S. Revueltas -

Esta obra fue compuesta en 1936, inspirada en el paisaje de la isla. S. Revueltas -como se ha mencionado antes-, no es un copista de temas nacionales; su propia personalidad ha enriquecido técnicamente los recursos musicales de esencia popular.

Características Nacionales.- La obra completa tiene rasgos del Son (Edo. de Michoacán), tanto por su medida en 3/8 como por sus entonaciones melódicas y su interválica.

Un ejemplo en cuanto a sus entonaciones es el Tema principal: C.1



El musicólogo Otto Mayer-Serra señala la similitud de este Tema con un Son Terasco titulado "La Reina de los Huejüngüiles":⁽¹⁾



1.- Imagen de Silvestre Revueltas.

Otra característica en el Son es, la sucesión de terceras paralelas acompañando la melodía (heterofonía):

C.88



El cuatrillo utilizado no es novedoso en México, pues es utilizado en Sonas como la Pirecua.

Forma.- Janitzio se divide claramente en tres Partes y una Coda:

A.- C.1 al C.176

B.- C.177 al C.210

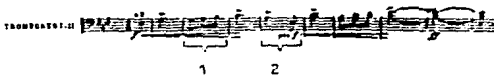
A'.- C.211 al C.386

Cada Parte tiene sus propias características:

Las Partes A y A' tienen textura que va desde lo homofónico a lo polifónico, combinándose de diversas maneras; el tempo de estas Partes es también muy ágil (con brío $\text{♩} = 60$). La Parte B (lento expresivo) tiene textura polifónica y un ostinato a manera de pedal percutido.

Técnica Composicional.- Esta obra se basa -principalmente-, en el aprovechamiento y utilización constante de dos elementos motivicos que aparecen al principio de la obra:

C.1



Estos dos motivos reaparecen en toda la obra, ya sea en figuras rítmicas, como complementos temáticos, en diversas inversiones o mutaciones.

A continuación iremos enumerando los diversos temas y sus variaciones.

Lo que se demostrará con estos ejemplos es que la obra está en continuo movimiento y transformación partiendo de una "semilla" básica.

PARTE A

En el compás 1 -como ya se vió antes-, se presenta el Tema principal en la sección de metales:

C.1

Musical score for the first measure of the main theme. The score is written for five instruments: Flute I (Flauta I), Clarinet I (Clarinete I), Trumpet I (Trompa I), Trombone I (Tromboni I), and Tuba (Tuba). The notation includes various rhythmic values and articulations across five staves.

Tan pronto ha concluido la exposición de este Tema, viene el Desarrollo.

Así podemos ver en el compás 9 una primera variación del Tema:

C.9

Musical notation for the first variation of the theme in measure 9. It shows a single staff with rhythmic notation and some melodic fragments.

Esta variación es una "Riposta" al primer Tema. En los extremos conserva las características del Tema, mientras que la parte central queda sujeta a modificaciones e inversiones.

A partir del compás 13 el desarrollo se muestra más obvio e intenso:

C.13 al C.16

Musical score for measures 13 to 16. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings 'B' and 'b' above the first staff. The key signature has one flat (B-flat).

En estos compases predominan dos características:

a) Este es el elemento motivico No. 1 del Tema principal, aqui se presenta en reduccion ritmica y en inversion.

b) Esta es el mismo motivo pero mutado; como se puede ver tambien en el compas 10, donde en vez de continuar la consecucion de tres notas, la ultima cambia su direccion en movimiento inverso.

Del compas 19 al 28, de manera polifonica y combinados con figuraciones ritmicas y acordicas, se presentan dos temas los cuales guarden estrecha relacion con el tema inicial, pues estan estructurados con motivos que pertenecen a este:

Tema 2

C.19

Musical score for Tema 2, measure 19. It shows a single melodic line with a complex rhythmic pattern, primarily consisting of sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat.

Tema 3

C.19

Musical score for Tema 3, measure 19. It consists of two staves: Violin I and Violin II. Both staves have complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat.

Del compás 29 al 43 el tema 2 se vuelve a repetir con ciertas variantes:

C.29



Junto con esta variante, pero en el corno, en el compás 31 se presenta un Pretema: ⁽¹⁾

C.31



En el compás 47 se presenta de manera definida, configurando el 4.^o Tema.

C.47



Este Tema se presenta bastantes ocasiones en la obra, adquiriendo personalidad propia.

Obsérvese como a partir de elementos básicos, propios del primer Tema, se llega al Tema 4:

1.-Pretema.- Definición en Cuauhnhuac.

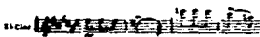
Motivos básicos:



C.10



C.51



Este Tema concluye su presentación hasta el compás 64, en donde el Tema 1 reaparece en la tónica de la subdominante.

Hasta el compás 87, apoyado por diversas figuraciones derivadas de los elementos básicos, el Tema 1 predomina; y es en el compás 88 donde otro Tema se presenta:

Tema 5

C.88



Aunque este tema se vea muy diferente a los anteriores todavía conserva características del primero:

Ejemplos:

a) El salto de cuarta en el inicio lo sigue conservando. El $do^{\#}$ que aparece antes de este salto no altera esta relación, solo la enriquece completando la armonía.

b) El segundo elemento motivico del Tema 1 lo sigue conservando.
c) Insistencia de tres notas iguales para resolver en el segundo elemento motivico; siendo esto una característica del Tema 4.

Un elemento nuevo puede ser considerado el cuatrillo, aunque en él se aprecia la sucesión de tres notas por grado conjunto, siendo esta la característica del elemento motivico 1 del primer Tema.

Del Tema 5 podemos encontrar más adelante dos variaciones:
C.100



C.107



En el compás 124, en contrapunto, se presentan los dos últimos temas de esta Parte:

Tema 6 y 7

C.124



Estos Temas no son en su totalidad nuevos, aun más bien el resultado del desarrollo anterior y se pueden encontrar elementos vistos en el desarrollo.

Después de estos dos Temas, en el compás 132 se vuelve a presentar el Tema 4, el cual predomina hasta el compás 163 donde el Tema 1 reaparece y es utilizado hasta el compás 176 para así terminar esta Parte.

PARTE B

Esta Parte se compone de dos temas, los cuales se presentan en forma de contrapunto doble del compás 177 al 195, y se vuelven a repetir, pero con mayor instrumentación, del compás 196 al 210.

Del compás 177 al 195 los temas se repiten 3 veces cada uno pero con modificaciones.

Tema 8 y 9

C. 177

The musical score is divided into four systems, each with two staves. The first system (measures 177-180) shows the initial presentation of the themes. The second system (measures 181-184) continues the development. The third system (measures 185-188) shows further variations. The fourth system (measures 189-192) includes dynamic markings such as *mf* and *mfz*. The final system (measures 193-196) shows the themes being repeated with more instruments, as indicated by the *mfz* marking and the dense texture of the notes.

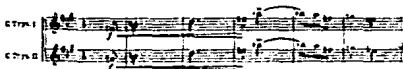
PARTE A'

Esta Parte es muy similar a la primera, no necesitando por lo tanto explicarla con detalle, pues todos los temas de la primera Parte están también aquí en una disposición muy similar, y aunque haya algunas variantes, no son tan significativas.

Lo único nuevo es la introducción de un tema del compás 257 al 271:

Tema 10

C.257



La última Parte de esta obra es la Coda, del compás 364 al 386; donde el tema 1 se presenta por última vez del compás 364 al 372; y posteriormente del 372 al final una variante del Tema 4 concluye la obra.

Rítmica.- Este aspecto es fácil de entender, escuchar y visualizar en la partitura:

Las Partes A y A' de la obra están estructuradas sobre un compás de 3/8; en la Parte central se utilizan compases de 3/4, 4/4, 5/4 y 2/4.

Como se mencionó al principio, la medida de esta obra es propia de algunos Sonos de Michoacán.

Con el compás de 3/8 se crean ritmos básicos, así como subdivisiones de ellos.

Ejemplos:



En pocas ocasiones se presenta un cuatrillo en tres:



Ritmos más complejos que estos no se encuentran, como tampoco combinaciones polirrítmicas.

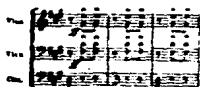
La Parte central tampoco utiliza ritmos complejos; solo utiliza valores básicos y algunos trétillos.

En cuanto a planos y funciones, las secciones de percusiones y cuerdas son las que tienen asignadas la función rítmica, y en breves ocasiones las secciones restantes.

Los ritmos aquí encontrados son de acompañamiento.

Ejemplos:

C.65



C.77



C.177 (Parte central)



Como se pudo ver con lo anterior, Janitzio es una obra sin complicaciones rítmicas, fácil de comprender y ejecutar.

Armonía.- Janitzio es una obra tonal basada en fundamentos de la armonía funcional.

La primera y última Parte se mueven dentro de la tonalidad de La M, mientras que la parte central en un Sol M. Esto es fácil de comprender viendo las armaduras y las armonías básicas que se van formando en el transcurso de la obra.

Pero el compositor no se conforma con estar dentro de esos parámetros, sino que busca enriquecerla mediante varios recursos.

Ejemplos:

a) Armonías ampliadas

C.13.- Si + 7^a, 9^a, 11^a y 13^a.

The image displays a complex musical score for a large ensemble, identified as C.13. The score is organized into two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fag.), Trumpet in F (Tbn. I), Trumpet in C (Tbn. II), Trombone in B-flat (Tbn. III), Trombone in C (Tbn. IV), Percussion (Perc.), and Cymbals (Cym.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'f'. The overall structure suggests a rich, layered harmonic texture.

b) Disonancias con 7^{ma} y 2^{da}

C.51.- Muy especialmente en estos compases, con esta interválica se crea un carácter satírico.

Musical score for section b) showing various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl. I, Cl. II), Saxophone (Sax. I, Sax. II), and Piano (P.). The score is written in a single system with multiple staves.

c) Biscordia

C.78

Musical score for section c) showing various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl. I, Cl. II), Saxophone (Sax. I, Sax. II), and Piano (P.). The score is written in a single system with multiple staves. A dynamic marking 'mf' is visible below the saxophone staves.

Podemos seguir poniendo más ejemplos, pero todos nos llevarían a una misma conclusión:

La obra es tonal, pero enriquecida con notas y acordes ajenos a la tonalidad, los cuales antes que desestabilizarla crean mayor interés auditivo.

Orquestación.- La dotación consta de:

Piccolo	Flautillo
2 Flautas	Tarola
2 Oboes	Bombo
Clarinete en E ^b	Tam-Tam
Clarinete en B ^b	Violines I
2 Fagots	Violines II
4 Cornos en F	Violas
2 Trompetas en C	Violoncellos
2 Trombones	Contrabajos
Tuba	

Mencionaremos solo una característica en cuanto al manejo orquestal por considerarla más constante en S. Revueltas; y es la predilección por asignar funciones melódicas a los instrumentos de viento, y funciones de acompañamiento y ostinatos a las cuerdas.

Observando con cuidado en cualquier sección de la obra, encontramos muy pocos elementos de acompañamiento en las maderas y metales. Todos los temas que se mencionaron en el análisis son expuestos por estos instrumentos, y en muy pocas ocasiones son duplicados por las cuerdas.

En cambio las funciones rítmico melódicas y rítmico acórdicas son asignadas a los instrumentos de percusión y cuerdas, respectivamente.

Así pues, las funciones se pueden dividir en dos:

a) Melódicas.- Maderas y metales.

b) Acompañamiento.- Cuerdas y percusiones.

ESQUEMA

PARTE A

① = ①

①

②

③

④

⑤ y ⑥

⑦ y ⑧

⑨, ⑩, ⑪, ⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

Tema 1 en los metales.

Comentario al Tema.

Tema 2 en maderas y Tema 3 en trompetas.

Se gesta el Tema 4 en los cuernos.

Puente.

Tema 4 en metales, maderas y cuerdas.

Tema 1.

Tema 5 y sus variantes.

Tema 6 y 7 en contrapunto.

Culminación con elementos del Tema 4.

La instrumentación disminuye; se siguen utilizando elementos del Tema 4.

Se presenta el Tema 1 en el clarinete.

Se presenta un fragmento del Tema 1 en el Corno I

PARTE B

⑱, ⑲, ⑳

㉑, ㉒, ㉓

Tema 8 y 9 en contrapunto.

Repetición de los temas anteriores con mayor instrumentación.

PARTE A'

㉔, ㉕, ㉖

㉗

㉘

Puente introductorio.

