

2005

ALVAREZ MARTINEZ, OMAR



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## Silvestre Revueltas, violinista compositor (obra inédita para violín)

Tesis que para obtener el título de licenciado instrumentista  
-violín- presenta:

**Omar Álvarez Martínez**

**Número de cuenta 9533745-4**

**Asesor de tesis: Roberto Kolb Neuhaus**



m. 347598



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A la memoria de  
Thelma Pinete*

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres: Carlos y Aurora, por su amor y apoyo incondicional, que ha sido fundamento esencial para la construcción de mi ser.

A mi familia en general, por el cariño y afecto que me han brindado durante toda mi vida, especialmente a mi abuela Ana y mi hermana Valeria por completar la felicidad de mi infancia.

A mis amigos: Carolina, Eric, Rodrigo, Abel, Alejandro, Roberto y especialmente a Pedro, por nuestra amistad inquebrantable.

A Natalia, por su apoyo, amistad y amor, que han devuelto luz y felicidad a mi vida.

Al maestro Savarthassid Uribe, por creer en mí, por sus conocimientos y apoyo que siempre me ha brindado.

A la maestra Gela Dubrova, por sus conocimientos y enseñanzas. Pero sobre todo, por su incansable, amorosa e inspiradora labor pedagógica y humana que me han inculcado amor y pasión por la música, por el violín.

Al maestro Roberto Kolb, por su paciencia y generosidad durante la realización de esta tesis.

Al maestro David Domínguez, por su incansable labor pedagógica y su generoso apoyo durante mi carrera.

A Gustavo Martín y Eunice Padilla, por ser participes en la construcción de mi formación musical.

# CONTENIDOS

## INTRODUCCIÓN

### PRIMERA PARTE

#### CAPÍTULO I: INFANCIA Y JUVENTUD (1899-1918)

Infancia.....	7
Conservatorio Nacional de Música: el violinista compositor.....	9
Austin, Texas. Saint Edward's College.....	11
Louis Gazagne y Silvestre Revueltas.....	13

#### CAPÍTULO II: CHICAGO (1919-1923)

Chicago Musical College.....	19
Breve retorno a la Ciudad de México.....	22
Chicago, 1921.....	22

#### CAPÍTULO III: EL VIOLINISTA ITINERANTE (1924-1928)

Ciudad de México, 1924.....	25
Chicago.....	27
De vuelta en México, 1925.....	28
San Antonio, 1926 – 1927.....	29
Mobile, 1927 – 1928.....	33
San Antonio, 1928.....	34

#### CAPÍTULO IV: MÉXICO 1929-1940

El ambiente musical de México en 1929.....	36
--	----

El adiós del violinista.....	38
Docencia y dirección orquestal.....	38
Revueltas, el compositor .....	39
Revueltas el modernista: últimas composiciones para violín.....	40

## SEGUNDA PARTE

Composiciones y arreglos inéditos para violín y piano.....	42
--	----

### Obra de juventud y arreglos para violín y piano (1915 – 1926)

1er Estudio en Sol menor.....	45
A la orilla de un palmar ( <i>mi mayor</i> ).....	49
Mazurka en Re mayor.....	54
Chinese Lullaby.....	65
Sian Chok.....	69

### Tres composiciones para violín y piano

Afilador.....	76
Tierra p'a las macetas.....	93
Pieza sin título.....	104

### Apéndice (borradores y manuseritos incompletos)

A la orilla de un palmar ( <i>re mayor</i> ).....	118
A manera de preludio.....	122

Cronología violinística de Silvestre Revueltas.....	130
---	-----

CONCLUSIONES.....	134
-------------------	-----

## BIBLIOGRAFÍA

# INTRODUCCIÓN

Por mucho tiempo Silvestre Revueltas ha sido historiado fundamentalmente como compositor, más que como violinista. Si bien es evidente que su perfil de compositor es de mayor trascendencia que su personalidad como violinista, el mencionado sesgo ha relegado e incluso omitido valiosa información sobre quien sostuvo durante veinticinco años una relevante carrera como ejecutante, actividad que sin duda lo marcó en tanto compositor y director de orquesta. Los datos sobre su carrera como instrumentista son escasos y persisten todavía numerosas dudas y vacíos de información. Por ejemplo, el súbito abandono total del violín en un momento en el que parecía consolidada dicha personalidad artística, resulta paradójico. Su posterior carrera como director y compositor no basta para explicarlo. El presente estudio propone una hipótesis para esclarecer tan curioso hecho.

Hasta ahora nunca se había observado la música de Revueltas a la luz de su personalidad como violinista. Existen, sin embargo, obras fundamentales en su repertorio cuya inepción y solución se explican, si no de manera exclusiva, sí mejor analizadas como creación de un solista. De manera somera se intentará también abordar esta perspectiva.

Al reescribir la biografía de Revueltas desde la óptica del ejecutante, salieron a la luz no sólo datos inéditos sobre dicho desarrollo y desempeño, sino también una serie de composiciones y arreglos para su instrumento. Dado que estas partituras son de descubrimiento reciente y no han sido difundidas, se ha considerado importante incluirlas en este trabajo, acompañadas en algunos casos de un análisis de su estética musical. La relevancia de algunas de ellas promete enriquecer el conocimiento en torno a la obra del músico.

La investigación se divide en dos partes: la primera comprende una relectura biográfica de Revueltas como violinista, hasta su conversión en compositor y director, incluyendo una breve discusión de las obras compuestas para violín después de concluir su carrera instrumental. La segunda parte contiene la transcripción del corpus inédito de las

obras antes mencionadas, acompañado de su correspondiente análisis en los casos en que, por su calidad o trascendencia estilística, se consideraron pertinentes. La totalidad de partituras transcritas se acompañan de una reproducción facsimilar, para fines de cotejo.

Con el propósito de facilitar la consulta, se consideró provechoso incluir una cronología violinística de Silvestre Revueltas.

## PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO I: INFANCIA Y JUVENTUD (1899-1918)

#### Infancia

Silvestre Revueltas Sánchez nació el 31 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiari, en un poblado minero del estado de Durango. Primogénito de una familia de doce hijos,<sup>1</sup> los padres eran: José Revueltas Gutiérrez (1871-1923), y Romana Sánchez Arias (1883-1939). José y Romana se casaron en 1899 en San Andrés la Sierra, una población minera del estado de Durango. En San Andrés la Sierra José Revueltas laboraba como tenedor de libros de una compañía minera. Después de su casamiento se mudó a Santiago Papasquiari, donde en calidad de comerciante independiente abrió su propia tienda. Por los escritos de Revueltas y los de su hermana Rosaura se sabe que sus padres eran personas sencillas que habían cursado sólo educación básica, pero es evidente que existía en ellos una preocupación latente por brindarles la mejor educación a sus hijos. Hasta donde sus posibilidades económicas lo permitieron, impulsaron y solventaron siempre los estudios de éstos.

Casi nada se conoce respecto a la educación que Revueltas recibió en Santiago Papasquiari. Un testimonio del propio Revueltas relata que su afición por la música surgió a muy temprana edad: posiblemente fue este interés el que motivó a sus padres a iniciarlo en la enseñanza de la música. Aproximadamente a la edad de siete años, Silvestre recibió su primer violín como regalo de su padre. Un tal Francisco Ramírez, de quien nada se sabe, fue el encargado de iniciar a Revueltas en la música y en el violín. Poco aporta el propio compositor en un apunte autobiográfico, pues ignora a este personaje por completo:

---

<sup>1</sup> En la ciudad de Santiago Papasquiari, nacieron los primeros cinco hijos de la pareja de José Revueltas y Romana Sánchez; esos cinco hijos fueron: Silvestre, Fermín, José Maximiliano (murió niño), Consuelo y Emilia. En la ciudad de Durango nacieron: Rosaura, José, María del Refugio, Maura, María de la Luz, María y Agustín. *Vid.* Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Ediciones Era, 1989, p. 19.

[...] toqué el violín. Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara [...] <sup>2</sup>

Del mismo modo se desconoce quiénes pudieron haber sido sus tutores en las ciudades que menciona, en las cuales residió entre 1907 y 1911. No debió de haber sido fácil para el padre de Silvestre encontrar escuelas y maestros de música, en un país donde los avances académicos y culturales tendían a concentrarse en la ciudad capital. No obstante, sus progresos musicales debieron de haber sido notorios, como lo sugiere un primer recital público en el teatro Santos Degollado de la ciudad de Guadalajara a la corta edad de 11 años:

[...] Hice progresos rápidos y tocaba piezas y canciones populares o las improvisaba. Hice mi primera aparición en público cuando tenía once años, en el Teatro Degollado de Guadalajara [...] <sup>3</sup>

Se desconoce el programa que ejecutó en esta ocasión, pero con base en el gusto musical que prevalecía en las audiencias mexicanas de la época y lo que relata el músico, podemos suponer que estuvo conformado por piezas y arreglos de canciones populares, del género música de salón. <sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup> El liberalismo burgués del siglo XIX modificó la producción musical que correspondió a las necesidades de consumo. Este esquema le otorgó al artista romántico una nueva libertad creativa bajo la sumisión a las leyes implacables de la oferta y la demanda. Este nuevo orden social significó una separación marcada entre las diferentes clases, permitiendo la posibilidad a las clases inferiores de ascender en la escala social. Como reflejo de este fenómeno social, se produjo una descomposición del lenguaje musical. Se crearon dos tipos de obras: una de alta categoría, culta, artística, en principio, sólo accesible a las élites; la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a las clases inferiores, deseosas de gozar de los grandes bienes culturales. Así, mientras la élite acude al teatro de ópera, para aplaudir a un distinguido ejecutante y la respectiva composición, la hija de una familia pequeño-burguesa se tendrá que conformar con tocar en el piano un *potpourri* sobre motivos de la misma ópera. Es decir: la música de salón había nacido como una necesidad social y cultural. En el transcurso del siglo XIX, la música de salón se desarrolló hacia la música de divertimento. Esta música tomó y perpetuó, en cada caso, los elementos básicos de la tradición musical respectiva conservándolos en su forma más fácilmente accesible. Mientras que una élite social continúa estimulando a los compositores a buscar nuevos derroteros para el arte musical, la "gran masa" acepta el descenso de nivel de los bienes culturales, desgastándolos. Así, la mayor parte de la música de salón explotó, el lenguaje armónico del clasicismo: tónica-dominante-tónica (I-V-I), y sus grados intermedios más próximos; la periodicidad de sus estructuras formales; el predominio de la melodía con un acompañamiento de las voces inferiores de un esquematismo casi invariable; el virtuosismo instrumental, estereotipado en escalas rápidas, acordes arpegiados, pasajes cromáticos, etc. Las formas musicales que usó la música de salón fueron, principalmente: la danza (polcas, mazurcas, valsos, contradanzas, etc.); el *potpourri* y fantasía sobre motivos

En el mismo año de 1911, la familia Revueltas se trasladó a la ciudad de Durango, donde el padre de la familia se asoció con Jesús Gutiérrez para establecer una nueva tienda que se convertiría en una de las más prósperas de la ciudad. Silvestre fue inscrito en el Instituto Juárez, donde prosiguió con sus estudios de violín aproximadamente por dos años más —también en este caso desconocemos quién fue su maestro—.

Para entonces Revueltas sumaba seis años estudiando violín. El aparente entusiasmo y la motivación del joven debieron haber animado a los padres de inscribirlo en 1913, en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México<sup>5</sup>, que era la institución musical y profesional más importante del país, para continuar sus estudios de manera profesional.

### **Conservatorio Nacional de Música: el violinista compositor**

Del año de 1913 y hasta finales de 1916 fue alumno del violinista José Rocabrana (1879-1957). De origen español, Rocabrana había sido concertino bajo las batutas de Camille Saint-Saëns (1835-1921) y Richard Strauss (1864-1949) en la ciudad de Barcelona, además de tocar con Pablo Casals (1876-1973) y Enrique Granados (1867-1916). En 1902 se estableció en México haciéndose cargo de la cátedra de violín en el Conservatorio Nacional y dirigiendo conciertos sinfónicos con relativa frecuencia.<sup>6</sup>

La biografía profesional de Rocabrana no deja en duda su calidad como músico y violinista. La fortuna que tuvo Revueltas de poder estudiar con él es innegable. Es importante señalar que en ningún otro momento de su aprendizaje violinístico Revueltas estudió por tanto tiempo y de manera ininterrumpida con un mismo maestro.

---

de óperas conocidas; la pieza “de carácter” (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, etc.); la pieza de colorido “exótico” (orientales, moriscas, etc.); la marcha militar. Todas las piezas de esta clase, abundan en la producción musical de los compositores mexicanos del siglo XIX. Vid. Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 68-73.

<sup>5</sup> Los intentos por fundar y establecer instituciones y conservatorios en la capital comenzaron desde 1825 sin perduración de alguno de ellos, fue hasta 1866 cuando se fundó el Conservatorio que hasta 1877 amplió su nombre al de Conservatorio Nacional de Música, esto a partir de que el estado se hizo cargo de la institución. Vid. Dan Malström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 26-58.

<sup>6</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile, duelo y son*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2000, p. 16.

El nivel de ejecución del joven Revueltas era tal, que hacia fines de 1916 obtuvo una invitación de Jesús M. Acuña para ocupar una plaza de primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional. El 2 de enero de 1917 se confirmó su nombramiento.<sup>7</sup> No le faltaban otros trabajos, a la par de éste:

[...] el señor Tello es quien dirige la compañía de ópera en la que estoy trabajando [...] <sup>8</sup>

[...] Yo dentro de poco voy a trabajar en el cine "Cartagena" de Tacubaya, sólo tres veces por semana [...] <sup>9</sup>

En esta época surgió un interés de Revueltas por la composición. Escribió sus primeras obras en 1915,<sup>10</sup> que son piezas y estudios cortos en estilo romántico del género de música de salón. La mayor parte de estas piezas fueron compuestas para piano, salvo un *Andantino* (fragmento) y el *Estudio en Sol mayor*, ambas para violín y piano.