Tema 1.

Tema 2 en maderas; Tema 10 en trompetas.

(29)

Tema 10.

(30)

Puentes.

(31), (32)

Tema 4.

(33), (34), (35), (36)

Tema 5 y sus variantes.

(38)

Culminación cortada.

(39)

Puentes.

CODA

(40)

Tema 1.

(41)

Variante del Tema 4.

HOMENAJE A FEDERICO GARCIA LORCA

Esta obra fue compuesta en 1936 -mismo año en que fue asesinado Federico García Lorca-, y llevaba como título "Llanto por García Lorca", el cual fue cambiado por el mismo compositor.

Esta obra contiene el más hondo sentimiento de S. Revueltas, expresado a través de un pensamiento y cultura del pueblo mexicano.

La muerte para el mexicano es una contradicción; la veneran, respetan y al mismo tiempo juegan y se burlan de ella. De ahí que se considere como irónico y sarcástico al pueblo mexicano.

Baile, Duelo y Son son los subtítulos de cada Parte de la obra.

¿Por qué Baile y Son? Duelo, Elegía, Marcha Fúnebre o cualquier calificativo mortuario sería lo más apropiado; pero son las raíces y cultura de un pueblo -en S. Revueltas-, lo que lo lleva a estructurar así esta obra.

No es mi propósito profundizar en este aspecto socio cultural -pues nos llevaría mucho tiempo-, solo quiero hacer mención sobre esta contradicción interna de veneración y juego hacia la muerte, cuyo efecto en la personalidad del pueblo mexicano cobra niveles elocuentes de un gran "espíritu sarcástico".

Desde el punto de vista musical podemos encontrar entonaciones y giros rítmicos melódicos con características nacionales:

-Baile

C.B.



En cuanto a sus entonaciones y rítmica, es un poco difícil rastrear su origen; pues tanto tiene similitud con un ritmo de "Conche-ro", como el de una ronda infantil cuyo origen es español. En cuanto al tratamiento orquestal, vemos que es ejecutado principalmente por el piccolo a manera de una flauta de carrizo utilizada por los indígenas mexicanos.

Es pues este Tema la mezcla de dos culturas: Española y Mexicana,

siendo así un "Tema Mestizo".

-Duelo

En esta Parte predominan las características personales, no pudiendo ser comparadas a alguna manifestación musical de tipo popular.

-Son

En esta Parte encontramos dos características esenciales de un Son mexicano:

- a) El uso de la Sesquíflera.
- b) Acompañamiento de la melodía con $J^{3/4}$ paralelas.

Ejemplos:

C.40

The image shows a musical score for two trumpets, labeled 'Trpt. I' and 'Trpt. II'. The music is written on two staves. The first staff (Trpt. I) has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff (Trpt. II) has a bass clef and a key signature of one flat. The tempo marking is 'F esprezz ma con cordine'. The time signature is 3/4. The music consists of a melodic line in the first staff and a rhythmic accompaniment in the second staff. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Forma General.- La obra está dividida en tres Partes:

I.- Baile

II.- Duelo

III.- Son

Cada Parte es completamente distinta de las otras, tanto en lo rítmico como en lo armónico y melódico.

Técnica Composicional.- El recurso utilizado es la variación, la cual se realiza con un solo tema en cada Parte. Estas variaciones se van realizando sobre un fondo o base rítmico armónica a manera de agitado o pedal.

Así pues, con una textura homofónica -principalmente-, se va desarrollando cada Parte de la obra, como veremos a continuación:

BAILE

Esta Parte tiene Forma Ternaria: A-B-A, siendo la sección B la más amplia, pues de los 240 compases, 238 corresponden a B y solo 2 a A.

A.- Esta sección consta de un compás al principio y se repite idéntica al final del Baile. El Tema que aquí se presenta lo expone la trompeta, muy lentamente en un "quasi recitativo", acompañado por el piano con un acorde de 7 notas.

Lento (quasi recitativo)

Trumpet in C

Piano

mf Molto espressivo con bordone

rit. ritando

Este Tema está hecho con seis notas, siendo cinco de ellas las mismas que contiene el acorde.

Terminada la exposición de este Tema, continuará en el siguiente compás la sección B.

B.- Esta sección se compone de un Tema el cual es sonado a múltiples variaciones, como veremos a continuación:

Tema original

C.8



Este Tema, en sus distintas variaciones es ejecutado -principalmente-, por el piccolo, y en segundo término por el clarinete, trompeta, trombón y tuba. Este último instrumento, en ocasiones reforzado por el trombón realiza un contrapunto con el piccolo en varias partes, formando así un contraste tímbrico muy interesante, pues abarca los dos extremos de la orquesta.

A continuación presenta todas las variaciones del Tema principal:

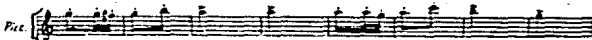
Variación 1

C.16



Variación 2

C.24



Variación 3

C.32

Musical score for Variation 3, C.32. It consists of two staves: Piccolo (Pic.) and Clarinet (Clar.). The Piccolo part starts with a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a dynamic marking of *fz*. The music is in 2/4 time and spans 8 measures.

Variación 4

C.40

Musical score for Variation 4, C.40. It consists of two staves: Piccolo (Pic.) and Clarinet (Clar.). The Piccolo part starts with a dynamic marking of *fz*. The Clarinet part has a dynamic marking of *fz*. The music is in 2/4 time and spans 8 measures.

Habr  lugares en los cuales se utilicen partes del Tema:

C.38.- Cabeza del Tema

Musical score for C.38, featuring Trombone (Tbn.) and Tuba (Tuba) parts. The Trombone part starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *ma sempre stacc.*. The Tuba part has a dynamic marking of *f*. The music is in 2/4 time and spans 8 measures.

C.48.- Cola del Tema

Musical score for C.48, featuring Trombone (Tbn.) and Tuba (Tuba) parts. The Trombone part starts with a dynamic marking of *ff* and includes the instruction *sostenuto pesante*. The Tuba part has a dynamic marking of *ff* and includes the instruction *sostenuto pesante*. The music is in 2/4 time and spans 8 measures.

Continuando con las variaciones tenemos:

Variaci3n 5

C.72

Musical score for Variation 5, C.72. It consists of two staves: Trumpet I (Tpt. I) and Trumpet II (Tpt. II). Both parts start with a dynamic marking of *f*. The music is in 2/4 time and spans 8 measures.

Variación 6

C. 60

Musical score for Percussion (Perc.) and Clarinet (Clar.). The Percussion part is marked *f marcato* and the Clarinet part is marked *f marcato*. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

También es posible encontrar diversas variantes melódicas y figuraciones rítmicas.

Ejemplos:

C. 74

Musical score for Tuba. The part is marked *f* and features a rhythmic pattern of eighth notes.

C. 128

Musical score for Accordion (Acc.). The part features a melodic line with slurs and accents.

La rítmica inicial de estas dos variantes estará presente en los violines desde los primeros compases a manera de un ostinato.

C. 4

Musical score for Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), and Contrabass (Contrab.). The Violin parts are marked *f sul Ponticello* and the Contrabass part is marked *f pizz.*. The Violin parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

En el compás 172 continúan las variaciones:

Variación 7

C.172

Musical score for Variation 7, C.172. It consists of two staves, Tpt. I and Tpt. II. The music is in 2/4 time and features eighth-note patterns with triplets. The Tpt. I staff has a '3' above the first triplet, and the Tpt. II staff has a '3' below the first triplet.

Variación 8

C.150

Musical score for Variation 8, C.150. It consists of two staves, Tpt. I and Tpt. II. The music is in 2/4 time and features eighth-note patterns with triplets. The Tpt. I staff has a '3' above the first triplet, and the Tpt. II staff has a '3' below the first triplet.

Variación 9

C.188

Musical score for Variation 9, C.188. It consists of two staves, Picc. and Dor. The Picc. staff has a 'Picc.' marking and a 'ff' dynamic marking. The Dor. staff has a 'Dor.' marking. The music is in 2/4 time and features eighth-note patterns.

Variación 10

C.196

Musical score for Variation 10, C.196. It consists of two staves, Tpt. I and Tpt. II. The music is in 2/4 time and features eighth-note patterns with triplets. The Tpt. I staff has a '3' above the first triplet, and the Tpt. II staff has a '3' below the first triplet.

Variación 11

C.202



Estos son todas las variaciones que se encuentran en esta sección. Ya para concluir, del compás 232 al 237 se escucha un fragmento del Tema:



Terminada la sección B, se repite en forma idéntica al principio la sección A.

Rítmica.- La sección A se fundamenta en un compás de 4/4, pero el Tema fluye tan libre que la proporción rítmica desaparece y deja la medición al arbitrio del ejecutante.

La sección B se fundamenta en un compás de 4/16 en un tempo: Allgro ($\text{♩} = 200$).

Los principales valores que se manejan son:

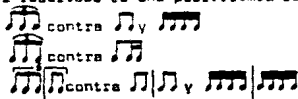


Estas figuras se combinan entre sí para crear los diversos temas,

así como ostinatos por la repetición continua de alguna de ellas.

Para crear mayor interés, el compositor realice algunas combinaciones rítmicas utilizando quintillos y tresillos.

El resultado es una polirritmia con los siguientes valores:

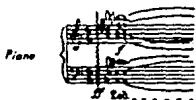


Armonía.- Para hablar de este punto lo dividiremos en dos aspectos:

- 1) Armonía funcional
- 2) Poliacordia

El aspecto tonal lo encontramos -principalmente-, en las maderas y metales, y el poliacórdico en las cuerdas y piano.

El primer acorde que aparece en la partitura puede definirse como un La^b con $Fa^{\#}$ menor y si.



La melodía que se ejecuta sobre este acorde posee todas las notas de este más un $la^{\#}$, el cual aproxima esta melodía a la tonalidad de Si M.



Sección 2.- La melodía que se encuentra en las maderas y metales está en la tonalidad de Sol M, sin más novedad que algunas disonancias, las cuales no rompen la tonalidad, solo la enriquecen.

Es difícil la ubicación del piano y cuerdas; se pueden definir dentro de una poliacordia a manera de ostinatos los cuales llamaremos bloques. Siendo seis diferentes los que aparecen:

Bloque 1

G₄

The musical score for Bloque 1 is written for Piano, Violin I, Violin II, and Contrabass. The time signature is 4/4. The Piano part is marked *f* and *molto stacc.*. The Violin I and Violin II parts are marked *f* and *Sol Ponticello*. The Contrabass part is marked *f* and *piu.*. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes across four measures.

En este bloque se puede ver la combinación de 3 acordes: Sol M, Mi^bM y mi m. Este bloque, a manera de ostinato, se presenta en los compases 4 al 47 y 64 al 111.

Bloque 2

C. 48

Musical score for Bloque 2, measures 48-63, 112-127, and 208-237. The score includes parts for Piano (Pn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Cello (Cb.). The piano part is marked 'ff' and provides harmonic support. The violin parts feature complex rhythmic patterns and intervals.

Aquí podemos encontrar 3 acordes:

En los violines II tenemos un acorde disminuido (Fa[#] d); la nota que ejecuta el piano solo sirve de apoyo para este acorde.

Los intervallos de 3^a que se producen en los violines I pueden considerarse como tales, o relacionarse con el contrabajo y violines II para crear un acorde disminuido (Sol[#] d) y un acorde menor (do m).

Este Bloque se presenta de los compases 48 al 63, 112 al 127 y 208 al 237.

Bloque 3

C. 128

Musical score for Bloque 3, measures 128-143. The score includes parts for Piano (Pn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Cello (Cb.). The piano part is marked 'f' and provides harmonic support. The violin parts feature complex rhythmic patterns and intervals.

En este bloque la importancia *obérbica* desaparece preponderando solo la interváltica, basada en 7^{as} y 9^{as} tanto en el piano como en las cuerdas; mientras el contrabajo percute un re el cual no tiene relación con lo superior. La posible función del re es actuar como dominante del Tema, el cual se presenta en Sol M compases adelante. Este Bloque se presenta del compás 128 al 151.

Bloque 4
C. 152

The image shows a musical score for four instruments: Piano (Pn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Cello/Double Bass (Cbs.). The score is divided into four measures, corresponding to measures 152 through 155. The Piano part is characterized by a chromatic glide across the white keys, with notes marked as *pp* and *ppp*. The string parts (Vn. I, Vn. II, and Cbs.) play a chromatic progression, with the Cello/Double Bass part starting on a D note. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the strings and a bass clef for the piano.