En diversas ocasiones se ha historiado a Revueltas como discípulo de composición de Rafael J. Tello (1872-1946);<sup>11</sup> no hay pruebas que demuestren esta aseveración. No obstante, existe una mención del papel pedagógico de Tello en una carta de Silvestre escrita en enero de 1916:

[...] he prometido al señor Tello que aprenderé el contrapunto en cinco meses [...] <sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> La constancia del nombramiento de Silvestre Revueltas como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional, se encuentra en los expedientes de la Secretaría de Educación Pública en el Archivo General de la Nación.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 36.

<sup>10</sup> Todas las obras de juventud que registra el catálogo tienen fecha de 1915. Vid. Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998., pp. 87-88.

<sup>11</sup> Compositor nacido en la ciudad de México el 5 de septiembre de 1872, fue discípulo de Carlos Meneses (1864-1919), Julio Ituarte (1845-1905) y Ricardo Castro (1864-1907). Fue maestro de piano y composición en el Conservatorio Nacional de México y el Conservatorio Libre. Su estilo corresponde al del romanticismo tardío que dominó la escena musical mexicana hacia fines del siglo XIX. Su catálogo comprende alrededor de cien obras. Las primeras que lo dieron a conocer fueron su *Scherzo*, *Vals* y *Tarantela* para piano. En 1929 obtuvo un premio en el concurso convocado por el diario *El Universal* con el poema sinfónico *Patria Heroica*, y otro en 1939 en un concurso que convocó la Universidad Nacional, con su *Tríptico Mexicano* para orquesta. Tello murió en la ciudad de México el 17 de diciembre de 1946.

<sup>12</sup> Revueltas, op. cit., p. 34.

En base a lo que se menciona en la carta, podemos inferir que Tello pudo simplemente haber sido su maestro de teoría, y posiblemente sus composiciones juveniles fueron producto de la creatividad personal de Revueltas por lo aprendido en sus materias teóricas. Carlos Chávez (1899-1978) confirma esta suposición, y en un escrito sobre Revueltas especifica:

[...] Silvestre Revueltas, siendo muy joven, estudió armonía y composición con Rafael J. Tello, lo que estos maestros llamaban “composición”, que era hacer hojas de álbum, una que otra mazurka, un vals y una gavota. [...]

Todo indica que, hasta este momento, la carrera profesional de Silvestre iba en ascenso. Lo demuestran sus éxitos obtenidos en su intensa actividad como violinista. A pesar de estos logros, es difícil explicar por qué súbitamente quiso abandonar la capital del país, como lo escribe en una carta a sus padres el 17 de abril de 1917:

[...] Mis estudios siguen bien, sólo que mi entusiasmo ha decaído por completo, y mi único deseo es ir a Durango, con la esperanza de encontrar algo de paz para mi alma, mi vida aquí es insoportable y estéril, y yo no quiero que sea así, quiero revivir mi entusiasmo, pero allá en la soledad, aquí nada lo alienta [...]

[...] Ustedes aprobarán, ¿verdad? Sí; no querrán que yo esté así [...]<sup>13</sup>

## **Austin, Texas. Saint Edward's College**

Todo parece indicar que la carta de Revueltas de abril de 1917 —la última que se conoce de este periodo en la ciudad de México— convenció a sus padres del malestar anímico que le aquejaba, porque después de esto el muchacho partió de la ciudad. Y entre abril y septiembre de 1917, Silvestre y su hermano Fermín Revueltas (1902-1935)<sup>14</sup> se trasladaron

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>14</sup> Nació en la ciudad de Santiago Papasquiaro en 1902. En 1917 es enviado junto con su hermano mayor Silvestre al Saint Edward's College en la ciudad de Austin, Texas. En 1919 los hermanos Revueltas se mudaron a la ciudad de Chicago, donde entró al Art Institute; en Chicago entró en contacto con pugnas y demandas de trabajadores, las cuales influenciaron enormemente sus ideas como artista. A su regreso a México se unió a la revolución en la enseñanza de las Escuelas al Aire Libre de Pintura y fue director de la escuela José María Velasco en Villa de Guadalupe en la ciudad de México. Estuvo activo en la Unión de

de México a Estados Unidos, donde su padre los inscribió en el Saint Edward's College <sup>15</sup> en la ciudad Austin, Texas.

Se desconoce lo que motivó a José Revueltas para tomar la decisión de interrumpir los estudios de su hijo en el Conservatorio Nacional de Música e inscribirlo en un colegio de enseñanza general situado a las afueras de la ciudad de Austin, el cual no parecía ser la mejor opción para la continuidad de un aprendizaje musical a nivel profesional. Posiblemente fue una recomendación de Jesús Gutiérrez —el mencionado socio comercial de José Revueltas en la ciudad de Durango— la que motivó a José Revueltas a inscribir a sus hijos en el Saint Edward's College. Los archivos del colegio muestran que en marzo de 1916 estaba inscrito Guillermo Gutiérrez —el hijo de Jesús Gutiérrez— y que tomaba clases de violín, mecanografía y gimnasia.<sup>16</sup> Probablemente Jesús Gutiérrez también le mencionó a José Revueltas que el colegio ofrecía instrucción musical,<sup>17</sup> donde Silvestre podría continuar sus estudios de violín. Los registros financieros del colegio muestran que en septiembre de 1917, se inscribió a Guillermo Gutiérrez en conjunto con los hermanos Revueltas, los registros de pago de los tres muchachos aparecen bajo el nombre “Revueltas-Gutiérrez”.<sup>18</sup>

El ambiente artístico que encontraron los hermanos Revueltas en Austin no era tan parco como se podría imaginar. Pese a que Austin no se encontraba en el mismo rango de centros urbanos como Chicago, Boston o Nueva York, se mantenía como un centro regional importante para las artes. De 1916 a 1918 la ciudad contaba con su propia

---

Trabajadores Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores y adoptó las proposiciones estéticas del movimiento literario de los estridentistas. Participó en la primera etapa del muralismo, pintando una alegoría religiosa en encáustica para la entonces Escuela Nacional Preparatoria en 1923. En 1928 se unió al Partido Comunista Mexicano y apoyó sus demandas por un cambio completo en la enseñanza del arte hecha por el grupo “30-30”, con manifiestos, carteles y exhibiciones. Con un lenguaje de forma avant-garde, rememorando el constructivismo ruso y el futurismo de Marinetti, ilustró las cubiertas de la revista crítica *Crisol*. Murió a temprana edad en 1935 dejando incompletos varios proyectos murales y una carrera artística en lo alto de su madurez de expresión.

<sup>15</sup> El Saint Edward's College era un internado católico de enseñanza general, fundado en 1881 como una rama de la Universidad de Notre Dame en Indiana, estaba dirigido por la congregación católica de la Santa Cruz, una orden de jesuitas franceses dedicada a la educación juvenil. Desde sus inicios, esta institución ofreció instrucción en música instrumental y vocal, recibiendo en 1885 la autorización para expedir títulos en artes, ciencias y literatura. *Vid.* Lorenzo Candelaria, “Silvestre Revueltas at the dawn of his american period”, en *American Music*, vol. 22, núm. 4, Estados Unidos, University of Illinois, 2004., p. 512.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 513.

<sup>17</sup> El catálogo del año escolar 1917-1918, refleja un departamento de música altamente desarrollado y organizado, con cursos de piano, violín y algunos cursos adicionales de armonía, voz instrucción formal de violonchelo, mandolina, clarinete, corneta, guitarra y órgano. *Ibid.*, p. 512.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 512-513.

orquesta, dirigida por Frank LeFevre Reed (1871-1938), además de existir una afluencia constante de solistas de talla internacional como el pianista Paderewski (1860-1941), o el violinista Fritz Kreisler (1875-1962) y las orquestas más importantes del país, como la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Chicago y la Opera de Boston.

No sobreviven registros académicos de los hermanos Revueltas, ni algún indicador oficial que muestre que alguno de los dos se hubiera graduado del colegio en el periodo escolar de 1917-1918, lo que dificulta el saber en qué grados, cursos y evaluaciones fueron inscritos.

### **Louis Gazagne y Silvestre Revueltas**

Para conocer a fondo la enseñanza musical que Silvestre recibió en el Saint Edward's College, es necesario apoyarnos en algunos registros del colegio, reseñas de periódicos de la época, las cartas que Silvestre intercambió con su familia y en el imprescindible testimonio escrito de Louis Gazagne (1885-1973), quien fuera el maestro de música de Silvestre en este colegio. Gracias a estos documentos se puede esbozar una idea más clara de cómo fue la vida de Silvestre en aquella época.<sup>19</sup> La conjunción de este material demuestra que Gazagne jugó un papel primordial en el apoyo de los intereses musicales de Silvestre. Louis Gazagne era un sacerdote francés nacido en París, emigró a los Estados Unidos durante la persecución religiosa de 1903, a su llegada se matriculó en la Universidad de Notre Dame donde estudió comercio. En 1907 llegó al Saint Edward's College para impartir clases de aritmética avanzada y cumplir funciones de bibliotecario. Fue en Austin donde comenzó sus estudios musicales de piano, órgano y armonía con Hans Harthan, quien era un compositor y pianista cuyo crédito era el haber organizado el primer intento de formar una orquesta sinfónica local en 1912. También estudió violonchelo con Adolphe Heichelheim quien fuera el maestro de música del Saint Edward's College. En 1910 el suicidio de Heichelheim hizo que Gazagne asumiera las clases de piano, violín y corneta, así como la dirección del coro, la orquesta y la banda.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Las cartas de Gazagne describen la actitud musical de Silvestre, además de ofrecer discernimientos apreciables de la convivencia que compartía con Silvestre fuera del salón de clase.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 515.

Silvestre llegó en el último año en que Gazagne impartió clases en el colegio. Como se mencionó, Gazagne era oficialmente el maestro de violín en el Saint Edward's College. Pero no existe evidencia que confirme que Silvestre tomó clases de violín con el sacerdote francés, o si tuvo la oportunidad de seguir perfeccionándose con algún otro maestro en la ciudad de Austin. Las cartas de Gazagne confirman que fue el maestro de piano de Silvestre dentro del colegio.<sup>21</sup> El sentido de estas cartas nos hace inferir que de alguna forma extraoficial el sacerdote se volvió un tutor musical para el muchacho, al grado de convertirse en su pianista acompañante. Gazagne describe a su alumno como un joven violinista que poseía un gran talento musical en la ejecución de su instrumento:

[...] conmigo al piano, durante unas dos buenas horas, vaciaba su alma en una emocionante interpretación de Sarasate, Gounod, Kreisler, Bach, todo ello de memoria, tocando como sólo un artista consumado puede tocar [...]

[...] Nunca tuve que corregirlo por tocar una nota falsa o por olvidar alguna. Tocaba con seguridad y con toda delicadeza de sentimientos que muestra al artista nato [...]<sup>22</sup>

Los escritos del sacerdote también muestran a un Silvestre apasionado por la música y el estudio del violín.<sup>23</sup> Su ímpetu debió haber sido sólido, Gazagne escribe que el muchacho nunca tuvo mucho dinero, cuando lo tenía, gastaba gran parte de éste en la compra de música. Los registros financieros de Silvestre confirman el testimonio de Gazagne, reportando una compra constante de cuerdas y música para violín durante todo el año escolar. Dentro de estos registros sólo se muestran algunos nombres de obras que fueron adquiridas en noviembre de 1917: un *Rondo*, título muy genérico para intuir a qué compositor pertenece; otra obra titulada *Elfin's Dance* que muy probablemente sea la *Alfendans* de Edgard Grieg (1843-1907), y que quizá estudió para sus lecciones de piano con Gazagne; la *Spanish Dance*, la cual, probablemente fuera el arreglo del violinista Fritz Kreisler de la *Danza Española* en mi menor op. 37 de Enrique Granados; y el *Minuet en sol*

<sup>21</sup> Este dato también se sustenta por un registro financiero del colegio con el nombre "Silvestre", el cual muestra que se le cobraban clases de piano y uso del piano. *Ibid.*, p. 514.