Este bloque solo abarca 4 compases (152 al 155), pero es muy intenso su color debido a los choques que se producen. El piano abarca en un glisado ascendente con las teclas blancas y acordes con las negras los 12 sonidos de una escala cromática. Mientras en las cuerdas, con una interváltica de 2^{BB} -principalmente-, en una progresión ascendente en violines I y violines II, y progresión descendente en el contrabajo, logran también abarcar los 12 sonidos de la escala cromática.

Bloque 5

C. 156

Musical score for Bloque 5, measures 156-195. The score is written for four staves: Piano (Pa.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cbs.). The Piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part provides a steady bass line. The score is marked *pizz.* (pizzicato) at the beginning of the section.

Este bloque es muy similar al primero, la única diferencia son los violines, que, al igual que el anterior, se mantienen con una interválica de 6^{ma}. Su duración abarca hasta el compás 195.

Bloque 6

C. 196

Musical score for Bloque 6, measures 196-235. The score is written for four staves: Piano (Pa.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cbs.). The Piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part provides a steady bass line. The score is marked *arco ff* (arco fortissimo) at the beginning of the section.

Este bloque se prolonga solo hasta el compás 207. En él se combinan dos acordes: Re^b en el piano y la^m en los violines II; al mismo tiempo intervalos de 7^b en los violines I y en la mano derecha del piano. El "sol" en el contrabajo actúa solamente como eje, sujetando la tonalidad de la obra en Sol M.

Cada bloque tiene un color propio, y al hablar de movimiento armónico deberíamos decir cambio de color, pues cada bloque no busca resolver de manera tradicional o formal el otro, solamente cambia para imprimir otro carácter a la obra.

Los bloques se van presentando en el siguiente orden:

1 - 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 2

Orquestación.- Esta obra está hecha para orquesta pequeña, como vemos a continuación:

Piccolo

Clarinete en E^b

2 Trompetas en C

Trombón

Tuba

(Tam Tam, Xilófono) - Utilizados solamente en el "Duelo".

Piano

Violines I

Violines II

Contrabajos

Las funciones están separadas en dos planos:

- 1.- Funciones Melódicas. Asignadas a las maderas y metales.
- 2.- Funciones de Acompañamiento. Asignadas al piano y a las cuerdas.

Ya en otras obras se ha podido ver la predilección de S. Revueltas por asignar los temas melódicos a los instrumentos de viento, y todas las figuraciones de acompañamiento a las cuerdas.

Un detalle importante que cabe mencionar es, el contraste hecho entre instrumentos como el piccolo y la tuba cuyos registros son totalmente opuestos, y por lo tanto crean una imagen grotesca e irónica; siendo sin duda alguna lo que el compositor quería.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1	quasi recitativo	A
2 - 7	Acompañamiento Introdutorio	B
8 - 15	Tema 1	
16 - 23	Var. 1	
24 - 31	Var. 2	
32 - 39	Var. 3	
40 - 47	Var. 4	
48 - 63	Fragmentos del Tema	
64 - 71	Tema 1	
72 - 79	Var. 5	
80 - 95	Var. 6	
104 - 111	Var. 5	
112 - 127	Fragmentos del Tema	
128 - 155	Metamorfosis del Tema	
156 - 163	Tema 1	
164 - 171	Var. 5	
172 - 179	Var. 7	
180 - 187	Var. 8	
188 - 195	Var. 9	
196 - 201	Var. 10	
202 - 207	Var. 11	
232 - 238	Final	
240	quasi recitativo	A

DUELO

Esta es la Parte más profunda en cuanto a dolor y emotividad se refiere.

La utilización de notas largas en progresión descendente y un ostinato de manera oscilante como acompañamiento son los que imprimen este carácter.

El Duelo se divide en tres secciones:

A.- C.1 al C.19

B.- C.20 al C.39

A'.- C.40 al C.61

Las secciones A y A' se diferencian de la B -principalmente-, por el cambio del ostinato y la modificación del Tema, el cual se hace más intenso por la repetición constante de notas.

Esta Parte se compone de un solo Tema de dibujo lineal y descen-
dente, el cual se va sometiendo a cambios y modificaciones:

C.3

Trumpet I in C

con sord.

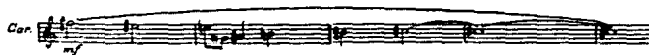
Este Tema se compone de un motivo cuya presencia estará en todo el movimiento.

De este Tema podemos encontrar variantes:

C.8

Trpt. I

C. 13



C. 16



Terminando la última variante sigue la sección B, la cual está influenciada por la sección A, pero en inversión y reducción.

Ejemplos:

C. 21



C. 32



Otro rasgo en esta sección es, la repetición de la nota superior antes de descender al siguiente grado:

C.27

Musical score for two trumpets (Tpt. I and Tpt. II). The score shows a melodic line with repeated notes. The first part is marked *f* and *dimorzamente*. The second part is marked *più f*. Below the Tpt. II staff, there is a note: *f Con T^a discreción del Director*.

La repetición consecutiva de una misma nota es una característica que también posee el Tema de la sección A del Bolle; y este recurso parece ser utilizado para enfatizar un carácter o estado anímico de llanto y dolor.

En el compás 39 termina la sección media del Dueto, y nuevamente se presenta la sección A con pequeñas modificaciones determinadas por la sección media (A').

Ejemplo:

C.49

Musical score for a trumpet (Tpt. I) showing a melodic line with repeated notes.

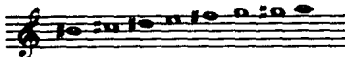
Rítmica.- Este aspecto es muy homogéneo. El compás es de 4/4 y los valores de nota utilizados son: o, d, d₄, d, d₂, d₄; los cuales se interrelacionan de manera proporcional, no teniendo por lo tanto ninguna combinación polirrítmica.

Se observa también que, la melodía tiene los valores de mayor duración, mientras que el acompañamiento utiliza valores más pequeños.

Armonía.- La función armónica la podemos dividir en dos planos:

- 1) Melódico.- Asignada a la trompeta, clarinete y tuba.
- 2) Armónico.- Asignada al xilófono, piano y cuerdas.

La melodía está basada principalmente en las siguientes notas:



Hay cinco notas que se involucran en la melodía, pero estas son las de mayor importancia.

En la forma en que se han colocado las notas, podría pensarse en una escala creada especialmente para esta obra.

Algunas notas se localizarán en el plano acórdico y otras no. La relación entre estas es mínima, y si se pudiese ubicar un tonalidad en ambos planos diríamos que hay bitonalidad.

El plano acórdico, a manera de 4 distintos ostinatos -los cuales llamaremos Bloques-, encierran en su interior varios posibles acordes, creando así una poliacordias:

Bloque 1

C.1 al 19 y 40 al 61



Xylophone

Piano

Violin I

Violin II

Contrabass

pp con sord. e molto legato/dobre el dinaparami

pp con sord. e molto legato/dobre el dinaparami

ppf

Separando instrumentos por su altura podemos encontrar dos
acordes a la vez:

Piano y contrabajo (Clave de Fa): Sol^D M.

Violines y piano (Clave de Sol): Mi M.

Bloque 2

C.20 al C.23

Musical score for Bloque 2, measures C.20 to C.23. The score is for Piano (Pa.), Violin I (Vn. I), and Violin II (Vn. II). The Piano part features a complex chordal texture with many notes. The Violin I part has a melodic line with dynamics markings of *mf* and *pp*. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment.

Este bloque se compone de tres acordes:

Sol^D M, Do M y Si M con 7^B

Bloque 3

C.24 al C.31

Musical score for Bloque 3, measures C.24 to C.31. The score is for Piano (Pa.), Violin I (Vn. I), and Violin II (Vn. II). The Piano part features a complex chordal texture with dynamics markings of *f* and *p*. The Violin I part has a melodic line with dynamics markings of *mf* and *pp*. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The text *f ma sempre legato* and *piaf* is written above the Piano staff.

Encontrar una relación poliacórdica en este bloque es menos clara; pero lo que sí se puede observar es la interválica de 7^{na} que se forma en los extremos, así como 4^{ta} y 5^{ta} en el interior.

Bloque 4

Este bloque comienza en el compás 32 y termina en el 39; está compuesto por acordes ampliados y poliacordia.

C.32

Musical score for C.32, showing a piano part with multiple staves and complex chordal structures. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings like *fff*. It features a complex texture with overlapping chords and intervals, including a 7th interval at the extremes and 4th and 5th intervals in the interior.

Aquí se pueden apreciar dos acordes simultáneos: $L\flat M$ y $F\sharp m$.

C.35

Musical score for C.35, showing violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), and cello (Cba.) parts. The score is written for violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), and cello (Cba.). It includes dynamic markings like *mf* and *f*, and a tempo marking of *1/7*.

El primer acorde es un $F_2^{\#}$ disminuido con $7^{\#}$; el segundo es un D_2 con la $5^{\#}$ aumentada y la $7^{\#}$ como fundamental.

Mientras el segundo acorde sigue sonando, un acorde cuyos extremos forman una $9^{\#}$ se intercala:

C.36



Orquestación.- La dotación instrumental es la misma que la del Baile, lo único que se agrega es un xilófono y un tam tam.

La misma delimitación de funciones que se hace en el Baile se aplica aquí, asignando a las cuerdas, piano y xilófono la función de acompañamiento; y al piccolo, clarinete, trompetas, trombón y tuba la parte melódica.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1 - 19	Tema 1	A
20 - 39	Tema modificado	B
40 - 61	Tema 1 con pequeñas modificaciones	A'

SON

El Son se compone de dos secciones -las cuales se repiten modificadas-, y una Coda (Forma Binaria Doble).

A.- C.1 al C.38

B.- C.39 al C.128

A'.- C.129 al C.151

B'.- C.152 al C.173

Coda.- C.174 al C.192

A cada sección le corresponde un tema. El Tema de la sección A es expositivo, mientras que el Tema de la sección B es sometido a un desarrollo, resultando tres variaciones.

Al igual que el Baile y el Duelo, la textura del Son es principalmente homofónica y heterofónica.

Sección A

Tema 1

C.21



Sección B

Tema 2

C.60

Var. 1

C. 50

Picc. *ff*

Clar.

Musical notation for Variation 1, featuring Piccolo and Clarinet parts. The Piccolo part is marked *ff*. The Clarinet part is marked *ff*. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for Variation 1, featuring Flute and Bassoon parts. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Var. 2

C. 66

Tob. *ff*

Tuba

Musical notation for Variation 2, featuring Trombone and Tuba parts. The Trombone part is marked *ff*. The Tuba part is marked *ff*. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Var. 3

C. 110

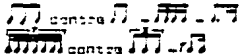
Picc. *fff* *sempre ff*

Musical notation for Variation 3, featuring Piccolo part. The notation is marked *fff* and *sempre ff*. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for Variation 3, featuring Flute and Bassoon parts. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Rítmica.- El compás predominante es de 3/8, siendo propio de un Son. Hay cambios de compás a 1/4, 2/4, 3/4, 3/8 y 5/8; éstos últimos estos cambios principalmente en la sección A.

En cuanto a polirritmias encontramos los siguientes ejemplos:



Armonía.- Al igual que el Salsa y el Dúo, la armonía se encuentra diferenciada en dos planos: uno tonal y bien definido, y otro con bases en la poliacorde o acordes compuestos.

La melodía se ubica en un Sol M, cambiando a Si M en el compás 92 y regresando posteriormente a Sol M.

El acompañamiento de la melodía se hace con diferentes recursos, de los cuales daremos breves ejemplos:

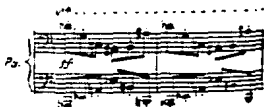
Acordes Compuestos

C.6.- Si⁷ + G⁺ + F⁷ + E⁺



Arpeggios a base de 4^{ta} y 5^{ta}

C.6C



Poliacordia
C.18

Orquestación.- Lo mismo que se dijo para el Baile y el Duelo se tomará en cuenta aquí, con la única diferencia de que los instrumentos de cuerdas toman en algunos momentos la función melódica. A excepción de esos detalles, la función melódica estará a cargo de las maderas y metales, y el acompañamiento a cargo del piano y cuerdas.