<sup>22</sup> Revueltas, *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>23</sup> "[...] Dejaba sus cursos académicos con marcada negligencia; en cambio, se pasaba el tiempo en la sala de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer [...]" *Ibid.*, pp. 240-241.

mayor, tal vez otro arreglo de Kreisler del *Minuet en sol mayor* de Paderewski. Aparece además un *Tchaikovski concerto*, acaso un arreglo de la "Canzonetta" del *Concierto en re mayor para violín* op. 35; por cierto, se sabe que en más de una ocasión Revueltas presentó el movimiento corto del concierto.<sup>24</sup>

Desde su llegada a la ciudad de Austin, Revueltas mantuvo una constante actividad musical como recitalista, reforzando su identidad como violinista. Las presentaciones que realizó dentro y fuera del colegio las hizo acompañado de Louis Gazagne al piano. Solamente habían pasado un par de semanas desde su inscripción al colegio cuando escribió a sus padres que había realizado su primera presentación musical en el hospital del colegio el 16 de septiembre de 1917; allí mencionaba una invitación para tocar el 12 de octubre.<sup>25</sup> No se sabe si Revueltas realizó la presentación del mes de octubre; probablemente no. Gazagne escribe que por motivos económicos, en diversas ocasiones el joven violinista tuvo que rechazar muchas invitaciones para tocar en público.<sup>26</sup>

Los datos sobre la actividad musical y las presentaciones públicas de Revueltas vuelven a aparecer en enero de 1918, donde escribe a su padre diciendo que está preparando la *Sonata a Kreutzer*. Seguramente se refería a la *Sonata para violín y piano* op. 47, de Ludwig van Beethoven (1770-1827).<sup>27</sup> El 23 de febrero de 1918 el *Austin American* —uno de los dos diarios existentes en la ciudad— reporta que Silvestre Revueltas tocó un solo de violín del *Concierto para violín en re mayor* de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) en el ofertorio y la "Meditación" de la ópera *Thais* de Jules Massenet (1842-1912) en la comunión, durante un servicio religioso del colegio.<sup>28</sup> El 25 de abril de 1918 interpretó la *Mazurca holandesa* de Christiaan Kriens (1881-1934) y el *Andantino* de Kreisler en el estilo del padre Giovanni Battista (1706-1784) con motivo de la fiesta del montaje de la ópera cómica *The wild rose* de Ludwig Englander (1853-1914) en el Hancock Opera House. Posteriormente volvió a tocar el 29 del mismo mes, en el Hall of

---

<sup>24</sup> Candelaria, *op. cit.*, pp. 519-520.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>28</sup> Candelaria, *op. cit.*, p. 519.

the Knights of Columbus,<sup>29</sup> donde ejecutó la *Romanza Andaluza* de Pablo de Sarasate (1844-1908) y un madrigal como bis.<sup>30</sup>

Quizá, la presentación más importante de Silvestre en su estadía en la ciudad de Austin haya sido la del 26 mayo de 1918 en el Saint Edward's College, donde el programa del servicio religioso muestra que Silvestre, acompañado por Gazagne, tocó el *Berseuce* del compositor francés Benjamín Godard (1849-95) en el ofertorio, y un *Andante* de Franz Schubert (1797-1828) en la comunión. En la ceremonia que precedió al servicio religioso tocó el último movimiento del *Concierto para violín* en D menor de Henri Wieniawski (1835-1880) y la "Canzonetta" del *Concierto Romántico* op. 35 de Godard. En esta ceremonia Silvestre recibió una medalla de oro, la cual le reconocía un logro sobresaliente en su instrumento durante ese año.<sup>31</sup> Además de su constante actividad en recitales de música de cámara se sabe que regularmente era invitado a tocar como primer violín en la orquesta municipal que dirigía Frank LeFevre.<sup>32</sup> Si recordamos que Silvestre se había distinguido como violinista talentoso en la escena musical de la ciudad de México, sus logros posteriores como violinista no son de extrañarse. Y al hacer un balance de su carrera como instrumentista, es preciso resaltar -tomando en cuenta que posiblemente el muchacho no tuvo maestro de violín en Austin- que su nivel musical sugiere que la enseñanza que Silvestre recibió de José Rocabruna en el Conservatorio Nacional de Música, brindó al duranguense una base sólida para el desenvolvimiento musical en la ejecución del violín.

Como ya se mencionó, lo único que está confirmado es que Gazagne fue el maestro de piano de Silvestre. El sacerdote menciona que como maestro de piano no tuvo mucho éxito en el aprendizaje de Silvestre; puntualiza escribiendo:

[...] en vez de practicar lo que le asignaba [en el piano], se pasaba el tiempo combinando notas, y descubriendo sonidos; todo ello, con una digitación muy poco convencional [...]<sup>33</sup>

Este dato sobre el interés de Revueltas por el piano no es del todo significativo en la carrera musical del joven violinista, pero nos da pauta para intuir que seguía latente una

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>30</sup> *Revueltas, op. cit.*, p. 42.

<sup>31</sup> *Candelaria, op. cit.*, pp. 520-521.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 523-524.

<sup>33</sup> *Revueltas, op. cit.*, p. 241.

necesidad y búsqueda de la creación musical; recordemos que en la ciudad de México había iniciado su interés por la composición.

No existen datos que confirmen que Silvestre hubiera tomado materias teóricas como armonía o contrapunto y tampoco se sabe si compuso música durante su estadía en Austin. Pero en un apunte autobiográfico sin fecha —probablemente escrito en los últimos años de la vida del compositor — refiere que sí existió un intento de componer música:

[...] Me puedo observar ahora de 1917 a 1920. Mi padre me sostiene el colegio con modestos elementos. Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para la que no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, escribirla. Sueño una música que es color, escultura y movimiento. Ya sé que eso parece mero juego de palabras. Pero tratando de dar forma a mis imágenes hice una primera composición para violín y piano y la sometí a uno de mis profesores, quien, al leerla, me dijo entusiasmado: "Muy interesante; es un estilo completamente Debussiano..." "¿Debussiano?", pregunté, "¿qué quiere usted decir?" Me contestó: "Pues esta música se parece a la de [Claude] Debussy [1862-1918]", y observando mi sorpresa me preguntó: "¿No conoce la música de Debussy?" "Jamás he oído música de ese compositor, e ignoro que exista algo semejante a lo que acabo de componer". Más tarde, al conocer la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma de mis ojos a mis oídos en música plástica... música en movimiento [...] <sup>34</sup>

Este escrito ha hecho surgir muchas dudas y suposiciones para saber con exactitud si fue en el Saint Edward's College donde Silvestre realizó esta composición. Tampoco se puede asegurar si Gazagne fue a quien mostró dicha obra, ya que no se menciona el nombre del profesor. En ninguno de los escritos de Gazagne se hace referencia sobre algún intento de composición de Silvestre, incluso, en 1942 -a dos años de la muerte de Silvestre-Gazagne se mostró sorprendido de saber que su querido alumno se había distinguido como un compositor sobresaliente, esto fue porque el sacerdote escuchó una transmisión radiofónica de *Janitzio*, misma que lo motivó a buscar a *Revueltas*.<sup>35</sup> Finalmente, no se encuentra en el acervo una obra para violín y piano compuesta entre los años de 1917 a

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>35</sup> Candefaria, *op. cit.*, p. 577.

1919 que asemeje estas características, por lo que puede suponerse perdida o desechada por el compositor, dejando descartada la posibilidad de que haya sido en el Saint Edward's College donde compuso esta pieza.

El periodo de Revueltas en Austin culmina en el verano de 1918. Gazagne reconoció que en el Saint Edward's College Silvestre no obtendría la preparación musical que necesitaba, por lo que sugirió a su padre que lo enviara al Chicago Musical College.<sup>36</sup> Gracias a un documento de Louis Gazagne que se había mantenido inédito, sabemos que Silvestre dejó el colegio en junio de 1918.<sup>37</sup> Los registros financieros de éste muestran que el último pago de la colegiatura de los hermanos Revueltas fue el 1º de junio de 1918, seis días después de que comenzaran las clases del año escolar 1918-1919.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 21.

<sup>37</sup> Candelaria, *op. cit.*, p. 524-525.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 511.

## CAPÍTULO II: CHICAGO (1919-1923)

Los hermanos Revueltas partieron de la ciudad de Austin en junio de 1918. Nada se sabe de su paradero hasta enero de 1919, cuando se les ubica en la ciudad de Chicago, Illinois. Centro industrial y comercial de larga trayectoria, Chicago era ya desde entonces uno de los destinos preferidos de la inmigración mexicana. En la época en que los hermanos Revueltas vivieron allí, la ciudad poseía grandes teatros, salas de conciertos y ofrecía temporadas regulares de ópera, en ocasiones con estrenos que se disputaba con Nueva York. Existían varios centros de enseñanza musical avanzada, con profesores de fama local e invitados europeos reconocidos.

Los Revueltas llegaron a la ciudad de Chicago en la búsqueda de un mejor ámbito educativo profesional. Silvestre y Fermín fueron aceptados, respectivamente, en el Chicago Musical College<sup>39</sup> y el Art Institute of Chicago, dos de los más prestigiosos centros de enseñanza artística en la ciudad.

### Chicago Musical College

En el Chicago Musical College Silvestre retomó sus estudios profesionales de violín y su maestro fue Leon Sametini (?-?), de quien sólo se sabe que formaba parte de los miembros que conformaban la cátedra de violín del colegio, en la que estaba incluido el gran pedagogo húngaro Leopold Auer, además de los profesores Maurice Goldblatt, Louise Fararis, Max Fischel, George Steinhaus, y Ray Huntington.<sup>40</sup>

Se ha especulado mucho sobre cuándo fue el inicio formal de los estudios de composición de Revueltas, debido a la falta de fuentes que lo sustenten. Fue en el Chicago Musical College donde Silvestre comenzó formalmente sus estudios de composición bajo la

---

<sup>39</sup> El colegio fue fundado en 1867 por Florenz Ziegfeld, llamándose Chicago Academy of Music. En 1924, pasó a formar parte de la National Association of Schools of Music, y en 1954 se fusionó a la Roosevelt University. Vid. Robert Parker, *Revueltas, the Chicago years*, inédito, pp. 1-2.

<sup>40</sup> La lista de los miembros de la facultad de violín del año de 1919 aparece en los programas de estudios de la biblioteca del Chicago Musical College. Vid. Parker, *Revueltas...*, p. 2.

enseñanza del maestro Felix Borowski (1872-1956).<sup>41</sup> Entre 1918 y 1919, surgió un nuevo impulso creativo en Revueltas que lo llevó a componer un grupo de piezas para piano. La mayor parte de estas piezas fueron escritas entre abril y julio de 1919, coincidiendo con el periodo donde estudió con Borowski; sin embargo, no parece ser que estas obras sean producto de las clases con dicho maestro. Esto se infiere por dos anotaciones que se leen dentro de los cuadernos de composición de 1919:

[...] Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí y es por eso que no están sujetas a ninguna regla [...] (4 de abril de 1919)

[...] Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas; es por eso que no viéndome forzado a complacer más público que el de aquellos que quieran comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, que no las reglas, a las que no podría sujetar, ni mis amores, ni mis sueños, ni mis dolores [...] (9 de julio de 1919)<sup>42</sup>

Al igual que sus primeras obras —realizadas en 1915—, su estilo compositivo sigue dentro de una estética musical romántica. La poesía de Gutiérrez Nájera y Mistral influye en sus composiciones, fragmentos de algunos poemas están escritos al inicio de algunas de estas composiciones. Estas obras fueron compuestas para piano, algunas de ellas sugieren el uso de formas del género *de salón*: *Andantino casi allegretto* (1918), *Andante* (1919), *Moderato op. 4* (ca. 1919), *Solitude* (1919) y *Valsette* (1919).<sup>43</sup>

Poco se sabe sobre las actividades musicales de Silvestre dentro del Chicago Musical College, pero podemos suponer que su nivel musical debió haber sido alto, en un ambiente de mayor competitividad en comparación con México y Austin. Habían transcurrido tan sólo cinco meses desde su inscripción al colegio en Chicago, cuando obtuvo un diploma de “graduado” en violín, armonía y composición el 19 junio de 1919.<sup>44</sup> Una vez más su talento le fue reconocido, esta vez el Chicago Musical College le otorgó

<sup>41</sup> Borowski, de origen inglés, estudió en Londres y Colonia. En 1897 llegó al Chicago Musical College como profesor de violín, composición e historia, y fue director de esta institución de 1916 a 1925. Desde su llegada a Chicago hasta el final de su vida participó en la formación de la colección de música de la Newberry Library. Vid. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (editor), Londres, Macmillan, vol. 4 pp. 223-225.

<sup>42</sup> Kolb, *Silvestre Revueltas: catálogo...*, pp. 87-88.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> La obtención del diploma se ha confirmado por los programas de estudio de junio de 1919, donde aparece el nombre de Silvestre dentro de los graduados. Vid. Parker, *Revueltas...*, p. 2.

una mención honorífica de “diamante, oro y plata” de los premios de violín en reconocimiento a su destreza.<sup>45</sup>

Posterior a su graduación en el mes de junio, ocurrió un importante acontecimiento en la vida personal de Revueltas. El 31 de diciembre de 1919 se casó con Jule Klarecy quien sería su primera esposa.<sup>46</sup>

[...] después de 1920 tuve que trabajar para vivir [...]<sup>47</sup>

Como músico profesional, Revueltas se afilió a la Chicago Federation of Musicians (CFM). Según los registros de esta federación, la fecha de su adhesión fue el 11 de mayo de 1920, se puede encontrar incluso su nombre dentro de los directorios de adeptos de los años 1920 y 1925.<sup>48</sup> Se desconoce en qué lugar pudo haberse empleado, pero seguramente, como violinista profesional, debió de trabajar en las orquestas de los teatros que proyectaban cine mudo, como en sus años de estudiante en la ciudad de México.<sup>49</sup> Estas orquestas eran la fuente principal de empleo para músicos como Silvestre. A principios de la década de 1920, existían más de doscientos teatros de películas silentes en Chicago,<sup>50</sup> algunos de los cuales contaban con una orquesta que tocaba a la par de las proyecciones. Seguramente la mayor parte de los teatros usaba sólo un piano, un órgano o un pequeño ensamble de instrumentistas.

Para finales de 1920, Fermín, Silvestre y Jule, viajaron a la ciudad de México para reunirse con su familia, que recientemente se había mudado a la capital del país.

---

<sup>45</sup> Estos datos se localizan dentro de los planes de estudio de los años 1916-1930, en los archivos de la biblioteca del Chicago Musical College. *Ibid.*

<sup>46</sup> Cantante austriaca nacida en la región de Bohemia, quien emigró a los Estados Unidos en 1906. Un censo realizado el 3 de enero de 1920 confirma su identidad. *Ibid.*, p. 3.

<sup>47</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 30.

<sup>48</sup> Parker, *Revueltas...*, p. 3.

<sup>49</sup> Carta a su madre del 11 de octubre de 1916. *Vid.* Revueltas, *op. cit.*, p. 37.

<sup>50</sup> Parker, *Revueltas...*, p. 4.

## **Breve retorno a la ciudad de México**

Silvestre retornó a México en calidad de violinista, y como tal, ofreció recitales en la ciudad de México y algunos estados de la república.<sup>51</sup> Por una carta fechada en febrero de 1921, sabemos que Silvestre se hallaba por esa época en un recorrido de Guadalajara a León y de allí a Querétaro;<sup>52</sup> posiblemente fue en estos estados donde realizó los conciertos. Se desconoce qué obras conformaron estos recitales, aunque probablemente, estuvieron conformados por piezas y arreglos de canciones populares, del género música *de salón*, además de obras para violín del repertorio romántico que Silvestre había estudiado con anterioridad. Existe la posibilidad de que estos recitales hubieran incluido tres obras que Revueltas arregló para violín y piano, sobre dos melodías populares recogidas por Manuel M. Ponce (1882-1948) y una *Mazurca* de Felipe Villanueva (1863-1893):

*A la orilla de un palmar* (Chicago, julio de 1920) Ponce-Revueltas.

*Cuiden su vida* (ca. 1920) Ponce-Revueltas.

*Mazurka en Re mayor* (1921) Villanueva-Revueltas.

## **Chicago, 1921**

En el verano de 1921, Silvestre y Jule regresaron a Chicago. Una vez más, Revueltas fue readmitido en la Chicago Federation of Musicians,<sup>53</sup> por lo que podemos deducir que volvió a las orquestas en los teatros de cine silente.

Rosaura Revueltas reporta que en 1922 Silvestre regresó a Chicago con el fin de perfeccionarse en el violín, ingresando nuevamente al Chicago Musical College como discípulo de "Vaslav Kochansky y posteriormente de Ottokar [*sic*] Ševčík".<sup>54</sup> Sin embargo, no hay evidencia suficiente que respalde esta aseveración, porque:

---

<sup>51</sup> Revueltas, *op. cit.*, p.247.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>53</sup> Los archivos de la Chicago Federation of Musicians muestran que el 17 de junio de 1921 Revueltas fue readmitido dentro de esta institución. Vid. Parker, *Revueltas...*, p. 4.

<sup>54</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 247.

1. Después de que Revueltas obtuvo su diploma en junio de 1919 no volvió a inscribirse al Chicago Musical College, siendo esta su última incursión en una institución de enseñanza musical.
2. Ni Kochanski, ni Ševčík aparecen listados entre los maestros que conformaban la facultad del Chicago Musical College durante los años de 1921 a 1924.<sup>55</sup>
3. No se ha podido hallar información sobre Vaslav Kochanski. Contreras Soto sugiere que probablemente dicho maestro haya sido un violinista polaco de nombre Pawel Kochanski (1887-1934),<sup>56</sup> quién tras la revolución rusa emigró a Estados Unidos. En 1921 hizo su debut como violinista con la Orquesta Sinfónica de Nueva York, posteriormente en 1924 fue maestro de la Juilliard School of Music.<sup>57</sup> Posiblemente sus actividades como pedagogo iniciaron desde su llegada a Estados Unidos. En definitiva, no existe ningún escrito o documento que confirme que Vaslav Kochanski, o Pawel Kochanski le hubiera dado clases de violín a Silvestre.
4. En cuanto a Otakar Ševčík (1852-1934), violinista checo cuya carrera giró en torno a la docencia, fue maestro en Kiev, Praga y Viena. De 1921 a 1923 hizo una primera gira a Estados Unidos con el fin de promover su método para violín, hoy ampliamente difundido. Existe una fotografía que Ševčík le dedicó a Silvestre, aparentemente ésta concuerda con el periodo de Chicago, lo que constataría una relación maestro-alumno entre ellos, a más de una posible cercanía amistosa.<sup>58</sup>

Con todo lo presentado, tendríamos que concluir que si Ševčík y Kochanski trabajaron con Silvestre, fue durante cortas estadías que realizaron a Chicago, donde la naturaleza de las clases que le impartieron fue extracurricular; quizá fueron clases maestras, particulares o cursos breves.

---

<sup>55</sup> Parker, *Revueltas...*, p. 4.

<sup>56</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 4 pp. 223-225

<sup>57</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 4 pp. 223-225

<sup>58</sup> Véase la fotografía dedicada a Revueltas en Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile...*, [s. p.].

Poco se sabe sobre la vida de Revueltas entre los años de 1922 y 1923. En abril de 1922 nació su primera hija: Carmen Revueltas Klarecy. En 1923, surgió un destello compositivo en Revueltas y escribió una pequeña pieza para soprano y piano titulada *Chanson d'automne*. Esta obra es una primera manifestación compositiva dentro de un lenguaje impresionista, el cual sería un estilo recurrente en sus obras futuras, que comprenden los años de 1924 a 1929.

Revueltas tenía una vida estable. Sólo la muerte de su padre, acaecida en diciembre de 1923, motivaría su regreso inmediato a México.

## CAPÍTULO III: EL VIOLINISTA ITINERANTE (1924-1928)

### Ciudad de México, 1924

Después del funeral de su padre, Revueltas no regresó de inmediato a Estados Unidos. Su estadía le permitió encontrar trabajo en la ciudad. El 10 de enero de 1924, apareció en un concierto con la Orquesta Mexicana de Señoritas Haydn-Beethoven tocando la *Chaconne* de Johann Sebastian Bach (1685-1750).<sup>59</sup> El concierto se realizó en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Un mes después, el 10 de febrero, compartió un recital con el violinista Jesús Corona; ambos fueron acompañados por el pianista Francisco Agea (1900-1970). Dicha presentación se llevó a cabo en el cine Olimpia y el programa incluyó música de Karl Goldmark (1830-1915), Kreisler y Wieniavski.<sup>60</sup> Seguramente fue en este recital donde Revueltas conoció a Agea, con quien iniciaría una duradera relación musical y amistosa.<sup>61</sup> El 28 de febrero compartieron un concierto con el Cuarteto Clásico Nacional, ejecutando la *Sonata para violín y piano en sol mayor* de Johannes Brahms (1833-1897). El 2 de marzo ambos volverían a tocar en el mismo recinto, pero esta vez el recital en su integridad, estuvo a cargo de estos dos músicos y amigos. El programa estuvo integrado por obras de Johann Sebastian Bach, George Frederic Haendel (1685-1880), Felix Mendelssohn (1809-1847) y Wieniavski.<sup>62</sup>

Probablemente fueron estas presentaciones las que llevaron a Revueltas a contactar a dos de los compositores mexicanos más innovadores de la época: Julián Carrillo (1875-1965) y Carlos Chávez. Contreras Soto reporta que en la revista *Sonido 13*, que dirigía Carrillo, las presentaciones de Revueltas fueron anunciadas.<sup>63</sup> Al parecer, la relación entre ambos músicos fue cordial, como lo sugiere una invitación que Carrillo le extendió a Silvestre para formar parte del jurado de uno de los tres concursos que promocionaba su

<sup>59</sup> *Chaconne* de la partita n° 2 para violín solo en re menor (BWV 1004).

<sup>60</sup> Jesús Corona Romero, *Efemérides*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, enero-junio, 1993., pp. 44, 55 y 85.

<sup>61</sup> Revueltas dedicaría el *Allegro* (1939) para piano a este músico. Vid. Kolb, *Silvestre Revueltas: catálogo...*, p. 26.

<sup>62</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile...*, p. 23.

<sup>63</sup> Para 1924, Julián Carrillo destacaba como compositor y violinista, además de haber sido director del Conservatorio Nacional de Música y de dirigir su revista "Sonido 13".

revista en conmemoración de los doscientos años de la publicación de *El clave bien temperado* de J. S. Bach. Revueltas aceptó y fungió como vocal en el jurado de violín conformado por Alberto Amaya (presidente) y Ezequiel Sierra (secretario). El concurso se realizó el 10 de marzo de 1924 en el anfiteatro Simón Bolívar.<sup>64</sup>

De esta época datan algunas nuevas composiciones: *El afilador* y *A manera de preludio*, ambas para violín y piano y compuestas en abril de 1924, y *Tragedia en forma de rábano* para piano (Guadalajara, 1924); una composición más carece de fecha, pero está emparentada en grafía y estilo con las antes nombradas: y *Tierra pa' las macetas* (ca. 1924), para violín y piano.

Mucho se ha especulado sobre cuándo y cómo se conocieron Revueltas y Chávez.<sup>65</sup> Para buscar respuesta a tal interrogante, existe una entrevista que realizó José Antonio Alcaraz a Carlos Chávez en 1976, y, en ella, éste último relata su primer encuentro con el violinista en 1924, memoria por demás grata donde recuerda la interpretación de Revueltas de las sonatas de Haendel y Beethoven.<sup>66</sup> Este dato concuerda con los recitales que realizó Revueltas a principios de ese año. Se sabe que la amistad entre estos dos músicos los llevó conjuntar fuerzas en distintos proyectos. En 1924 Chávez había regresado a la ciudad luego de un viaje por Estados Unidos. Sus ideas y proyectos musicales repercutieron de inmediato en el medio musical mexicano. Ejemplo de esto fue la serie de tres conciertos de Música Nueva, realizados en el anfiteatro Simón Bolívar.<sup>67</sup> El primero de estos conciertos se llevó a cabo en julio de este año. Las biografías de Revueltas cuestionaban el hecho de que al violinista no se le hubiera invitado a tocar en estos conciertos. Lo que sucedió fue que, para esas fechas, Revueltas seguramente se encontraba viajando en una gira. En 1951, Ricardo Ortega escribió algunas memorias sobre la vida y actividades de Revueltas:

---

<sup>64</sup> Contreras Soto, *Ibid.*, p. 24.

<sup>65</sup> Contreras Soto reporta que entre marzo y julio de 1924, Ricardo Ortega pudo haber presentado a Revueltas con Chávez. Vid. Eduardo Contreras Soto, "cronología de Silvestre Revueltas", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Diálogo de Resplandores*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999. Ricardo Ortega, por su parte, afirma que fue hasta 1925 cuando se conocieron ambos músicos. Vid. Roberto Kolb (editor), "Silvestre Revueltas" en [www.silvestrevueltas.unam.mx](http://www.silvestrevueltas.unam.mx), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>66</sup> José Antonio Alcaraz, *Carlos Chávez: un constante renacer*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 50.

<sup>67</sup> Durante éstos se estrenaron en México obras de Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Falla, Poulenc, Auric, Debussy y del propio Chávez.

[...] Alrededor de marzo de 1924 [Revueltas] salió de gira con David Silva, Jesús Corona, Raquel Nieto, la recitadora Eugenia Torres, y un par de cancioneros yucatecos: Ponce y Galas. Anduvieron alrededor de seis meses por toda la República, tocando hasta en lugares como El Oro, Tlalpujahua, Matehuala (en donde su gran éxito con los mineros fue una sonata de Haendel). En Chihuahua dieron aproximadamente doce conciertos, terminando por El Paso, Mexicali, Calexico y Los Ángeles [...] <sup>68</sup>

Dado que la gira culminó en la frontera mexicano-americana, resulta lógico suponer que Revueltas decidiera regresar a la ciudad de Chicago, donde su familia le esperaba, así igual que sus empleos con la Chicago Federation of Musicians.

## Chicago

El regreso de Revueltas a la ciudad es confirmado por una carta que él escribió a Chávez el 23 de diciembre de 1924. En enero de 1925 volvió a regularizar su condición laboral en la Chicago Federation of Musicians, y, en febrero del mismo año, envió otra carta a Chávez en la que reportaba su empleo en una orquesta de cine silente. Ahí hacía mención, también, de partituras de Manuel de Falla (1876-1946) y Ottorino Respighi (1879-1936) que estaba estudiando. <sup>69</sup> Esta estadía en Chicago sería breve. Quizá la oferta laboral comenzaba a sufrir los primeros estragos del surgimiento del cine sonoro, ya que en 1925 los avances tecnológicos en audio, con la introducción del vitáfono, comenzaban a desplazar a los músicos. <sup>70</sup> Tal vez fue ésta la causa que motivó a Revueltas a abandonar la ciudad. El 9 de marzo pagó su última cuota a la Chicago Federation of Musicians, <sup>71</sup> y poco después partió a la ciudad de México, esta vez sin su esposa e hija. No regresaría nunca más a Chicago. <sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Esta cita proviene de algunas memorias que Ricardo Ortega escribió sobre Revueltas en noviembre de 1951. Vid. Kolb (editor), "Silvestre Revueltas" en [www.silvestrevueltas.unam.mx](http://www.silvestrevueltas.unam.mx)...

<sup>69</sup> Parker, *Revueltas...*, pp. 7-8.

<sup>70</sup> Para 1927, aproximadamente mil quinientos músicos habían sido despedidos de los teatros en Chicago. *Ibid.*, p. 8.

<sup>71</sup> En este documento se lee una anotación a mano con la dirección de su familia en la ciudad de México. *Idem.*

<sup>72</sup> En 1927, Revueltas se divorció de Jule Klarecy; el acta de divorcio registra que Revueltas abandonó la ciudad de Chicago el 11 de marzo de 1925. El documento fue expedido el 10 de junio de 1927. *Ibid.*, p. 9.

## ***Dé vuelta en México, 1925***

En la ciudad de México, Silvestre Revueltas pronto consiguió trabajo. El 26 de abril de 1925 se presentó en el anfiteatro Simón Bolívar.<sup>73</sup> En julio del mismo año se le encuentra como concertino de una compañía de ópera en la ciudad de Mérida, Yucatán, donde tocó la *Sonata para violín y piano* de César Frank (1822-1890), acompañado por el pianista José Milán.<sup>74</sup> A fines de ese año Chávez lo invitó a tocar en el primer recital de la segunda serie de los conciertos de Música Nueva.<sup>75</sup> El concierto se realizó el 18 de diciembre de 1925 y el programa incluía obras de Darius Milhaud (1892-1963), Francis Poulenc (1899-1963), Erik Satie (1866-1925), Edgar Varèse (1883-1965), Igor Stravinski (1882-1971) y Chávez. Entre los músicos que participaron en este concierto se encontraban Guadalupe Medina (1892-1953) —esposa de Ricardo Ortega (¿-?)—<sup>76</sup> y Francisco Agea (1900-1970). Con estos dos músicos, Revueltas formó un trío con el que realizaría una gira por varias ciudades del país.<sup>77</sup> El 9 y 10 de enero de 1926 el trío se presentaron en Guadalupe. De ahí la gira se extendió hacia San Luis Potosí y Monterrey.<sup>78</sup> Aunque los programas estaban marcados de manera dominante por piezas de recital de estilo romántico, se procuraba incluir al menos una pieza de autores entonces poco conocidos como: Falla, Debussy, Maurice Ravel (1875-1937) y Modesto Mussorgsky (1839-1881).