ESQUEMA

Composos	Tema	Sección
1 - 38	Introducción y Tema 1	A
39 - 46	Tema 2	
47 - 50	Puente	B
51 - 58	Var. 1	
59 - 64	Fragments del Tema	
65 - 75	Var. 2	
76 - 80	Puente	
81 - 87	Var. 2	

88 - 91	Puente	
92 - 97	Tema 2	
98 - 105	Var. 1	
106 - 108	Puente	
109 - 118	Var. 3	
119 - 123	Puente	
124 - 128	Var. 2	
129 - 139	Tema 1	
140 - 151	Mot. de la Introducción	A'
152 - 157	Tema 1	
158 - 165	Var. 1 (f.2)	
166 - 170	Fragmentos del Tema 2	B'
171 - 173	Puente	
174 - 192	Figuraciones	Coda

SENSEMAYA

(Canto para matar a una culebra)

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
La culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.
La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe-bombe mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le des con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde!
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá...

La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr.
La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
ino puede morder!

Silvestre Revueltas se basó en este poema del escritor cubano Nicolás Guillén -con quien trabajó en la "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios"-, para crear su poema sinfónico "Sensemayá", siendo el título una jitanjáfora⁽¹⁾ de resonancias africanas. Mayombe y mayombé, aunque usadas aquí también como jitanjáforas remiten en otro nivel a la secta Mayombé, del sistema yombe, cuyos ritos evolucionaron en Cuba hacia la brujería.

La primera versión que compuso S. Revueltas, fue para voz y pequeña orquesta (1937). En 1938 la reescribió para gran orquesta, siendo esa versión la que siempre se interpreta, y la que aquí analizaremos.

S. Revueltas absorbe la esencia afrocubana, dando por resultado un composición que en su base estructural tiene una gran riqueza rítmica, manifestada en la repetición de ciertas fórmulas rítmico melódicas que crean un ambiente "hipnótico" -El necesario para entantar y matar a una culebra-.

Técnica Composicional.- La técnica utilizada la llamaremos "mosaico", la cual consiste en la repetición y agregación de motivos y temas, los cuales van cambiando -principalmente-, en su color tímbrico, dando por resultado un tapizado con diferentes colores. Ha de llamarse también "constructivista", pues se asemeja a un edificio, el cual para conformarlo es necesario utilizar un número de elementos prefabricados, los cuales se irán agregando.

1.- Jitanjáfora.- Juego de palabras, generalmente carentes de significado, cuyo único propósito es producir efectos fonéticos o rítmicos.

El desarrollo temático es mínimo, pues lo principal es la adición y agregación, antes que la variación, mutación u otros procedimientos que alteren o cambien los temas y motivos.

Forma.- Con base en las características rítmico melódicas, es posible dividir la obra en:

A.- C.1 al C.88

B.- C.89 al C.94

A'.- C.95 al C.144

B'.- C.145 al C.149

Code.- C.150 al C.172

Sin embargo se le dará mayor importancia a la división en dos Partes y Code, ya que las Partes B y B' -aunque presentan nuevo material y cambios métricos-, constituyen más bien, la máxima culminación de la Parte A y A'.

Manejo Temático.- Sensemayá presenta elementos temáticos, motivos y de ostinato. Para hacer más claro el análisis iremos asignando un número a cada elemento -en cuanto aparezca-, y especificaremos sus características.

En el primer compás, acompañados por un golpe del Gong, se presentan dos motivos:

$\text{♩} = 100$

Bass Cl. $\text{♩} = 100$

Gong *largo*

2 Tom-Toms

Bass Dr.

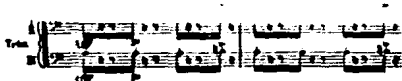
El primero es una figuración rítmica -en el clarinete bajo-, a manera de ostinato, y se presenta en 130 compases de un total de

172 que tiene la obra; siendo en ocasiones reforzado por el clarinete en B^D, la flauta y el fagot, sin ningún cambio; habiendo ciertas transposiciones a la octava como única variante.

El segundo motivo tendrá mayor variedad en cuanto a sus diferentes presentaciones, pero sin perder su esencia rítmica.

Ejemplos:

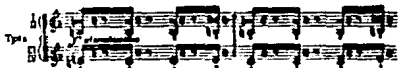
C.33



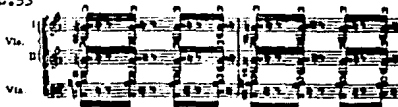
C.33



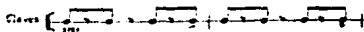
C.45



C.53



Desde el compás 1 hasta el compás 88, este motivo es combinado y alternado entre el bombo, tom-toms, trombón, trompeta, raspador, violines I violines II y viola. Seguirá la Parte B, y ahora se presenta en las claves en el compás 104:

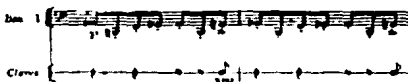


En el compás 109 es ejecutado por los violines I, a los que seguirán las violas y violoncellos en un solo compás (117), continuando esta línea los violines I hasta el compás 131 donde son reforzados por los violines II. La alternancia y combinación de estos instrumentos -como se ha visto-, ocurre hasta el compás 131, y desde el 133 al 137 las claves concluirán sólo esta línea motivica.

Los anteriores ejemplos demuestran que, no existe una transformación del motivo, la única variación o cambio es tímbrico.

En el compás 5 se integra un motivo más, el cual se ve reforzado en su acentuación por las claves:

3.



El motivo 3, primeramente se ejecuta por el fagot; a partir del compás 13 los contrabajos se unen en unísono con el mismo ostinato, prolongándolo hasta el compás 44. Otros instrumentos agregan mayor enriquecimiento tímbrico a este ostinato, siendo los timbales del compás 52 al 68, y el huéhuetl desde el 45 al 68, ejecutando solamente la parte rítmica del motivo:



A partir del compás 100 este motivo se vuelve a presentar de la siguiente manera:

Tom-Toms	C. 100 al C. 117
Fagote	C. 104 al C. 141 y C. 150 al C. 167
Contrabajos	C. 109 al C. 141 y C. 150 al C. 167
Piano	C. 133 al C. 141 y C. 150 al C. 169
Tuba	C. 139 al C. 141 y C. 164 al C. 167
Timbales	C. 133 al C. 141 y C. 150 al C. 167
Claves	C. 139 al C. 141 y C. 150 al C. 153

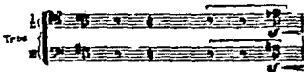
No se han puesto todos los ejemplos en forma gráfica, pues se entiende que el motivo es igual en todos los casos, pudiendo conservar solo el patrón rítmico en instrumentos como las claves, tom-toms y el huéhuetl.

A lo expuesto arriba se observan dos cosas: La presencia constante de este motivo y la variedad tímbrica a la que es sujeto.

El acento complementario del motivo 3, solo sufre modificaciones tímbricas como veremos a continuación:

C. 5 al C. 68.- Durante estos compases el motivo es ejecutado por las claves tal como se mostró en el primer ejemplo.

Las siguientes presentaciones son más breves y señaladas:
C. 72



C.98 y C.99

The image shows two systems of musical notation, labeled C.98 and C.99. Each system consists of multiple staves. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly for a large ensemble or orchestra. The notes are small and closely spaced, with many rests. The overall appearance is that of a technical or academic musical score.

C. 151 al C. 153

A musical score for measures 151 to 153. It consists of eight staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom six staves are for piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Estos tres motivos, en los primeros ocho compases de la obra, son los que crearán el ambiente necesario para que en el compás 9 sea presentado el primer tema importante, el cual se compone de tres elementos motivicos:

4.- Tema 1

The musical notation for Theme 1 is presented on a single staff. It is divided into three distinct motifs, each marked with a number: 1, 2, and 3. The first motif (1) is a short melodic phrase. The second motif (2) is a similar phrase with a different rhythmic pattern. The third motif (3) is a longer, more complex phrase. The staff is labeled 'Tuba' at the beginning.

Este tema es escuchado sin cambios o modificaciones importantes desde los compases 9 al 44 y del 154 al 161; entre los compases 45 al 153 predominará solamente el primer elemento motivico, quedando por lo tanto como la característica fundamental del Tema.

Ejemplos:

C. 49



C. 107



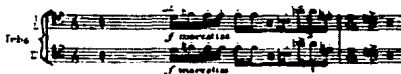
C. 111



C. 115



C.133



Desde el compás 18, otro elemento motivico se integra al Tema. Lo llamaremos subtema por su caracteristica independiente del Tema, aunque se conforma de motivos derivados de los elementos motivicos 1 y 2 del Tema.

5.- Subtema

C.18



Este subtema se presentará idéntico de los compases 30 al 32, y con modificaciones de los compases 43 al 45 y del 49 al 50.

C.43 al C.45



C.49 y C.50

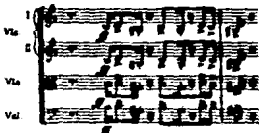


Nótese que estos dos ejemplos son la amalgama del primer elemento motivico del Tema 1 con el subtema.

"Mayombe-bombe-mayombe", son las palabras que surgen de la fórmula rítmica, cuando en el compás 46 se escucha el segundo tema importante de la obra.

6. Tema 2

C.46



Este Tema será siempre igual en la diferentes partes de la obra hasta el compás 156. Principalmente es ejecutado por las cuerdas, y en menor participación por los cuernos y trompetas.

Aunque es hasta después del compás 156 cuando sufre cambios considerables, lo más que ocurre antes es un incremento armónico (heterofonía) del compás 150 al 153, sin alterar el dibujo melódico.

C.150

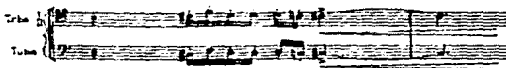


Vamos ahora las modificaciones que sufre a partir del compás 156:

C. 156



C. 162



C. 164



En el compás 50, un compás antes de que el Tema 2 se repita por segunda vez, un nuevo motivo se integra al conjunto.

7.- C. 50



Los cambios que sufre este motivos son solamente tímbricos y armónicos, conservando su fórmula rítmica:

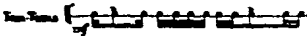
C. 53



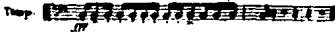
C. 100



C. 150



C. 171



En el compás 53 un octavo elemento se incorpora, el cual tiene las características rítmicas del primer motivo de la obra:

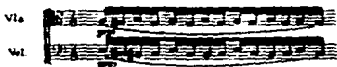
B.- C.53



Este ostinato, al igual que los motivos anteriores, solo sufre modificaciones tímbricas.

Ejemplos:

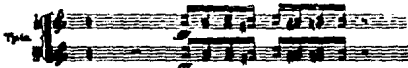
C. 133



C. 160



C. 164



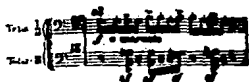
Del compás 54 al 60 un motivo pasajero de tres compases se repite dos veces y no vuelve a presentarse.

9.- C.54



En el compás 55 un nuevo motivo rítmico melódico se presenta:

10.- C.55



Este motivo se repite con modificaciones de lugar y reforzamientos tímbricos hasta el compás 69; posteriormente no se vuelve a repetir:

C.58 y C.59



C.63 al C.65



En el compás 61 otro motivo se presenta, el cual guarda semejanza con los ejemplos 9 y 10:

11.- C.61



Las ocasiones en que se repite no serán igual al primer ejemplo, solo conservarán la característica descendente:

C.82

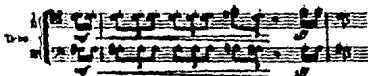


C. 127



En el compás 69 la instrumentación disminuye en forma súbita, permaneciendo tan solo los tres primeros motivos de la obra, distribuidos entre el clarinete, fagot, tam-toms, bamba, violines I, violines II y contrabajos; sobre esta base nuevos motivos y temas se irán incorporando.

El primero de ellos es en el compás 70
12.- C.70



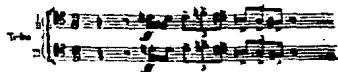
Este motivo es muy utilizado del compás 93 al 99, y 145 al 149 en donde la medida ha cambiado a 9/8.