<sup>73</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile...*, p. 26.

<sup>74</sup> Parker, *Revueltas...*, p. 8.

<sup>75</sup> En 1950, Chávez escribió un apunte biográfico sobre Revueltas, donde afirma que en 1925: [...] conoció y toco conmigo, por primera vez la música de los compositores modernos [...]. Vid. Carlos Chávez, "Silvestre Revueltas" en *Pauta*, num. 31, México, julio-septiembre, 1989, p. 22.

<sup>76</sup> Revueltas había conocido a la soprano en México durante su estadía de 1924. En un futuro, él dedicaría a la cantante tres obras: *Dúo para pato y canario* (1931), *Ranas* (1932) y *El tecolote* (1932). Vid. Kolb, *Silvestre Revueltas: catálogo...*, pp. 44-45, 62-63 y 74-75.

<sup>77</sup> Ortega confirma este dato en sus memorias escritas en 1951: "en enero de 1926, fue cuando la gira con Lupe Medina, Pancho Agea y un servidor". Vid. Kolb (editor), "Silvestre Revueltas" en [www.silvestrevueltas.unam.mx...](http://www.silvestrevueltas.unam.mx...)

<sup>78</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile...*, p. 27.

## San Antonio, 1926 – 1927

La gira continuaría hasta San Antonio, Texas. El 8 de abril los músicos realizaron un concierto en el Teatro Nacional de esa ciudad, bajo el patrocinio del Club Mexicano de Bellas Artes.<sup>79</sup> Este último concierto fue un éxito, como lo sugiere una reseña publicada por el diario *San Antonio Express*. El artículo destaca su gran valor musical y lo consigna como uno de los más interesantes que se habían presenciado en San Antonio. También hace hincapié en la habilidad de los músicos, resaltando la calidad del violinista Silvestre Revueltas.<sup>80</sup> Después del recital, Medina y Agea regresaron a México. Revueltas, en cambio, decidió quedarse en San Antonio,<sup>81</sup> aprovechando las posibilidades de empleo que le ofrecía esta ciudad. Encontró trabajo como concertino de la nueva orquesta del Aztec Movie Palace, la cual era dirigida por Kirk Frederick, y dio su primer concierto el día de la apertura de dicho teatro: el 4 de junio de 1926.<sup>82</sup> Pronto logró también una colocación como docente, como queda revelado en una nota del *San Antonio Express*:

[El] San Antonio College of Music,<sup>83</sup> presidido por John M. Steinfeldt, anuncia la adición a la facultad del maestro Silvestre Revueltas, virtuoso del violín y director [de orquesta]. El señor Silvestre Revueltas es alumno de Ševčík, Sametini y Auer.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Robert Parker, "Revueltas in San Antonio and Mobile", en *Latin American Music Review*, núm. 1, University of Texas, Austin, primavera-verano, 2002., pp. 115.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> Además de la nota del *San Antonio Express* se publicó otra reseña en el periódico *La Prensa*, el cual se publicaba en español. *Idem*.

<sup>82</sup> La orquesta era de un tamaño considerable, a su inicio empleó a veintiséis músicos. *Ibid.*, p. 116.

<sup>83</sup> El San Antonio College of Music, era una institución privada, fundada en 1920 por un pianista, organista y compositor alemán de nombre John Steinfeldt. Vid. Parker, *Idem*.

<sup>84</sup> [Noviembre 14 de 1926] "San Antonio College of Music, John M. Steinfeldt, President, announces the addition to the faculty of Mr. Silvestre Revueltas, violin virtuoso and conductor. Mr Revueltas is a pupil of Sevcik, Sametini, and Auer". *Idem*. Sorprende la referencia a Auer. Aunque éste era miembro del Chicago Musical College en la época cuando Revueltas estudió en esta institución, no contamos con datos que corroboren la aseveración del periódico.

La figura de Revueltas atrajo a estudiantes de la ciudad y de pueblos aledaños.<sup>85</sup> Su trabajo como concertino y pedagogo lo convirtió en una figura importante del medio musical de San Antonio. Hacia fines de 1926, la actividad de Revueltas como recitalista se había incrementado notoriamente. El 16 de diciembre realizó un concierto en el Saint Anthony Hotel. En este recital participó la soprano Lupe Medina, quien había regresado con este propósito a San Antonio para reunirse después con su esposo Ricardo Ortega, quien residía en Nueva York. En esta ocasión fueron acompañados por un pianista de nombre Eulalio Sánchez. El 12 de diciembre, día previo al concierto, apareció en el *San Antonio Express* una nota que anunciaba la presentación y el programa que se tocaría, muy parecido al realizado en abril de ese mismo año.<sup>86</sup> Sorprende en particular un dato mencionado en esta nota, sobre la referencia al violín con el que tocaba Revueltas: un genuino Guarnerius [del Jesu], construido en 1684.<sup>87</sup>

La vida profesional de Revueltas parecía ser exitosa, pero a partir de aquí se percibe un cambio de suma importancia: El músico comenzó a perder el interés por el violín, y en su lugar empezaron a tomar precedencia la composición y la dirección orquestal. Varios son los datos que apuntan a ello, especialmente un escrito autobiográfico:

[...] De regreso a los Estados Unidos, me veo obligado a luchar más eficaz y dinámicamente por el pan. Composiciones furtivas y alientos de nueva técnica; de formación de mi plástica. Ni siquiera me seduce el halagador progreso de mi técnica de concertino en la orquesta del Teatro Azteca en San Antonio, Texas. Una obsesión de retirarme exclusivamente para componer se apodera de mí y me parece que el resto: mis conciertos, mis trabajos cotidianos son apéndices necesarios, pero estorbosos [...]<sup>88</sup>

El 21 de marzo de 1927 el San Antonio College of Music presentó su concierto anual de primavera en el Tapestry Room del Saint Anthony Hotel, con Revueltas como solista invitado. El segmento que tocó el violinista estuvo integrado por cuatro obras de

<sup>85</sup> El *San Antonio Express* reporta que Revueltas tenía alumnos provenientes de las ciudades de Seguin y Rockdale, Texas, además de aquellos de San Antonio. *Ibid.*

<sup>86</sup> El programa incluyó obras de Debussy, Ravel, Mussorsky, Wieniawski, Bohem, Brahms, Kreisler, Sarasate, además del estreno en San Antonio del *Poema para violín* de Ernst Chausson. *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>87</sup> Ángela Acevedo —segunda esposa de Revueltas— menciona que Revueltas había tocado por un largo tiempo con un violín Guarnerius durante su estancia en Estados Unidos. Dicho instrumento le había sido prestado por un rico estadounidense, a quien se lo devolvió cuando retornó a México en 1929. *Ibid.*, p. 129.

<sup>88</sup> Revueltas, *op. cit.*, pp. 30-31.

corte decididamente tradicional, sazonadas con un toque orientalista: *Preludio y Allegro* de Fugnani-Kreisler; *Siciliano y Rigaudon* de Francoeur-Kreisler; *Farewell to Cucullian* y *Tambourin Chinois*, ambas de Kreisler. Pero a partir de septiembre, acaso como reflejo de su insatisfacción, su nombre desapareció de la nómina de participantes del Colegio en los anuncios publicitarios que publicaba el *San Antonio Express*. No obstante, en agosto de 1927 el *San Antonio Express* avisó sobre una serie de recitales de Revueltas, el primero de los cuales se realizaría en septiembre de 1927; sin embargo, no hay datos que confirmen que se hubieran llevado a cabo.<sup>89</sup>

Al poco tiempo de su arribo a San Antonio, Revueltas había hecho dos arreglos de música popular para violín y piano, a partir de la transcripción de dos melodías chinas hechas por Henriette Cady: *Chinesse Lullaby* (marzo de 1926), y *Spring Song* (ca. 1926). Se desconoce el propósito de estos arreglos, pero, a juzgar por su intrascendencia musical, tal vez fueron hechos simplemente para satisfacer los gustos convencionales de un público provinciano. Muy distinto, sin embargo, es el caso de la composición *Batik*, a finales de ese año:<sup>90</sup> esta partitura para flauta, dos clarinetes y cuarteto de cuerdas se volvería una suerte de catalizador para Revueltas, el compositor. Chávez y Ortega se encontraban en la ciudad de Nueva York y, entusiasmados con *Batik*, pidieron la música para mostrársela a Varèse. Escribe Ortega a Revueltas;

[...] Carlos [Chávez] hizo muchos aspavientos, que era una preciosidad, contra lo único que protestó fue contra el título. Esta semana se las llevamos a Varèse [...]<sup>91</sup>

Al parecer, el intento tuvo el efecto esperado:

[...] En cuanto a Varèse, varias veces me dijo que tiene muchas ganas de encontrarse contigo; a Lupe se lo dijo también {...}<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Parker, *Revueltas in San Antonio and Mobile...*, p. 118.

<sup>90</sup> Una de las partes instrumentales de la obra contiene la fecha del 13 de diciembre de 1926. Es probable que la versión final de *Batik* fuera concluida a finales de ese año o a principios del siguiente. Vid. Roberto Kolb, "Nota crítica", en *Batik*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. V.

<sup>91</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 216.

<sup>92</sup> Carta de Ortega escrita el 14 de febrero de 1927. *Idem*.

[...] Ese día que vimos a Varèse Carlos y yo, él dijo que te podría conseguir una orquesta aquí, así como suena; si lo quieres creer, bien, y si no, te vas al diablo. Varias veces también, refiriéndose a una orquesta de cámara que tiene en proyecto Varèse insistió (textualmente): “No, yo creo que para eso estaría mejor ese muchacho Revueltas”. Necesitas reunir grupos pequeños entre los músicos que te quieren, entusiasmarlos por estudiar; recurre a cualquier cosa con tal de conseguirlo [...]”<sup>93</sup>

Estas ideas parecen ser congruentes con las propias del futuro compositor y director de orquesta. Escribe a su familia en octubre:

[...] se me ha metido en la cabeza la organización de una orquesta sinfónica, con lo cual me he puesto en pugna con los dignos directores de los principales teatros de la ciudad, inclusive en el cual había tenido el disgusto de trabajar, por lo que me he visto obligado a abandonarlo con gran descontento de algunos enemigos bien intencionados y con gran contento mío. La orquesta está formada y ya hemos hecho tres ensayos que han salido bien y que han dejado a mis colaboradores, los músicos, bastante entusiasmados y contentos. Tengo la esperanza de ser ayudado por el presidente municipal, Cámara de Comercio, etcétera, para llevar a cabo mi idea. Espero encontrar una gran oposición de parte de las empresas de teatros, directores y otras alimañas, pero no hacen sino darme más fuerza; yo por lo pronto no dejo esto. Si fracaso aquí me iré a San Luis o a Chicago. Espero en Dios que todo saldrá bien. Tendré que luchar un poco, pero eso me hace mucho bien. Ya me estaba muriendo de inanición en el malvado teatro [Azteca]. Me escribieron una carta diciéndome que volviera, pero yo les contesté que de no pagarme lo que yo quería [*sic*] se me debía pagar no volvería [...]

Desafortunadamente los planes de Revueltas no se concretaron. La mencionada orquesta no llegó a consolidarse, su salario en el teatro Azteca le resultaba insuficiente y posiblemente tampoco tenía ya relación laboral con el Colegio. A esta situación se sumó el inminente divorcio de su mujer.<sup>94</sup> Tal suma de circunstancias lo motivó a abandonar San Antonio.

<sup>93</sup> Carta de Ortega escrita el 7 de marzo de 1927. *Ibid.*, p. 219-221.

<sup>94</sup> Desde 1925 Silvestre se había separado de Jule Klarecy. Aparentemente sus diferencias ideológicas habían motivado su separación definitiva, como lo confirma una carta dirigida a Jule desde San Antonio en 1927: “[...] Desde nuestra última conversación, y la anterior, suficientes para hacernos una idea de nuestros puntos de vista, he llegado a la conclusión (lo que no implica un reproche ni que te quiera mal) de que, infortunadamente, aunque coincidimos en ciertas cosas, nuestros medios y forma de realizarlas son enteramente diferentes, y no sólo eso, sino que las cosas en las que aparentemente coincidimos son de una

## Mobile, 1927 – 1928

Contrario a lo que sugiere la carta antes mencionada,<sup>95</sup> Silvestre se trasladó a Mobile, Alabama,<sup>96</sup> acaso porque un organista de nombre John Metz<sup>97</sup> le informó que había una vacante como violinista de la orquesta del Saenger Theater en dicha ciudad.<sup>98</sup> Hay constancias de que a inicios de 1928 Revueltas ya vivía en Mobile y formaba parte de la mencionada orquesta, aparentemente ocupando el puesto de concertino.<sup>99</sup> Mobile le ofreció a Revueltas la oportunidad para continuar su proyecto como compositor, arreglista y director de orquesta. En agosto de 1928 escribía a Chávez que estaba dirigiendo la orquesta del teatro.<sup>100</sup> En dicha carta mencionaba también que ocupaba su tiempo realizando algunos arreglos para la orquesta, incluyendo uno de la *Rapsodia en azul* de George Gershwin (1898-1937).<sup>101</sup> En el acervo del compositor existe la partitura de un arreglo de la “Niña de los cabellos de lino”, de Debussy, realizado durante la estadía en esta ciudad, probablemente también formó parte de esta actividad. Pero al parecer no tiene tiempo para componer para sí mismo, al menos, eso informa a Chávez.

Tal como sucedía en San Antonio y Chicago, también en Mobile las orquestas de cine estaban amenazadas por las nuevas tecnologías. Por esas fechas el teatro planeaba

---

vana naturaleza exterior; en el fondo, profundamente, difieren del todo[...].” *Ibid.*, p. 46. En San Antonio Silvestre vivió con otra mujer de quien solo se conoce su nombre: Aurora (viuda de Murguta).

<sup>95</sup> En Chicago Silvestre tenía la posibilidad de volver a trabajar, ya que seguía inscrito en la Chicago Federation of Musicians. Vid. Parker, *Revueltas in San Antonio and Mobile...*, p. 115.

<sup>96</sup> El nombre de Revueltas aparece en el directorio de la ciudad de Mobile en 1928, confirmando la estadía del músico en esta ciudad. Mobile era una ciudad pequeña, en comparación con las grandes urbes. Además, San Antonio tenía una población mexico-americana y Mobile estaba poblado por 61% de blancos y 34 % negro. *Ibid.*, pp. 120.

<sup>97</sup> Revueltas conoció a Metz en el Aztec Theater. Metz partió de San Antonio y en enero de 1927 se convirtió en el organista del teatro Saenger de la ciudad de Mobile. *Ibid.*, p. 119.

<sup>98</sup> El teatro Saenger era el más importante de la ciudad, la orquesta del teatro era dirigida por Don Phillipini, quien gozaba de una reputación nacional y había sido llevado a la ciudad por la compañía del Saenger, la programación de la orquesta incluía música popular de moda, además de presentar arreglos de música clásica. *Ibid.*, p. 120.

<sup>99</sup> El directorio de 1928 de la ciudad de Mobile muestra el nombre de Revueltas y la dirección donde vivía el violinista. Aparentemente, su puesto como concertino es confirmado por una fotografía de la orquesta del teatro Saenger. *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>100</sup> Aparentemente, que Silvestre dirigiera la orquesta responde a un hecho fortuito, ya que desde junio la orquesta del teatro no contaba con director. Probablemente Phillipini había renunciado, esto se intuye porque en junio, los anuncios publicitarios de la orquesta no anunciaban a ningún director. Tampoco existe ninguna mención de Revueltas en los medios impresos de la ciudad que lo señalen como director de la orquesta. El teatro no contrataría a nadie más. Los días de la orquesta estaban contados, puesto que pronto se instalaría el vitáfono. *Ibid.*, p. 121.

<sup>101</sup> Este dato proviene de una carta que Revueltas le escribió a Carlos Chávez el 20 de agosto de 1928. Archivo General de la Nación, Caja 10, exp. 85.

instalar el vitáfono y a partir de septiembre dejó de mencionarse la orquesta en los periódicos, promoviendo en su lugar al vitáfono. El teatro proyectó el primer filme sonoro el 10 de octubre de 1928. Las películas sonoras comenzaban a dominar la industria filmica, volviendo anacrónicas las orquestas. Una vez más la falta de empleo obligaría a Revueltas a salir de Mobile. Paradójicamente, regresaría a San Antonio de nuevo.

## San Antonio, 1928

El *San Antonio Express* del 7 de octubre de 1928 confirmaba el retorno de Revueltas, advirtiéndole que volvería a hacerse cargo de las clases de violín en el San Antonio College of Music. Su actividad como ejecutante retomó el pulso intenso de antes: el 19 de octubre tocó en un recital con los maestros de la facultad del colegio; para el 21 de octubre, el diario anunciaba una serie de cinco conciertos de música de cámara que serían organizados por Revueltas en el auditorio del colegio, con el propósito de presentar obras relativamente desconocidas de compositores consagrados, a la par de obras modernas para dotaciones instrumentales pequeñas. El primero de los conciertos estaba programado para el 27 de noviembre, y se ejecutarían obras de J. S. Bach y Schubert, además de la *Sonata para violín y piano* de Debussy y la casi dadaísta *Rapsodia negra* de Poulenc.<sup>102</sup> El concierto fue reprogramado para el 2 de diciembre, debido a un hecho lamentable: Revueltas había sido asaltado y por un mes nadie supo sobre su paradero.<sup>103</sup> Eventualmente se le localizó en un hospital de Santa Rosa con heridas de cuchillo en cara y cuello, resultado de dicho atraco.<sup>104</sup> El músico se reintegraría a sus labores, pero ya no por mucho tiempo. En noviembre de 1928, recibió una carta de Ortega, quien le informaba sobre la posibilidad de un empleo en la ciudad de México, por intermediación de Chávez. El concierto del 2 de diciembre, sin embargo, sí llegó a realizarse: el *San Antonio Express* publicó la reseña del recital, destacando sobre todo la *Rapsodia Negra* de Poulenc, la cual era calificada, como la más vigorosa y brillante de las obras modernas que se habían escuchado en esta ciudad hasta entonces. La reseña avisaba también del segundo concierto de la serie, el cual se realizaría el 30 de diciembre y en el que se ejecutarían la *Sonata en re mayor* de Haendel,

<sup>102</sup> Parker, *Revueltas in San Antonio and Mobile...*, pp. 122-123.

<sup>103</sup> Datos proporcionados a Parker por Eric Steinfeldt en una entrevista realizada en 2002. *Ibid.*, p. 123.

<sup>104</sup> *Idem.*

un quinteto de Schubert y la *Sonata en sol menor* de Grieg.<sup>105</sup> Este no contaría ya con la presencia de Revueltas:<sup>106</sup> cinco días antes de esta nota, había recibido una carta de Carlos Chávez desde México:<sup>107</sup>

[...] Recibí tu carta última que leí con mucho gusto al ver que estás lleno de deseos de venir a México. Mi primera impresión fue decirte que te vinieras a colaborar conmigo, pues ya sabes cuánto necesito de una cooperación como la tuya. No pude inmediatamente decirte que te vinieras, porque necesitaba saber si podía ofrecerte una cosa segura. Ahora estoy en condiciones de hacerlo y lo que te ofrezco es la dirección de la Orquesta de Alumnos y una clase de violín en el Conservatorio. Además, en la Orquesta grande, lo más que sea posible. Espero que me contestes inmediatamente por telégrafo si te vienes o no te vienes. Si te vinieras inmediatamente, aunque tu sueldo no empezaría a correr sino hasta el primero de febrero, no faltaría manera de que durante el mes de enero tuvieras alguna pequeña entrada [...]<sup>108</sup>

México ofrecía una oportunidad para dejar las rutinas del “indecente rancho” —así se refería Revueltas a San Antonio —y abocarse por completo a una vida como pedagogo, compositor y director de orquesta. No dudó un instante: el 24 de diciembre de 1928 le envió un telegrama a Chávez:

Cartas recibidas. Saldré lo más pronto posible [...]<sup>109</sup>

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> El *San Antonio Express* publicó una nota que anunciaba la cancelación del recital y la reprogramación de éste. La nota menciona que el motivo era porque Revueltas había tenido que regresar a México porque su madre estaba enferma. Su madre no estaba enferma, seguramente el pretexto de Revueltas fue sólo para proteger su reputación en San Antonio.

<sup>107</sup> Chávez había vuelto a México en julio de 1928 después de una larga estadía en Nueva York. El joven compositor supo acomodarse en la escena musical y política del país, para este año era el director del Conservatorio Nacional, y director musical de la Orquesta Sinfónica Mexicana.

<sup>108</sup> La carta esta fechada el 18 de diciembre de 1928. *Vid.* Revueltas, *op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>109</sup> Gloria Carmona, (editora), *Epistolario selecto de Carlos Chávez, México, Manuel Casas, 1954.*, p. 89.

## CAPÍTULO IV: REVUELTAS, EL COMPOSITOR (1929-1940)

### El ambiente musical de México en 1929

A fines de 1928, la figura de Carlos Chávez comenzaba a adquirir peso dentro del ambiente político mexicano, mismo que le permitiría consolidar la Orquesta Sinfónica de México a principios de 1929 y ser designado director del Conservatorio. Esto fue condición para comenzar una renovación en el ambiente musical de México, y en la consolidación de este nuevo orden Revueltas desempeñó un papel protagónico:

México Musical tiene apenas nueve años.

Carlos Chávez, músico de hierro —así lo llamaba yo desde aquel tiempo en que trabajábamos juntos—, organizó la actividad y la producción musical de México.

Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar.

Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo conservatorio que se desbordaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza.

Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinsky, Debussy, Hönnegger, Milhaud, Varèse, sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia de las desgraciadas nueve sinfonías, toda la ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, para colmo de males, con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas, de óperas más viejas y vulgares que un Arco de Triunfo o un plato de lentejas, que les servían a diario —¡todavía!— las academias particulares y el mismo Conservatorio —solidario solemne, vacío y vistoso como una condecoración diplomática— de todo acto de cursilería musical que sirviera para ayudar al progreso de la holgazanería romántica y la ineptitud profesional.

En estas condiciones, la reacción fue violenta y conocimos el ~~alentador~~ siseo, pataleo, denuesto y agresiva indignación del público apoltronado y perezoso y de los críticos de siempre [...] Se han necesitado nueve años para apaciguar las voces agrias de los críticos musicales. Bastó que Chávez dirigiera con éxito las orquestas de Nueva York y Filadelfia para que los críticos aterciopelaran la voz. [...]

La juventud siguió nuestro camino y poco a poco se fue formando una nueva generación de músicos. En la orquesta y en el Conservatorio. El Conservatorio que ahora, bajo la dirección de Chávez, contempla despavorido nuestra llegada y se aferraba con sus prestigios de tertulia familiar y la desesperación del último recurso, a los presupuestos de Bellas Artes.

Las temporadas de conciertos se sucedieron sin interrupción año tras año, siempre con obras nuevas de compositores extranjeros y con obras de mexicanos desconocidos y jóvenes. Sangre nueva que aturdió a los asustados patrocinadores de los soporíferos conciertos habituales.

Cada día un público más despierto, más voluntarioso, con menos prejuicios, asistió en mayor número y se fue familiarizando con las nuevas expresiones musicales y apreciando el esfuerzo de mejores ejecuciones.

[...] Hoy existen dos orquestas sinfónicas, la de México, bajo la dirección de Chávez, y la Nacional, bajo mi dirección. Las dos son un mismo camino y un mismo anhelo: camino de futuro y anhelo de mejoramiento. El trabajo de estas dos orquestas ha estimulado la creación musical.

Un grupo de jóvenes compositores se ha formado en el transcurso de estos nueve años. Su obra es vacilante aún, pero en algunos casos marca una ruta firme [...]

Las dos orquestas han dado a conocer toda la nueva producción del país y han empezado a crear nuevos directores [...]

Del viejo Conservatorio carcomido, queda, desgraciadamente, el edificio colonial, feo e inadecuado, y algún que otro búho escondido por ahí, a pesar de los esfuerzos para desalojar los murciélagos del pasado.

Los estudiantes son menos respetuosos y llevan los ojos más abiertos. También trabajan más. Han colgado los retratos de nuestras glorias musicales en la bodega. Necesitan mejores ejemplos.

Los guardadores de la tradición contemplan con tristeza y obligada resignación lo que ellos llaman la catástrofe. No saben que todavía hay mucho que destruir, y a ellos en primer término.

Estanislao Mejía, actual director del Conservatorio, José Rolón, Manuel M. Ponce, Rafael J. Tello, viejos y sólidos prestigios, no han querido quedarse atrás y marcan el mismo paso con los estudiantes y maestros de vanguardia.

Dejo mucho en el tintero. Involuntariamente. No soy escritor ni historiador, no recuerdo ni todo lo bueno y, desgraciadamente, ni todo lo malo. [...]<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Revueltas, *op. cit.*, pp. 198-200.

## El adiós del violinista

Días antes de dejar San Antonio, Revueltas recibió una carta de Chávez<sup>111</sup> en la que lo invitaba a presentarse como solista con la Orquesta Sinfónica de México con un concierto de Saint-Saëns o de Wieniavski, ofrecimiento que aceptó. El concierto se realizó el 3 de febrero de 1929 en el teatro Iris, en donde ejecutó el *Concierto para violín y orquesta en si menor* de Saint-Saëns, y que sería su primera y última actuación como solista ante una orquesta.<sup>112</sup> Por esa misma época, y también por última vez, se presentó como recitalista en el anfiteatro Simón Bolívar. Cumplió así con el deseo expreso de retirarse del violín a favor de la composición. Chávez plasma este acontecimiento en un apunte que escribiría sobre Revueltas en 1950:

[...] la circunstancia de haber visto tan de cerca cómo se hizo Revueltas compositor, y cómo realizó su producción, me da elementos que otros comentaristas sólo podrán tener de segunda mano [...]

[...] En este momento, a la puerta de los 30 años, el desarrollo musical de Revueltas no presentaba nuevos elementos: un violinista excelente, un músico sensible, un hombre inquieto, pero en el nuevo ambiente en que iba a empezar a desenvolverse su vida, había de comenzar su actividad como compositor [...]

[...] El hecho es que de la noche a la mañana empezó a componer, y no dejó de hacerlo desde 1930 hasta su muerte [...]

## Docencia y dirección orquestal

La determinación de Revueltas por abandonar su carrera como violinista fue irrevocable. A partir de entonces su relación con este instrumento se daría en tres ámbitos: en la enseñanza, en la dirección de orquesta y en la composición. Revueltas comenzó a dar clases en el Conservatorio en febrero de 1929, además de hacerse cargo de la orquesta de alumnos.<sup>113</sup> Por invitación de Chávez, colaboró con él, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México, y el primer concierto que condujo ante ella fue el 8 de septiembre de ese año, en el

<sup>111</sup> 28 de diciembre de 1928. *Vid.* Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: Baile...*, p. 32.