Variantes de este motivo las podemos encontrar en los siguientes compases:

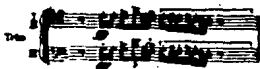
C.96



C.145



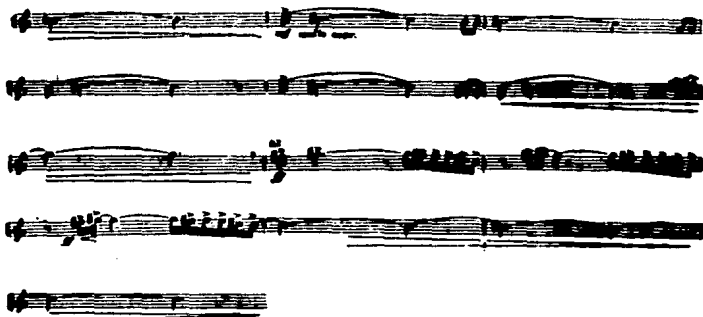
C.147



En el compás 72 se presenta un nuevo tema el cual tiene relación con el tercer elemento motivico del Tema 1; este se prolongará hasta el compás 87

Tipis 13.- C.72

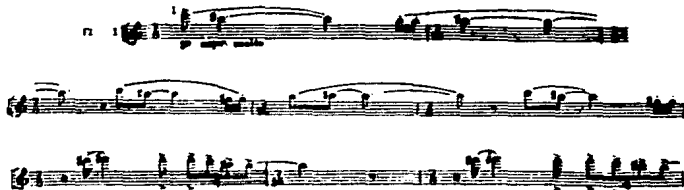


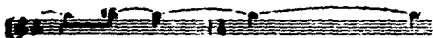


Es claro ver que este compuesto de dos partes: Compás 72 al 81 y 82 al 87. La primera parte contiene elementos con características ya mencionadas. La segunda parte está compuesta por motivos vistos en el ejemplo 11.

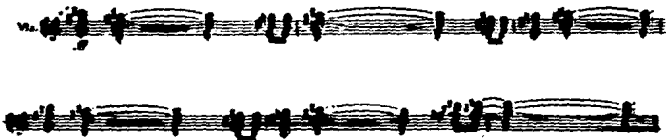
Este Tema se presenta en la obra dos veces más. La segunda vez con variación en la segunda parte, y la tercera solo exponiendo la primera parte en acordes:

C.119 al C.131





C.154

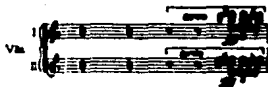


En el compás 77 otro motivo se incorpora a la obra:
14.- C.77



Este motivo, tal como se ve, se repite hasta el compás 81.
En los compases 92 al 99, 145 al 148 y 171 también se le encuen-
tra pero en reducción rítmica:

C.92

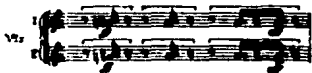


En el compás 88 la dinámica ha disminuido a ppp, y súbitamente en el compás 89 con fff en el piano y ff en la orquesta, aparecen dos motivos más:

15.- C.89



16.- C.89



Estos dos motivos participan en forma conjunta hasta el compás 99, teniendo una pequeña modificación rítmica, debido al cambio de medida ocurrido en el compás 93:

C.93

Musical score for measures 93-99. The score is written for Piano (Pno), Violin I (Vi. I), and Violin II (Vi. II). The Piano part has a measure with a measure rest of 23. The Violin parts play a rhythmic motif. A dashed box highlights the beginning of the motif in the Piano part.

En el compás 106 se integra otro motivo:

17.- C.106

Musical score for measures 106-109. The score is written for Oboe (Obo), English Horn (En. Ho.), Bass Clarinet (Bajo Cl.), and Bassoon (Bajo). The score shows a rhythmic motif for each instrument.

La rítmica es una reminiscencia del tercer motivo de la obra, pero en reducción. Este motivo se irá intercalando hasta el compás 149, en donde termina con la cabeza del motivo en inversión y una ligera modificación intervélica:

(Ejemplo en la siguiente página)

C. 149



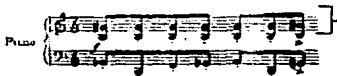
En el compás 117 otro motivo se incrementa en la obra:
18.- C. 117



Este motivo se utiliza solo una segunda vez más en el compás 168, teniendo como única diferencia un incremento en su instrumentación.

Después del compás 117 transcurrirán 15 compases sin que se adhiere otro motivo; es hasta el compás 133 cuando otro motivo es presentado:

19.-C. 133



Este motivo se repetirá igual en casi todos los compases, desde el 133 al 161. Del compás 162 al 167 el valor rítmico de la

línea melódica omite la última nota:
C.162



La adición de motivos, los cuales se presentan una sola vez
es muy común también:
20.- C.139



Este motivo se repite dos veces más hasta el compás 141 y no
se vuelve a presentar en la obra.

En el compás 145 un ostinato se incorpora:
21.-C.145

Musical score for Piano (Piano), Viola (Vla), Violin (Vcl), and Bass (Bass) showing an ostinato. The score consists of five staves: a treble clef staff for Piano, two staves for Viola (Vla) and Violin (Vcl), and a bass clef staff for Bass. The ostinato is a short melodic phrase that is repeated throughout the piece. The Piano part provides accompaniment for the other instruments.

A simple vista parece un ostinato complejo, pero observando con detalle nos damos cuenta que es un motivo de dos notas desfasado en medio tiempo

Musical score for five instruments: Flauto, Violino I, Violino II, Violoncello, and Contrabajo. The score shows a complex rhythmic pattern with brackets indicating repeating motifs. The Flauto part is the most complex, while the other instruments play simpler, more rhythmic parts.

Este ostinato se repite hasta el compás 149 y no se vuelve a presentar.

En el compás 160 se integran los últimos dos motivos:
22.- C.160

Musical notation for measure 22, showing a complex rhythmic pattern on a single staff.

23.- C.160

Musical notation for measure 23, showing a complex rhythmic pattern on a single staff.

Estos motivos se repiten de manera conjunta hasta el compás 167.

De esta manera hemos terminado de enumerar todos los motivos y temas que componen la obra. Por la cantidad de elementos que la conforman representa una obra heterogénea que, gracias al hábil manejo del compositor se consolida en un "Todo".

Esta obra -como ya se vio-, se compone de ostinatos, motivos y temas, los cuales en múltiples empalmes conforman una textura con características polifónicas. En el esquema temático orquestal podremos ver los diversos empalmes que se producen.

Rítmica.- La obra está elaborada en un compás de 7/8, con cambios de medida a 7/16, 9/8 y 5/8.

Cada motivo y tema es un elemento rítmico independiente, los cuales al ser empalmados unos con otros, conforman una rítmica muy rica.

Cabe observar que la polirritmia no es una característica primordial, pues la combinación simultánea de ritmos regulares con compuestos es muy poca.

Armonía.- El recurso utilizado es una poliacordia con un eje o centro tonal fijo compuesto por dos ostinatos (1 y 3), los cuales entre sí no tienen relación; el primero se estructura sobre dos notas (re⁴ y mi), mientras el segundo con una interválica de 7^{ma} se apoya -principalmente-, en la nota de La^b. Sobre estos dos ostinatos se irán empalmando las diversas armonías, siendo muchas de ellas disonantes.

No podemos calificar esta obra simplemente como tonal o atonal, puesto que no se basa en una armonía funcional la cual resuelva de manera formal o diferida; o por la no existencia de un eje o tono básico en donde se estructura la obra.

Tratando de definirla más correctamente la hemos llamado poliacordia tonal, por las diversas armonías empalmadas sobre un eje.

Cabe mencionar que hay temas que se pueden ubicar dentro de una lógica tonal:

Tema 1.- (Ejemplo No. 4). Este tema puede ubicarse en re menor.

Tema 3.- (Ejemplo No. 13). Este tema tiene características pentatónicas o anhemitónicas, teniendo como nota base el "si".

Todos los demás elementos de la obra van perdiendo relevancia melódica para convertirse en figuraciones rítmicas o acórficas.

Cada elemento de la obra tiene una intensidad o color propio, logrado por su interválica y timbre orquestal, así como la altura.

En lo que se refiere a la interválica, la intensidad varía, sea por sonidos consecutivos o simultáneos.

La interválica utilizada en toda la obra será principalmente de: 2^{as}, 4^{as}, 5^{as}, 7^{as} y 8^{as}, esta última disminuida. Las 3^{as} -aunque se utilizan-, su presencia es menor a los intervalos anteriores.

Ejemplos:

Motivos 1 y 3.- El primero es una oscilación de 2^a m; este ostinato se empalma con el motivo 3, el cual está estructurado con una interválica de 7^{as}.

Tema 2 (Ejemplo 6).- La oscilación se da entre dos notas (si - sol[#]) creando una 3^a M.

Estos ejemplos, entre otros, se caracterizan por su poca intensidad o color, habiendo entre ellos mismas diferencias conforme se amplía o reduce la interválica, -A mayor amplitud, mayor intensidad-.

En la ejecución de intervalos simultáneos la intensidad aumenta debido al choque que se produce entre las notas, el cual aumenta en tre más próximas estén.

Ejemplos:

Ejemplo 2 (C. 33).- Está estructurado por choques de 2^a, 4^a y 3^a.

Ejemplo 15 (C. 89).- Está estructurado por choques de 7^a.

No es necesario ejemplificar los distintos intervalos que se encuentran en la obra, puesto que el lector los puede encontrar fácilmente viendo los distintos ejemplos, encontrando también algunos desplazamientos por movimiento paralelo.

Otros motivos definen su color o intensidad mediante una acórfica más definida:

Acordeas mayores:

Ejemplo 21 (C. 145)

Acordes menores:

Ejemplo 13 (C.154)

Acordes disminuidos:

Ejemplo 7 (C.50)

Acordes aumentados:

Ejemplo 7 (C.150)

Todos los elementos de la obra, cada uno con sus características independientes, se empalman unos con otros para crear una poliacordia compleja.

En cuanto a su desplazamiento, debemos llamarlo estático y contrastante, pues aunque se agregan diversas armonías - las cuales enriquecen la obra y aparentan un movimiento armónico-, estas no resuelven, y los dos ostinatos que rigen la obra la mantienen en un solo lugar.

Sintetizando en forma breve, podemos ver que la obra es heterogénea en su aspecto melódico, rítmico y armónico, pero gracias a elementos constantes -como ya se vió-, se logra la unidad de esta gran cantidad de elementos.

Orquestación.- Dotación:

2 Piccolos	Tuba
2 Flautas	Timbales
2 Oboes	Xilófono
Corno Inglés	Claves
Clarinete en E ^b	Maracas
2 Clarinetes en B ^b	Respador
Clarinete bajo	Sonaja
3 Fagots	Muéhuetl
3 Contrafagots	Bombo
4 Cornos en F	Tom-Toms
4 Trompetas en C	Platillos
3 Trombones	Gonga

Glockenspiel	Violines II
Celesta	Violas
Piano	Violoncellos
Violines I	Contrabajos

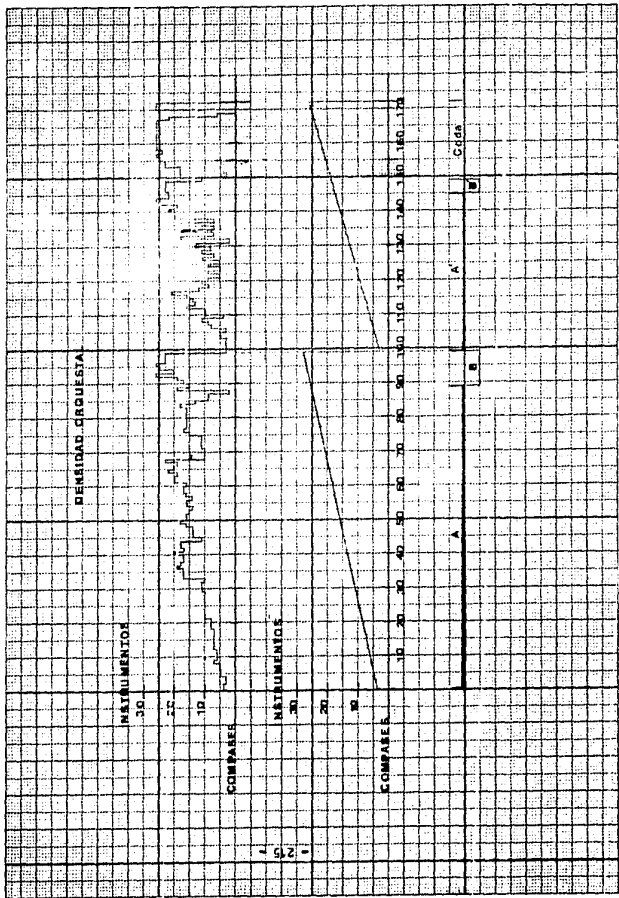
El manejo orquestal está representado mediante dos gráficas:

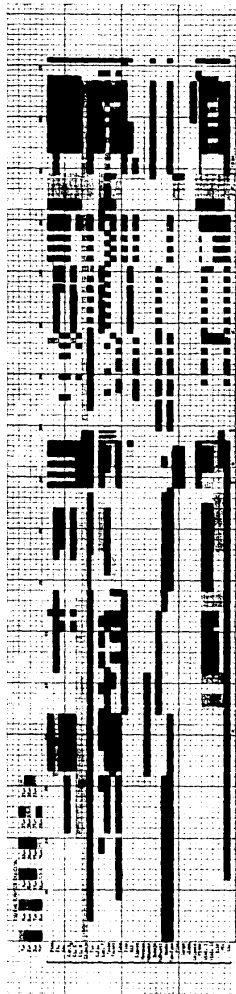
1.- Densidad Orquestal.- Aquí se puede apreciar el crecimiento orquestal mediante el incremento de instrumentos, terminando cada Parte con un tutti orquestal.

Al observar esta gráfica podemos ver la razón de que se la compare con el Bolero de Ravel; pero sería un error pensar que Revueltas imitó dicho recurso, pues Semeamayá sigue la lógica de un ritual afrocubano.

2.- Esquema Temático Orquestal.- En esta gráfica se han puesto todos los motivos y temas utilizados, así como los instrumentos que conforman la orquesta. Podemos ver como los motivos 1 y 3 predominan en toda la obra; también se observa que el Tema 1 (Ej. 4) predomina en los instrumentos de madera y metal, mientras que el Tema 2 (Ej. 6) predomina en las cuerdas.

Ver los empalmes motivico temáticos, es también posible en esta gráfica.





ITINERARIOS

Itinerarios fue compuesta en 1940, mismo año en que murió S. Rg
vueltes.

Esta obra, así como "Homenaje a Federico García Lorca" son obras
sugeridas a raíz de la tragedia de España.

Otto Meyer-Serra considera que "Homenaje a Federico García Lorca"
es una de las obras más maduras,⁽¹⁾ pero el análisis de ambas muestra
que Itinerarios supera a la primera, pues logra sintetizar de una
manera muy clara los distintos recursos que venía utilizando en o-
bras anteriores.

Entre los recursos más importantes que se utilizan tenemos:

- a) Prolepsismo.- Anticipo de un tema de manera muy elemental,
definiéndose con mayor claridad compases adelante.
- b) Tematismo Piramidal.- Los motivos y temas tienen caracte-
rísticas lineales que ascienden y descienden, formando así pequeños y
grandes pirámides.
- c) Pedalismo.- Notas tenidas en el registro grave o agudo.

De los recursos mencionados, ya se utilizaban el "Prolepsismo"
y el "Pedalismo", siendo este último trabajado de manera análoga al
ostinato.

Forma.- La obra se encuentra dividida en tres Partes:
A-B-A', las cuales se subdividen en otras más:

Parte A.- C.1 al C.148

a-b-e, puente, c-d-c'

Parte B.- C.149 al C.208

a-f-g

Parte A'.- C.109 al C.227

c-d

1.- Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México.

Manejo Temático.- Los temas se van estructurando, conformando -principalmente-, una textura coral. Sus características son líneas en ascenso, y posteriormente en descenso, configurando así los "Temas Piramidales".

Introducción.- C.1 al C.32

This image shows a page of musical notation, page 219. It contains 12 staves of music, arranged in two groups of six. The notation is dense and appears to be a score for a complex piece, possibly a symphony or a chamber work. The staves are numbered 1 through 12 on the left side. The music is written in a standard staff format with various notes, rests, and other musical symbols. The page is somewhat faded and has some noise, but the notation is clearly visible.

En el compás 17 de la Introducción se ve más claramente el motivo que aquí se utiliza. Este motivo tiene características lineales en ascenso y aparece mucho más ampliado en los primeros 16 compases. En los compases posteriores, este rasgo de ascenso aunado a un descenso se utilizará, así como el primer intervalo de 3^a.

PARTE A

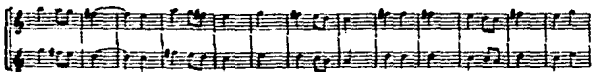
En el compás 33 se presenta el primer tema
C.33



Este Tema está compuesto por un motivo de tres compases, el cual se repite varias veces pero variado. Como se puede ver, todos estos motivos ascienden partiendo de una nota a la cual regresan.

En el compás 47 se interrumpe la caída del primer tema, entrando en otros instrumentos el Tema 2, al cual también se compone de un motivo el cual se repite variado un número determinado de veces:

C.47



Concluida la presentación del Tema 2, se vuelve a presentar del compás 83 al 96 el Tema 1, concluyendo así una sección de la Parte A.

En el compás 106 el Tema 3 se presenta:

C.106

Three staves of musical notation. The first staff is labeled 'C.106' and shows a melodic line with a long slur. The second and third staves show a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Este Tema está precedido, del compás 97 al 105 por un puente a base de Formas Generales de Movimiento en las cuerdas, y notas pedales en las maderas.

C.104 - Cuerdas

Three staves of musical notation for strings. The top staff is labeled 'Vln. I', the middle 'Vln. II', and the bottom 'Vcl.'. The notation is dense with many notes and slurs, indicating a complex texture.

C.102 - Mederas

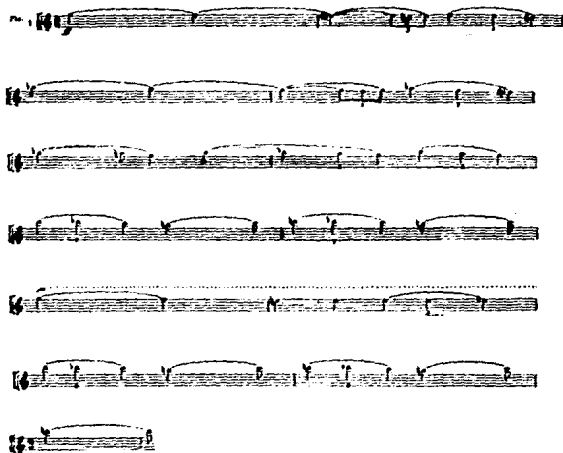
Musical score for C.102 - Mederas. The score is written for five staves: Eng. No. (English Horn), 2^a Clar. (B-flat Clarinet), 2^a Ba. Clar. (B-flat Bass Clarinet), 2^a Ba. Sax. (B-flat Bass Saxophone), and Tbn. (Tuba). The music is in 3/4 time and features long, sustained notes with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. The notes are held across several measures, with some slurs and breath marks visible.

Mientras las notas largas se mantienen estables, las cuerdas irán siempre en ascenso, el cual es posteriormente contrarrestado por un descenso en las maderas:

C.106

Musical score for C.106. The score is written for seven staves: Fla. (Flute), Obs. (Oboe), Eng. No. (English Horn), 2^a Clar. (B-flat Clarinet), 2^a Ba. Clar. (B-flat Bass Clarinet), 2^a Ba. Sax. (B-flat Bass Saxophone), and Tbn. (Tuba). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many slurs and accents. A vertical dashed line is present in the middle of the score, indicating a structural change. The dynamic marking *ppp* is used throughout.

Hasta el compás 121 se va dando este proceso de ascenso y descenso por medio de distintas figuraciones. Sirviendo todo esto, junto con el Tema 3, como preparación de la culminación, comenzando este a partir del compás 122 donde el Tema 4 hace su aparición:
C. 122



Este Tema consta de un motivo básico, lineal y descendente; el cual va ascendiendo y variando conforme se repite.

Del compás 135 al 147 el Tema 3 vuelve a presentarse con algunas variaciones en su acompañamiento.

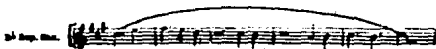
De esta manera concluye la Parte A, para dar lugar a la Parte B a partir del compás 149.

PARTE B

Esta Parte se compone de dos temas, los cuales poseen características de los que se utilizaron en la primera Parte.

Del compás 152 al 157 se presenta el primer tema de esta Parte (Tema 5 de la obra):

C.152 al C.157



Como es posible ver, las características son del Tema 1, iniciando su movimiento de ascenso con una 3^a y regresando al mismo lugar de origen, con la única diferencia de que este Tema prolonga su descenso una 5^a más abajo.

El Tema se repite dos veces más; una con una pequeña variante y otra fragmentado

En el compás 172 se presenta el Tema 6, el cual posee rasgos del Tema 4:

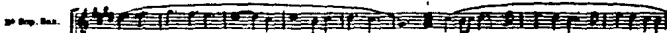
C.172 al C.175

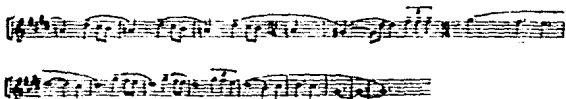


Como se pueda observar, este Tema está compuesto por motivos similares en progresión descendente.

En el compás 184 termina la participación de este Tema. En el compás 185 vuelve a presentarse el Tema 5, pero en esta ocasión integra elementos del Tema 2:

C.186 al C.208





PARTE A1

Esta Parte es similar a "A", con la diferencia de que aquí solo usa el Tema 4; y en muy pocos compases, ya al final, el Tema 3. Ambos son trabajados en la misma forma que "A", no necesitando por lo tanto explicar esta Parte.

Rítmica.- Los temas de la obra están principalmente estructurados con valores largos. Valores más pequeños ($\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$) se utilizarán principalmente como acompañamiento.

Los compases utilizados son de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{16}$ y $\frac{9}{8}$. Los temas que fluyen a través de estos compases son tan fluidos que no se sienten rupturas cuando hay cambios de compás.

Se considera esta obra homogénea, pues aunque hay secciones con alguna polirritmia, estas no superan la estructura rítmica fundamental a base de notas largas y sus respectivas subdivisiones.

Armonía.- A diferencia de obras anteriores, S. Revueltas busca suavizar las armonías, evitando choques con intervalos muy cerrados en periodos muy largos.

La armonía no se encierra tan solo en un contexto tonal, sino más bien como la suma de diversos recursos armónicos, creando ambigüedad en algunos momentos y definición en otros.

Es interesante hacer notar que a pesar de los novedosos recursos, el compositor termina esta obra en un acorde tradicional de Mi M.

A continuación mencionaré los distintos recursos utilizados:

a) 4^{as} y 5^{as} paralelas

C.25

Tema

C.47

Musical score for guitar and voice, exercise C.47. It consists of five staves: two for guitar (Vln. 1 and 2) and three for voice (Voz. 1, 2, and 3). The guitar parts feature a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The voice parts have a melodic line with some rests.

b) Acordes disminuidos

C.106

Musical score for guitar, exercise C.106. It consists of three staves for guitar (Vln. 1, 2, and 3). The score is written in a single system and shows a complex, fast-paced melodic line with many beamed notes across all three staves.

c) Choques de 2^{da}

C.109

Musical score for piano, exercise C.109. It consists of two staves for piano (Piano). The score is written in a single system and shows a rhythmic pattern with many beamed notes, characteristic of a 'choques de 2da' exercise.

d) Bitonalidad

C. 109

Fl. 1
Ob. 2
Baj. Wo. 3
Cl. Bb. 4
Cl. C 5
C. Trp. 6

e) Acordes de 9^o

C. 118

Fl.

f) Escala de tonos enteros (3^{ra} Mayor)

C. 106

Fl.

g) Acordes aumentados
C.138

Musical score for three violas (Vla. 1, 2, 3). The score shows a sequence of notes across three staves, with a vertical dashed line indicating a measure boundary. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

h) Acordes amplificados
C.122

Musical score for three violas (Vla. 1, 2, 3) and a cello (Cdo.). The score shows a sequence of notes across five staves, with a vertical dashed line indicating a measure boundary. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

i) Acordes tradicionales
C.126

Musical score for three violas (Vla. 1, 2, 3) and a cello (Cdo.). The score shows a sequence of notes across five staves, with a vertical dashed line indicating a measure boundary. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

Al observar los ejemplos anteriores podemos ver que los recursos son variados, y lo que más predomina son movimientos paralelos.

Orquestación.- La dotación consta de:

2 Flautas	Tambores
2 Oboes	Tarole
Corno Inglés	Tambor militar
2 Clarinetes en B ^b	Pistillo
Clarinete bajo en B ^b	Tan-Tan
Saxofón soprano en B ^b	Xilófono
Saxofón baritono en E ^b	Arpa
Fagot	Piano
2 Cornos en F	3 sopranos
3 Trompetas en C	Cuerdas
3 Trombones	
Tuba	

La instrumentación incluye algunas novedades que no se habían utilizado antes:

En la sección de maderas el saxofón soprano y baritono.