<sup>112</sup> Después de este concierto, Revueltas sería identificado en los programas de mano como el subdirector de la orquesta, manteniendo dicho cargo hasta octubre de 1935. *Idem.*

<sup>113</sup> En 1931, Revueltas cubrió más horas de clase en el Conservatorio, al sustituir a Luis G. Saloma en la clase de música de cámara. *Ibid.*, p. 35.

teatro Arbeau: Chávez le cedió la batuta para que interpretara la *Sinfonía en re menor* de César Frank. Desde ese momento, Revueltas dirigiría un par de obras por programa dentro de las temporadas de la orquesta, y no fue sino hasta 1932 cuando se hiciera cargo por sí solo de los programas íntegros. Pero más que la dirección, le interesaba la composición, y como veremos en seguida, el violín figuraba de manera importante en las obras que escribió en esa época:

[...] No. No me importa dirigir. Lo que me importa es poder dedicarme únicamente a componer. Poder dedicarme. Cualquiera diría que querer es poder. Es un dicharacho cualquiera, vulgar, burgués. Quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad. Dije lastre. Sí, hay un pesado lastre en todo lo que nos encadena a ese deber estúpido de dar una miserable clase para comer [...]

### Revueltas, el compositor <sup>114</sup>

El “pesado lastre” de la cotidianidad no impidió a Revueltas componer, después de todo. En los primeros meses del año 1929, escribió cuatro obras para conjuntos de cámara, introduciendo los procedimientos que conformarían la identidad de un lenguaje y estética de vanguardia; concluyó una ambiciosa obra para doce instrumentos, sin título, y poco después una pieza para violín y piano en marzo, también carente de título. Más tarde compuso la *Pieza para orquesta*, también en marzo, y los *Cuatro pequeños trozos*, para dos violines y violonchelo en mayo, antecedente inmediato de sus cuartetos.

En 1930, Revueltas produjo solamente una obra: su *Cuarteto de cuerdas No.1*, el cual dedicaría a Carlos Chávez. La estética compositiva de este cuarteto es no sólo distante sino antípoda de toda una ideología en la que se había formado como ejecutante. No abandonaba únicamente el violín, además exponía toda una nueva forma de relacionarse con la música: rechazó las estructuras simétricas, alejamiento del uso de la armonía tonal diatónica, del solista, del recitalista, que a su vez son símbolos de una estética romántica.

---

<sup>114</sup> El tema de esta investigación se enfoca en el repertorio compuesto para violín; sin embargo, es imprescindible hacer mención de las composiciones para cuerdas.

A partir de 1931, comenzó un periodo de creatividad prodigiosa. Nueve obras tan sólo ese año y varias orquestales, entre ellas *Cuauhnáhuac*, *Esquinas* y *Ventanas*. Al inicio de ese año, su trabajo se enfocó en la producción de otros dos cuartetos más: en marzo, el *Cuarteto No. 2 (Magueyes)* y el tercero en mayo. La obra compuesta por Revueltas para cuarteto de cuerdas llegó a su desarrollo pleno en marzo de 1932, con su último cuarteto para cuerdas: *Música de Feria*.

## **Revueltas el modernista: últimas composiciones para violín**

Desde 1929 y hasta 1933, la conformación del lenguaje compositivo de Revueltas se enfocó, en gran medida, en música para cuerdas frotadas; sin embargo, la búsqueda de su propio lenguaje y desarrollo como compositor lo llevaron a realizar composiciones para conjuntos de cámara de diversas dotaciones, además de mostrar una clara preferencia hacia la creación de obras para orquesta sinfónica. De este modo, el periodo en que Revueltas escribió obras de cámara con una intención protagónica para las cuerdas, culminó con dos composiciones para violín: *Tres piezas para violín y piano*, compuesta en febrero de 1932 dedicada a Francisco Moncayo; y la *Toccata (sin fuga)*, para violín concertante, seis instrumentistas de alientos y tres timbales, compuesta en enero de 1933 dedicada a su amigo Inocencio Cervantes.

Revueltas poseía una cultura musical profunda, construida a través de su carrera como violinista, que se desarrolló bajo una estética romántica. No obstante, el papel que desempeñó el violín en sus composiciones pocas veces se situó en un estilo romántico, en el que tradicionalmente dicho instrumento, y por tanto su ejecutante, se desempeña como solista. Las *Tres piezas para violín y piano* son un claro ejemplo de su cambio de estética, una parodia de su vida como recitalista. Iniciando por el título que le da a esta obra: "piezas", no *impromptu*, *estudio*, *mazurca* o *andantino*, como en su adolescencia. Revueltas la afeja de cualquier forma o género musical que sugiera una estética romántica. Personifica al violín como caricatura del solista y se burla del virtuosismo, exagerando la dificultad técnica e idiomática del instrumento; rompe el concepto convencional de belleza sonora, con sonoridades estridentes, melodías y acompañamientos asimétricos, que no cumplen y además derrumban las expectativas de un desarrollo armónico. En suma, crea totalmente

una expresión de anti-recitalismo. La *Tocata* propone la misma expresión de desapego y rechazo por lo convencional. Así, el músico se despide de su instrumento con esta obra, que destaca plenamente una expresión de anti-concierto, no sólo por la instrumentación *sui generis*, sino porque el papel del violín, contrariamente a lo que la dotación anuncia: *violín concertante*, no es el de un solista. Nuevamente le otorga a éste un discurso musical difícil y exagerado, y pese a la dificultad de la partitura que le corresponde, no permite que refuzca como figura protagónica, ya que el resto de los instrumentos son parte primordial del discurso musical, a tal grado que la obra se aleja totalmente de una exaltación individualista materializándose en una compleja obra de música de cámara.

Hasta aquí llega el recuento del violín en la vida de Silvestre Revueltas, que inicia a muy temprana edad en el estudio de su instrumento. Desarrollándose como un prominente violinista, su trayectoria como interprete comprende casi dos terceras partes de su vida, en donde su destreza y musicalidad fueron sumamente reconocidas. Revueltas desde su adolescencia tuvo una inclinación hacia la composición que a lo largo de su vida se intensificó, hasta el punto en que ésta terminó por desplazar súbitamente toda una carrera como violinista, permitiéndole acceder a un proceso creativo que el violín no le llegó a brindar. Como reflejo de este súbito cambio, su visión estética se convirtió en antípoda de su pasado: de un ambiente cultural y político, del pasado romántico que conformó su vida.

## SEGUNDA PARTE

### Composiciones y arreglos inéditos para violín y piano

La publicación de la obra de Silvestre Revueltas se ha centrado especialmente en las composiciones realizadas entre los años de 1930 a 1940, periodo que se ha considerado el de "madurez" en su estilo compositivo. En fechas recientes, sin embargo, se han publicado composiciones que datan de años anteriores a 1930; es el caso de *Batik* (1926), o de una versión para septeto de alientos de *Afilador* (1929). Este corpus cambia nuestra percepción de Revueltas en dos sentidos: pone en relieve al compositor en tanto violinista, y da a conocer música cuya sustancia revela el desarrollo creativo de Revueltas y resulta así fundamental para el estudio del repertorio ya conocido.

Como advertimos en la introducción, el acento de todas los estudios monográficos de Revueltas ha recaído en su actividad como compositor. En este estudio hemos intentado hacer un recorrido sobre su vida y su labor como violinista y violinista-compositor. Además de las arriba mencionadas, también han emergido en el proceso investigativo algunas composiciones para violín hasta hace poco tiempo desconocidas o ignoradas. Más allá de la calidad que puedan mostrar —asunto por demás subjetivo—, se ha considerado importante rescatarlas aquí, con el afán de darlas a conocer y enriquecer así el conocimiento de la obra de este músico mexicano.

La primera parte del corpus aquí transcrito está conformado por cinco obras para violín y piano, casi todas arreglos inéditos que revelan mucho sobre la cotidianidad del Revueltas violinista:

*1er Estudio en Sol menor*, 1915.

*A la orilla de un palmar*, arreglo, Ponce-Revueltas, versión en *mi mayor*, 1920.

*Mazurka en Re mayor*, arreglo, Villanueva-Revueltas, 1921.

*Chinese Lullaby*, arreglo, Cady-Revueltas, 1926.

*Sian Chok*, arreglo, Cady-Revueltas, ca. 1926.

Siguen a estas partituras tres composiciones inéditas para violín y piano que dan testimonio del compositor emergente, puesto que en ellas se plasma la estética de una modernidad musical que tiende a dar la espalda a la tonalidad diatónica y a las formas y géneros asociados con ésta. Dada su relevancia estética, se incluye un análisis musical de éstas:

*Afilador*, 1924.

*Tierra p' a las macetas*, ca.1924.

*Pleza par violín y piano*, 1929.

Todas estas obras han sido transcritas a partir de reproducciones de los manuscritos originales,<sup>1</sup> respetando con fidelidad lo escrito por Revueltas y tomando en cuenta las correcciones que él mismo introdujo en sus manuscritos. En algunas ocasiones la caligrafía que aparece en dichos facsímiles contiene omisiones o errores de grafía musical, por ejemplo, el aparente olvido de barras de compás o el entrecruzamiento de plicas que dificultan la lectura de las voces. Con la salvedad de este tipo de enmiendas, la transcripción se ciñe estrictamente al original.

Es importante mencionar que las obras transcritas no conforman la totalidad de música escrita para violín antes de 1930. El acervo del compositor incluye algunos manuscritos más, que sin embargo no se han incluido aquí, por estar incompletos —dos apuntes sin título, de 1915 y un arreglo de *Cuiden su vida* a partir de una versión de Ponce—. En forma de apéndice se han incluido las transcripciones de una versión en *re mayor* de otro arreglo de *A la orilla de un palmar* —igualmente realizado a partir de una versión de Ponce, ca.1920— y una composición titulada *A manera de Preludio* (1924). A diferencia de las transcripciones que forman parte del corpus de este estudio, estas partituras tienen la calidad de un borrador, más que de una partitura acabada, por lo que se optó por dejarlas fuera de dicho contexto.

---

<sup>1</sup> Agradezco a Roberto Kolb el haberme proporcionado las reproducciones de los facsímiles

**Obra de juventud y arreglos para violín y piano  
(1915 – 1926)**

# 1er estudio en Sol menor

Silvestre Revueltas (1915)

Allegro vivo

Violin

P *rall.* . . Tempo

Piano

P *legado*

4

f

7

11

13

*f*

This system contains measures 11, 12, and 13. It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the treble staff at the beginning of measure 13.

14

17

This system contains measures 14, 15, 16, and 17. The treble staff has a continuous eighth-note melodic line. The piano accompaniment in the grand staff is mostly silent, with only a few notes in the bass line at the beginning of measure 14.

18

20

*ff*

*ff*

This system contains measures 18, 19, and 20. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the start of measure 18. The piano accompaniment in the grand staff begins in measure 19 with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked with *ff*.

21

23

*p*

*p*

This system contains measures 21, 22, and 23. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the start of measure 21. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked with *p*.

I. Etüde in Sol. minor?

für Piano, Violino.

J. Reindel's.

Violon

*mod. and.*

*legato*



L. 112

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. Below the top staff, there are several guitar chord diagrams, each consisting of a six-line representation of a guitar fretboard with dots indicating finger positions. The bottom two staves of the grand staff contain accompaniment, including chords and rhythmic patterns. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line. The bottom two staves contain accompaniment. A guitar chord diagram is visible in the lower right of the system, with the notation "6-3-15" written below it. A double bar line is present in the middle of the system.

Five sets of empty grand staves, each consisting of five staves (treble and bass clefs).

# A la orilla de un palmar

Ponce-Revieltas (1920)

Violín

IV corda

Piano

Measures 1-2 of the musical score. The Violin part is marked "IV corda" and features a melodic line with slurs. The Piano part consists of chords and a bass line with slurs.

3

Measures 3-5 of the musical score. The Violin part continues with a melodic line. The Piano part features complex chordal textures and a rhythmic bass line.

6

Measures 6-8 of the musical score. The Violin part continues with a melodic line. The Piano part features complex chordal textures and a rhythmic bass line.

IV corda

9

pp

This system contains measures 9, 10, and 11. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a complex texture with chords and moving lines. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A *pp* dynamic marking is present in the first measure.

12

This system contains measures 12, 13, and 14. The top staff continues the melodic line. The middle staff shows a series of chords and some melodic fragments. The bottom staff has a steady eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is visible in the first measure of this system.

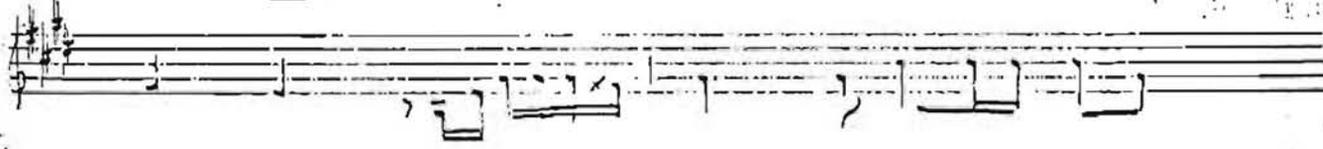
15

This system contains measures 15, 16, and 17. The top staff has a melodic line with some rests. The middle staff features chords and melodic lines. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in the final measure of this system.



A-tu omni-um palmas.

Inc. - Recetto



Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, some with beams, and rests.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff continues the melody from the first staff. The lower staff contains accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is visible at the beginning of the lower staff.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melodic line with various rhythmic values and rests.