Es la segunda vez en que se incluye un arpa.

Como tercera novedad, tenemos tres voces humanas de soprano, las cuales realzan la expresividad dramática de la obra.

La participación de la orquesta es como un gran bloque, creando una estructura coral.

En esta obra las cuerdas no se limitan tan solo a realizar figuras de acompañamiento, sino que contienen gran parte de la melodía, la cual es reforzada por las maderas. En esta ocasión quien permanece en el acompañamiento es el arpa.

Los metales, al igual que las maderas, participan exclusivamente con elementos melódicos.

En conclusión, se puede afirmar que toda la orquesta participa como un bloque coral, dividiéndose en ocasiones por secciones para cambiar de color.

ESQUEMA

Compases	Tema	Parte
1 - 32	Introducción	A
33 - 46	Tema 1	
47 - 82	Tema 2	
83 - 96	Tema 1	
97 - 105	Puente	
106 - 121	Tema 3 y gestión del 4	
122 - 134	Tema 4	
135 - 148	Tema 3	
149 - 171	Tema 5	B
172 - 184	Tema 6	
185 - 208	Tema 5	
209 - 222	Tema 4	A' ----- Code
223 - 225	Tema 3	
226 - 227	Acorde	

CARACTERÍSTICAS NACIONALES

Toda la música de S. Revueltas está impregnada con un "sabor" mexicano, ya sea por sus entonaciones, giros rítmico melódicos o por el tratamiento de sus temas.

Cabe señalar que S. Revueltas no copia y transporta de manera idéntica los temas de una región a su partitura; estos son la síntesis de su vida en contacto con la cultura que le rodea.

Refiriéndonos a la orquesta, vemos que es el reflejo de su pueblo:

Las múltiples disonancias utilizadas -las cuales nos sitúan en ocasiones bajo una disonancia compleja-, son la evocación de pequeños grupos musicales cuya afinación es imperfecta. El contrabajo punteado hace las veces de guitarrón; así mismo el abundante uso de ostinatos y figuraciones rítmicas en la cuernea son la remembranza de las guitarras que acompañan al cantante o al instrumentista. La melodía -en su gran mayoría-, es apoyada por J^{ss} en movimiento paralelo, al igual que los diversos Sonos, Corridos o Canciones Rancheras.

Con lo antes dicho nos damos cuenta que la disposición orquestal no es un capricho o invención subjetiva del compositor.

En las diversas entonaciones es posible encontrar detalles específicos con rasgos nacionales:

La primera obra orquestal: Ecuahúhuac, por medio de entonaciones tipo "Canción Ranchera" y una escala pentatónica evoca paisajes muy campestres y acontecimientos de tipo indígena, respectivamente.

Equinas busca describir un folklore urbano, remembrando con sus diversos temas los pregones y gritos de la ciudad de México.

En Ventanas encontramos entonaciones de Canción Ranchera o Corrido.

Las características del Son se hacen presentes por primera vez en Alcanfías; utilizándose muy ampliamente en obras posteriores como: Ocho X Radio y Homenaje a Federico García Lorca.

Nombrando solamente los rasgos de las entonaciones principales de las siguientes obras, tenemos:

- Colorines.- Evocación de un tema indígena en combinación de un Son.
- Como X Radio.- Son.
- Caminos.- Canción Ranchera.
- Planos/ Danza Geométrica.- folklore urbano "Danzas de Salón".
- Janitzio.- Son.
- Homenaje a Federico García Lorca.- Evocación de un tema indígena y el Son.

Si las obras aquí enumeradas les diésemos importancia solamente por sus entonaciones, perderíamos de vista otro factor de mucha importancia, siendo este el temperamento y carácter de todo un pueblo.

Ciertamente las disonancias son reflejo de un folklore rural, pero también van más allá pues vienen cargadas con ironía y sarcasmo. Un claro ejemplo de esto es: "Homenaje a Federico García Lorca", donde desde la Ferra hasta el manejo general de sus temas pone de manifiesto lo antes dicho.

En la lista de obras anteriores no se incluyó Toccat, pues el tema que utiliza no es tan fácilmente clasificable, pero es en el manejo temático -como se mencionó antes-, donde adquiere su identidad nacional.

Sensemayá e Itinerarios son obras de otro nivel, pues S. Revueltas trata de abandonar imágenes dancísticas, buscando reflejar un pensamiento menos fraccionado y más profundo.

Sensemayá evoca ritmos de tipo afrocubano, partiendo -en sus empalmes- de lo más simple hasta lo más complejo, a manera de un ritual, para llegar al éxtasis.

Itinerarios no posee entonaciones evidentemente nacionales. Es el tratamiento y tipo de sus temas los que nos ubican con un pasado, creándonos imágenes de tipo "Monumental", así como las pirámides de los antiguos pobladores de este continente.

Con todo lo antes dicho hacemos evidente que S. Revueltas da un salto cualitativo en lo que a contenido nacional se refiere.

MANEJO TEMÁTICO

Los recursos utilizados son variados, pero mencionaré los más característicos:

En primer lugar se puede mencionar el "Pretematismo" -evidente en Cuauhnahuac, Colorines e Itinerarios-; consistiendo en la presencia de temas no completos, los cuales van alcanzando un desarrollo y evolución, para presentarse completos en compases adelante.

Estinatos.- No todas las obras utilizan este recurso, pero en las que se encuentran se utilizan muy abundantemente; ejemplos son: Ventanas, Colorines, Planos, Homenaje a Federico García Lorca y Sensemayá.

En unas obras los estinatos sirven como fondo de acompañamiento para construir un tema melódico, mientras que en Sensemayá los estinatos son elementos con personalidad propia, los cuales se van empalmando unos con otros hasta crear un tejido rico y complejo en todos los aspectos.

Este recurso inyecta gran energía y vitalidad a sus obras.

Polifonía.- En varias obras vemos un trabajo polifónico, pero este no alcanza grados de contrapunto complejo, pues lo más que se llega a observar son contrapuntos triples y empalmes de varias voces, pero sin un desarrollo posterior.

Las obras más significativas en este aspecto son: Cuauhnahuac (Parte II), Toccate, Ocho X Radio, Planos, Janitzio (Parte Central) y Sensemayá.

Técnica de Cadena.- Este recurso consiste en eslabonar distintos temas unos con otros, conservando cada uno un elemento, sección o motivo del anterior. Esto permite que, a pesar de que se vayan integrando muchos temas diferentes la obra completa tenga coherencia, fuerza y homogeneidad. Ejemplo de lo antes dicho es Ocho X Radio.

Otra forma de tratar los temas es por medio de un constante desarrollo a manera de improvisación, generada a partir de pocos elementos básicos, los cuales aparecen al principio de la obra y, conforme

avanza, se van mutando y variando, así como incorporando elementos nuevos. Ejemplos de lo anterior son: Alcanfoes y Toccata.

Este procedimiento se puede comparar con la Música Minimal, pues también parte de elementos básicos y se va expandiendo.

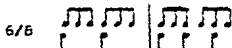
Todas las obras se ven afectadas por un constante movimiento, sea con los recursos mencionados o los clásicos: variación, mutación, amalgama o fragmentación. Consiatiendo los dos últimos -respectivamente-, en la unión de dos temas y la fragmentación de una sección del tema para crear uno nuevo.

Conjuntando todo lo anterior y reforzando puntos de "Razón de la Tesis", vemos que las obras de S. Revueltas están en un constante movimiento. Los temas no están tan solo expuestos y repetidos un número de veces, sino que sufren diversas modificaciones, estructurando un discurso bastante complejo.

MANEJO RITMICO

La música de S. Revueltas, debido a sus orígenes, contiene gran riqueza rítmica. Los diversos ritmos de: Canción Ranchera, Corrido o Son imprimen un sello característico.

Entre estos, el de mayor riqueza y variedad es el Son, pues está basado en el uso de la sesquialtera, consistiendo esta -como ya sabemos-, en la combinación y alternancia de una medida binaria y ternaria en un compás de 6/8:



Esta distribución afecta la acentuación, repercutiendo por consiguiente en un enriquecimiento rítmico.

Las obras con estas características son: Alcanfoles, Colorines, Ocho X Radio y Homenaje a Federico García Lorca.

Como hemos visto antes, S. Revueltas no se conforma con transcribir un ritmo tal y como brota de una región determinada, sino que lo altera y enriquece más -todavía-, modificando el compás y su estructura interna.

Por consecuencia a lo anterior, encontramos en todas sus obras cambios continuos de compás, así como la utilización de figuras compuestas: tresillos, cuatrillos, quintillos y septillos.

La combinación de estas figuras con otras -binarias o ternarias-, dará por resultado una polirritmia (rasgo general en todas sus obras) -en algunos casos-, bastante compleja.

Este intrincado diálogo que se va generando es solamente la evidencia de obras "no estáticas", sino en continuo desarrollo.

Cabe señalar que, aunque la polirritmia es un factor general en la mayoría de las obras, Sennemayá se basa -principalmente-, en una rítmica complementaria, y es -acuradamente-, la obra más fuerte en contenido rítmico; esto debido a que el impulso inicial se mantiene constante y en continuo crecimiento, adhiriéndose otros elementos rítmicos que enriquecen y complementan a este.

De manera general, podemos decir que S. Revueltas no es un compositor convencional, pues de vida a sus obras generando diversos

impulsos rítmicos los cuales no se sujetan a una medida establecida, sino que partiendo de conceptos, ideas y pensamientos muy profundos, deja que la substancia rítmica aflora y expresa lo que el compositor quiere, rompiendo así, esquemas fríos y rígidos.

MANEJO ARMÓNICO

La mayoría de estas obras se mueve bajo un contexto tonal, el cual es enriquecido con diversos recursos.

En la primera obra -Cuadrifónas-, además de armonías tradicionales, podemos encontrar otros elementos como son: el empleo de la politonalidad, uso de melodías muy dramáticas, armonías ampliadas, utilización de 4^{ta} y 5^{ta} en movimiento paralelo, empleo de una escala pentafónica y de tonos enteros.

Conjuntando los recursos encontrados en obras posteriores, podemos encontrar el uso de diversas disonancias: 2^{da}, 7^{ma}, 9^{na} y 8^{va} A, en algunos casos en movimientos paralelos; también se encuentra la introducción de notas o líneas melódicas ajenas a la tonalidad; uso de la poliacordia; acordes compuestos y -por supuesto-, acordes tradicionales.

Las diversas disonancias utilizadas son la evocación de un contexto nacional (Mencionado en "Características Nacionales"), pero también reflejan el pensamiento abierto de un compositor en busca de sonoridades nuevas, las cuales expresen con mayor vitalidad y fuerza sus intereses artísticos.

Planos y Sensemayá aparentan apartarse de una lógica armónica funcional. Ciertamente tienen un centro de apoyo, pero este consiste en uno o varios estímulos los cuales pueden ser disonantes; alrededor de estos se añaden diversos acordes y figuras rítmico melódicas, formando así una compleja poliacordia.

El desplazamiento armónico se da por regiones, dependiendo este del cambio de lugar del estímulo básico.

En conclusión, S. Revueltas no abandona los recursos de la armonía funcional, solamente los enriquece revistiendo sus obras con nuevos "colores", ayudando así a que el elemento melódico alcance sus objetivos proeleccionados.

MAREJO ORQUESTAL

La versatilidad de este compositor le permite componer para la grande y pequeña orquesta, superando los problemas técnicos y acústicos que ello conlleva.

Ejemplos de orquesta de cámara son: Toccata y Uno X Radio, donde se utilizan instrumentos de mayor peso (Trompeta y Timbal) con otros más ligeros. Logrando a pesar de ello y gracias al manejo técnico un balance adecuado.

La distribución orquestal -como se mencionó en "Características Nacionales"-, se basa y evoca imágenes nacionales, no siendo por lo tanto necesario redundar en ello.

Con lo antes expuesto quedan muy claramente definidas las funciones orquestales:

Las cuerdas son instrumentos de acompañamiento, ejecutando figuras rítmicas y ostinatos. Mientras que las maderas y metales toman el papel melódico.

Si las maderas y metales tienen la función melódica, es obvio que ellos son los encargados de trasladarnos por distintos niveles dramático-érgicos. Y de todos estos instrumentos, nos damos cuenta que S. Revueltas elige a la trompeta como instrumento predilecto, pues transmite sus más profundas emociones:

En "Homenaje a Federico García Lorca", la primera Parte es melancólica, solemne, mortuoria; mientras que en Cuauhnáhuac (última Parte) emite toques de "guerra". Así en diversas obras caracteriza un distinto personaje.

Fuera de esos aspectos no hay algo muy novedoso, pues trabaja los límites orquestales con bastante prudencia; y los efectos que utiliza -glissandos, frulatos, armónicos-, son breves.

Toda combinación instrumental es con fines específicos; por ejemplo en "Homenaje a Federico García Lorca" se utiliza un piccolo y una tuba en contrapunto, logrando con ello imágenes de sarcasmo e ironía.

Como conclusión podemos decir que, S. Revueltas no es un orque-
tador que busca agradar al público con bellas combinaciones instru-
mentales. Antepone sus intereses como artista sobre toda regla que
lo pueda limitar, y sujeta a la orquesta a su pensamiento creador.

FORMAS MUSICALES

Para algunos compositores el propósito principal es llegar a una forma determinada, y sentirse así satisfechos de su obra. Para S. Revueltas, la forma es el resultado de su discurso, y no el fin.

Ciertamente si enumeramos y clasificamos las diversas formas utilizadas encontraremos Ternarias y Binarias -entre otras-; pero son como resultado de la redondez buscada en su discurso.

Lo que el compositor quiere expresar no se sujeta a lineamientos convencionales, de ahí que la Exposición y distribución interna de los elementos sea poco usual. Comienza así con estructuras preestablecidas y ampliando el concepto de la forma.

Tomando algún ejemplo, podemos mencionar a Guachinches, la cual fue definida como forma Sonata (Primera Parte); pero desde el primer momento se aclaró que no se comportaba de manera tradicional, pues con una brevísima Exposición pasa al Desarrollo, encontrando dentro de su evolución otro tema que contrasta de manera opuesta con lo primero.

No es el caso -aquí-, reexplicar cada obra, sino dejar claro que, el resultado de su discurso musical engendrará Formas Complejas -Binarias y Ternarias-, desarrollándose en cada Parte, rasgos de Variación, Rondó, Sonata y Formas libres.

IMAGENES

Decir que la música crea imágenes no significa que sea programática, solamente que la manera en que se expresa nos permite asociar psicológicamente actitudes, pensamientos, sensaciones o acontecimientos propios del contexto en que nos desenvolvemos.

Todo lo que nos rodea tiene un significado para nosotros; es un símbolo que se expresa por sí mismo.

Si en la música de S. Revueltas hay elementos y símbolos nacionales, de ahí que al escucharla nos remita a alguna imagen específica.

Me referiré a algunas obras, y no a todas, por ser un aspecto muy complejo cuyo desarrollo llevaría mucho tiempo.

En Cuauhnáhuac -primera Parte-, es fácil distinguir lo campesino y paisajista de lo demás, pues es evocado por medio de una melodía en 3^{as} paralelas tipo Canción Ranchera.

Otras obras -como Alcanfías-, son más difíciles de relacionar, pues no es por partes, sino en conjunto que se comprende todo. Al igual que las alcanfías (marranos grandes), que se van llenando con monedas -casi siempre del mismo tipo-, la obra es; pues con pocos elementos motivicos los cuales se repiten y multiplican de diversas maneras van configurando toda la obra.

Cada obra nos puede remitir a un momento o vivencia; por ejemplo: Caminos con la Revolución Mexicana; otras nos envuelven en un clima de Danza.

Pero considero que es a partir de "Homenaje a Federico García Lorca" cuando el compositor alcanza niveles más altos, pues no son tan solo ritmos y entonaciones nacionales lo que proyecta, sino el temperamento y personalidad de un pueblo.

Desde la Forma, el compositor juega con lo grotesco. La poliacorde utilizada inyecta una constante tensión, mientras que la voz superior canta indiferente a cualquier acontecimiento, volviéndose sarcástica por momentos cuando utiliza disonancias en movimiento pa

ralelo o cuando hace contrapunto con la tuba.

En Sensemayá no se utilizan ritmos o entonaciones nacionales. Utiliza ritmos de influencia afrocubana, transportándonos -gracias al empleo de ostinatos y ritmos constantes a un estado "hipnótico". De ahí la predilección del público por esta obra, pues nos envuelve en un ambiente místico y lleno de constante y creciente energía.

Itinerarios.- En esta obra ya no se escucha la Danza y el Son. En su desplazamiento, lento y pausado, parece describirnos una época pasada.

Al escuchar esta obra nos sentimos transportados e identificados con nuestro pasado y sus grandes monumentos -Pirámides-, evocados por medio de una textura coral y un tematismo de tipo "piramidal".

Esta -una de sus últimas obras-, representa otra etapa composicional de S. Revueltas.

CONCLUSIONES GENERALES

Este trabajo -de manera general-, ha descrito objetiva y analíticamente las obras orquestales de S. Revueltas.

Datos biográficos -como se pudo observar-, no se pusieron, pues no era el propósito ya que existen bastantes libros tocantes a ese respecto.

En la primera página de esta Tesis hay una cita que dice: "En la música de S. Revueltas existe una sucesión episódica de elementos, pero no su integración hacia una totalidad esencial".

Hemos constatado a través de este trabajo, que existe la sucesión de elementos nuevos -en algunas obras-, los cuales se interrelacionan e interactúan unos con otros, alcanzando homogeneidad en la concepción total de la obra -esto-, por medio de distintos recursos -como ya se vio-, que producen un constante desarrollo en las distintas obras.

También hemos podido corroborar que, el lenguaje adoptado por S. Revueltas se identifica plenamente con el pensamiento, cultura y tradiciones de su pueblo.

Espero este trabajo haya despertado el interés y necesidad de los músicos mexicanos por abordar e investigar más a fondo los acontecimientos musicales que ocurren en nuestro país; pues estoy consciente que, conociendo mejor nuestro pasado entenderemos mejor nuestro presente y podremos proyectarnos con mayor éxito hacia el futuro, llegando así al reencuentro de nosotros mismos.

CATALOGO

- 1.- 1919 (Aprox.) - Solitude.
- 2.- " " - Valsette.
- 3.- " " - Impromptu para piano.
- 4.- " " - Tres Liecs para piano.
- 5.- " " - Sonatina.
- 6.- " " - 1^{er} Estudio para piano y violín.
- 7.- " " - Aprendo, pequeña pieza de "Salón" para piano.
- 8.- " " - 2^a Danza de Salón para piano.
- 9.- " " - 1^{er} Estudio en Si^b para piano.
- 10.- " " - Allegro y Andante para piano.
- 11.- " " - Capriccio Mónico.
- 12.- " " - Poema para piano.
- 13.- " " - Invernal.
- 14.- " " - Mallinalá.
- 15.- " " - Otoñal.
- 16.- " " - Someday.
- 17.- " " - I Love Thee.
- 18.- " " - Chanson D'Antonne.
- 19.- " " - Preludica.
- 20.- " " - Adagio.
- 21.- 1926 - Elegía.
- 22.- 1930 - Cusuhnáhuac.
- 23.- 1930 - Esquinas.
- 24.- 1930 - Cuarteto de Cuerdas I.
- 25.- 1931 - Danza.
- 26.- 1931 - Canción.
- 27.- 1931 - Cuarteto de Cuerdas II (Magueyes).
- 28.- 1931 - Redrigel.
- 29.- 1931 - Duo para gato y canario.
- 30.- 1931 - Cuarteto de Cuerdas III.
- 31.- 1931 - Ventanas.
- 32.- 1931 - Renas, El Tecolote.

- 33.- 1932 - Cuarteto de Cuerdas IV (Música de FERIA).
- 34.- 1932 - Alcantías.
- 35.- 1932 - Tres piezas para violín y piano.
- 36.- 1933 - Colorines.
- 37.- 1933 - Toccata (sin funo).
- 38.- 1933 - Ocho X Radio.
- 39.- 1934 - Caminos.
- 40.- 1934 - Planos/ Danza Geométrica.
- 41.- 1935 - Fedes.
- 42.- 1935 - Allegro.
- 43.- 1936 - Janitzio.
- 44.- 1936 - Vámonos con Pancho Villa.
- 45.- 1936 - El Renacuajo Pastador.
- 46.- 1936 - Homenaje a Federico García Lorca.
- 47.- 1937 - Frente a Frente.
- 48.- 1938 - Canto de Guerra de los Frentes Leales.
- 49.- 1938 - Tres Sonetos.
- 50.- 1938 - Siete Canciones Infantiles: Serenata, Es Verdad, Caballito, Las Cinco Horas, Canción Tonta, El Lagarto y La Lagarta, Canción de Cuna.
- 51.- 1938 - El Indio.
- 52.- 1938 - Ferrocarriles de Baja California/ Música para charlar.
- 53.- 1938 - Senderayá.
- 54.- 1938 - Canto a Una Muchacha Acorta.
- 55.- 1939 - Bajo el Signo de la Muerte.
- 56.- 1939 - La Noche de Los Mayas.
- 57.- 1940 - Itinerarios.
- 58.- 1940 - Los de Abajo.
- 59.- 1940 - La Coronela.

Sin fecha precisa:

- 60.- Patrión
- 61.- El Valerio
- 62.- Tres pequeñas piezas para violín, viola y violoncello

63.- Dos Piezas Series.

64.- Retablo.

65.- Margarita.

BIBLIOGRAFIA

- Arte y Literatura, Ed.- Imagen de Silvestre Revueltas. La Habana, Cuba, 1980.
- Castellanos, Pablo.- Horizontes de la Música Precolombiana. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Contreras, Guillermo.- Silvestre Revueltas, Genio Atormentado. México, Imp. Manuel Casas, 1954.
- Estrada, Julio.- La Música de México. Tomo 4. UNAM; México, 1986.
- Guillón, Nicolás.- Suma Poética. Edición de Luis Inigo Madrigal. Catedra Letras Hispánicas. Madrid, 1986. 3ª Edición.
- Malmström, Ben.- Introducción a la Música del S.XX. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
- Morao, Tomás.- Historia General de la Música. Ed. Istmo, 1989. 4ª Edición.
- Mayer Serra, Otto.- Panorama de la Música Mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad. El Colegio de México, 1941.
- Mayer Serra, Otto.- Música y Músicos de Latinoamérica. Ed Atlante, 1944.
- Revueltas, José.- Apuntes para una Semblanza de Silvestre. Cuadernos de Lectura Popular. México, 1966.
- Revueltas, Rosaura.- Los Revueltas, Ed. Grijalbo, S.A. México, 1980.
- Sadie, Stanley-Ed.- The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Saldivar, Gabriel.- Historia de la Música en México. Ediciones Bernice, S.S.P. México, 1937.
- Schlesinger, Percy A.- Diccionario Oxford de la Música. Barcelona, 1984. 2ª Edición.
- Stanford, Thomas.- El Son Mexicano. Fondo de Cultura Económica. México 1964.

Stevenson, Robert.- Music in Mexico. A Historical Survey. Thomas Y. Crowell Company. New York, 1952.

PARTITURAS ORQUESTALES:

- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Alcanfías. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Caminos. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Colorines. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Cuehuahuac. G. Schirmer. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Esquinas. Manuscrito, microfilm de la biblioteca Central de la U.A.M.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Homenaje a Federico García Lorca. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Itinerarios. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Janitzio. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Ocho X Radio. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Planos/ Danza Geométrica. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Sensemayá. G. Schirmer. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Toccata. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.
- Revueltas Sánchez, Silvestre.- Ventanas. Southern Music Publishing Co. Inc. New York.

INDICE

Razón de la Tesis	1
Introducción.	3
Parte I.- Análisis Musical	
1.- Cusuhñhuac (1930)	5
2.- Esquinas (1930)	44
3.- Ventanas (1931)	46
4.- Alcancías (1932).	59
5.- Colorines (1933).	81
6.- Toccata (1933)	95
7.- Ocho X Radio (1933).	108
8.- Caminos (1934)	121
9.- Planos/ Danza Geométrica (1934).	133
10.- Janitzio (1936).	144
11.- Homenaje a Federico García Lorca (1936).	159
12.- Sensemayé (1938)	186
13.- Itinerarios (1940).	217
Parte II.- Conclusiones	
1.- Características Nacionales	232
2.- Manejo Temático	234
3.- Manejo Rítmico	236
4.- Manejo Armónico	238
5.- Manejo Orquestal.	239
6.- Formas Musicales.	241
7.- Imágenes	242
Conclusiones Generales	244
Catálogo de Obras	245
Bibliografía.	248