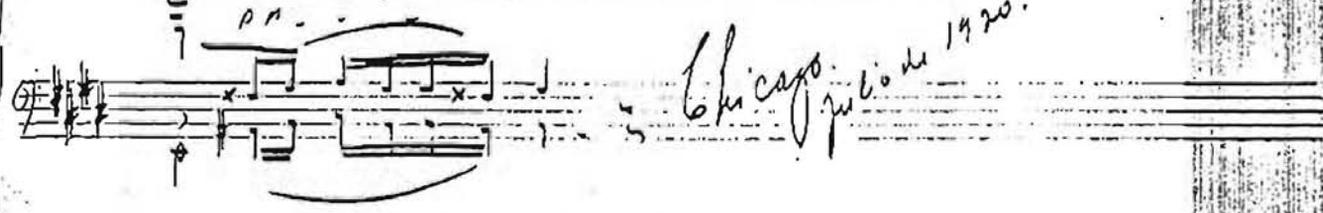
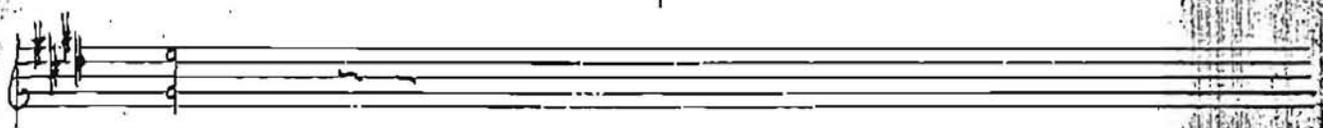
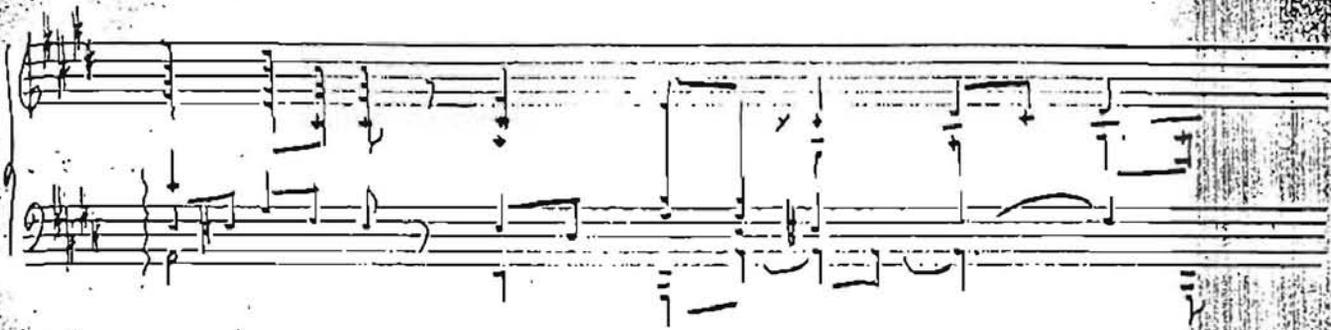
Handwritten musical notation on two staves. The upper staff shows a melodic line with some slurs. The lower staff features a more active accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*.

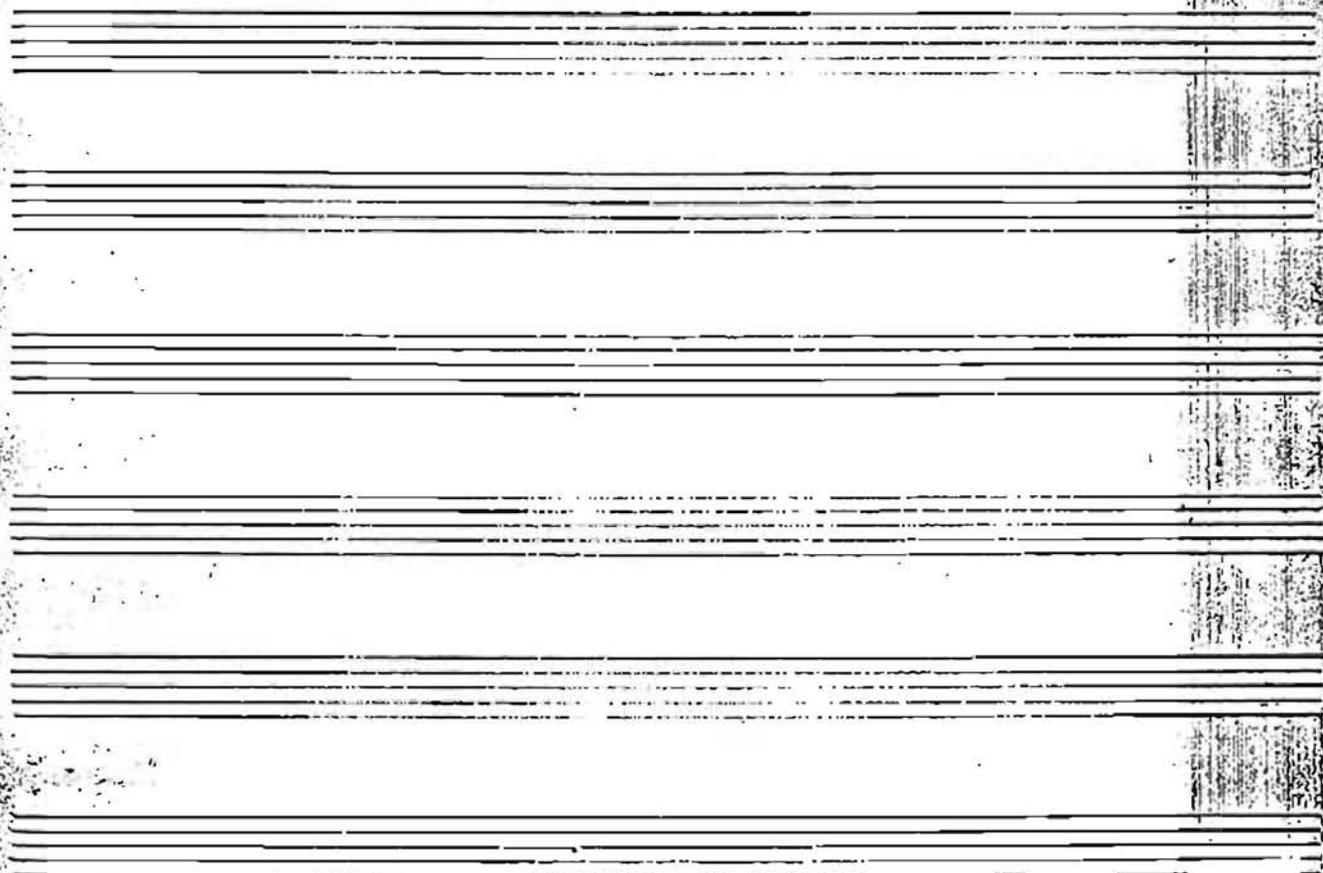
Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a more active accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*. The lower staff has a more active accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present.



Chicago, julio de 1920.



# Mazurka en Re mayor

Villanueva-Revueltas (1921)

Violin

Piano

*ben legato*

8

*cantabile*

15

*calando*

22 *calando*

II ..... III

*calando*

*calando*

29

36 *pp* *p*

*pp* *p*

43 *Coda*

*Coda*

*Coda*

21 *calando* *pp* *guar.* *pizz.* *arco* **Trio**

*calando* *p* *pp* **Trio**

36 *sf* *sf*

62 *sf* *sf* *sf*

68 **Animato** **Animato**

5

1 2 3 4 5 6 7 8

19

9 10 11 12 13 14 15 16

33

17 18 19 20 21 22 23 24

51

25 26 27 28 29 30 31 32

97

(9)

102

108

D.C. al  $\text{C}$  y Coda

*calando*

114

Coda

Mazurka  
en  
Re mayor.  
W. Liszka - Revuelto.

ben legato.

Cantabile

Crescendo

Crescendo

Musical notation system 1, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The word *colando* is written below the staff. A Roman numeral *III* is positioned above the staff.

Musical notation system 2, featuring a grand staff with both treble and bass clefs. The word *colando* is written in the center of the system.

Musical notation system 3, featuring a single treble clef staff with a melodic line.

Musical notation system 4, featuring a grand staff with both treble and bass clefs, showing complex melodic and harmonic development.

Musical notation system 5, featuring a single treble clef staff with a melodic line.

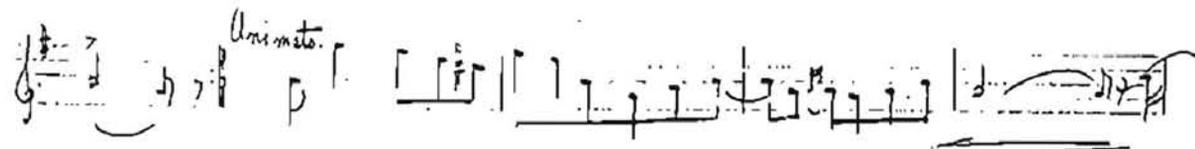
Musical notation system 6, featuring a grand staff with both treble and bass clefs, showing complex melodic and harmonic development.

Musical notation system 7, featuring a single treble clef staff with a melodic line.

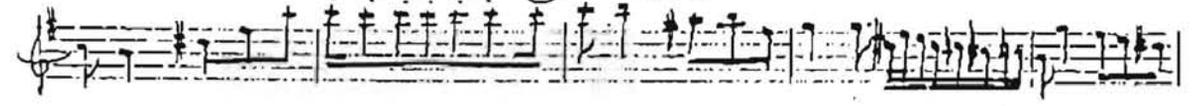
Musical notation system 8, featuring a grand staff with both treble and bass clefs, showing complex melodic and harmonic development.

This is a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten systems of staves. The top staff is for the voice, and the bottom two staves of each system are for the piano. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics. Key markings include *Coda*, *Calando.*, *pp.*, *fz*, *Tring*, *lento*, and *assai stacc. ma de l'andante.* The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

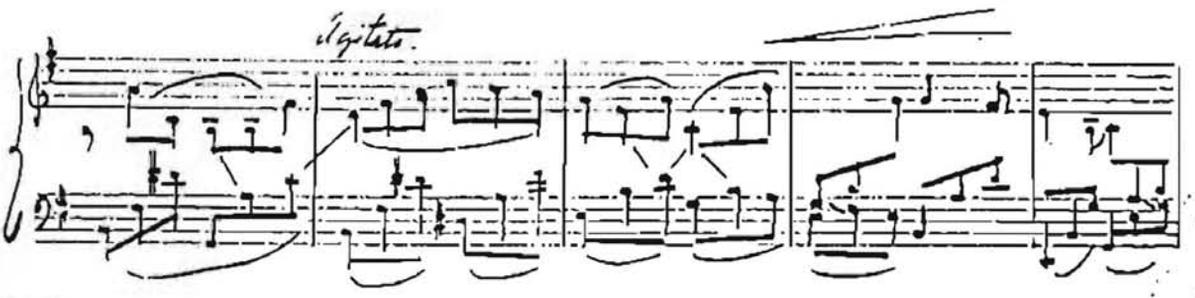
*Animato.*



*Animato.*



*Agitato.*



*Rit.*



Handwritten musical score for piano and voice, consisting of ten systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "Finel" and "D. C. al f. y coda".

Handwritten musical score on a page with three systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef and a *feda.* marking. The second system consists of two staves with a bass clef on the left; the upper staff contains a *pizz.* marking. The third system consists of two empty staves. The page is numbered 64 at the bottom right.

# Chinese Lullaby

Trans. Harriette Cady  
arreglo de S. Revueñas (1926)

Violin

pizz. arco

Piano

*p*

5

9

*pp* *ppp*

13

pizz.

*poco a poco dim*

17

arco

rit.

8va

rit.

*dolce*

20

pizz.

arco

(8)

**PPP**

Chinese Lullaby

Trans. -  
Harriette Cook.  
Piano by S. Bernerthal

The musical score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The second staff is a bass clef. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fifth and sixth staves are another grand staff. The seventh and eighth staves are a grand staff. The ninth and tenth staves are another grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Handwritten annotations include 'pizz. p.' on the first staff, 'mf' on the first staff, 'p.' on the second staff, 'pp' on the eighth staff, and 'ppp' on the eighth staff. There are also some handwritten markings like 'x' and '||'.

Handwritten musical score for guitar, consisting of multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Harmonics* (written above the first staff)
- pizz* (pizzicato, written above the second and fourth staves)
- polu pocalvin* (written above the third staff)
- lit juhu... p an* (written above the fifth staff)
- unco* (written above the sixth staff)
- marco 7/8* (written below the seventh staff)

# Sian Chok

Trans. Harriette Cady  
arreglo de S. Revueltas (ca. 1926)

Violin

Vivace

*f*

pizz. arco pizz. arco

Piano

Vivace

5

8<sup>va</sup>

pizz. arco dolce

9

ril.

ril.

8<sup>va</sup>

7

13 (8)

ff

17 Tempo

Tempo

*pizz*

*P* *segue*

20 arco

24 (8) *sigue...*

*pizz.* *arco* *dolce* *dolce*

26 *gru*

29 (8)

31 *pizz.*

Siam Chok.  
(Spring Song)

Transcription by Harriette Cary  
arranged for voice by J. Harriette.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *Vivace*, *f*, *pizz*, and *arco*. The middle and bottom staves contain accompaniment, with the bottom staff showing chords and some rhythmic markings like *x x x*.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line, marked with *arco* and *pizz*. The middle and bottom staves show accompaniment with rhythmic markings *x x x* and *//*.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with markings *Segue...* and *8<sup>va</sup>*. The middle staff has markings *rit...* and *2 8<sup>va</sup>*. The bottom staff shows accompaniment with markings *ppp* and *2 8<sup>va</sup>*. There are also some circled notes and a double bar line.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of a single staff with a melodic line, marked with *8<sup>va</sup>*.

Handwritten musical score, fifth system. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show accompaniment with rhythmic markings *x x x* and *//*.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves contain accompaniment with a bass clef. The word "p. tempo" is written above the middle staff. There are dynamic markings such as  $8^{\text{a}}$  and  $12^{\text{a}}$  at the end of the first and second measures respectively. The system ends with two double bar lines.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system ends with three double bar lines.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The word "poco decelerando" is written above the middle staff. There are dynamic markings such as  $8^{\text{a}}$ ,  $12^{\text{a}}$ , and  $16^{\text{a}}$  at the end of the first, second, and third measures respectively. The system ends with three double bar lines.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system ends with three double bar lines.

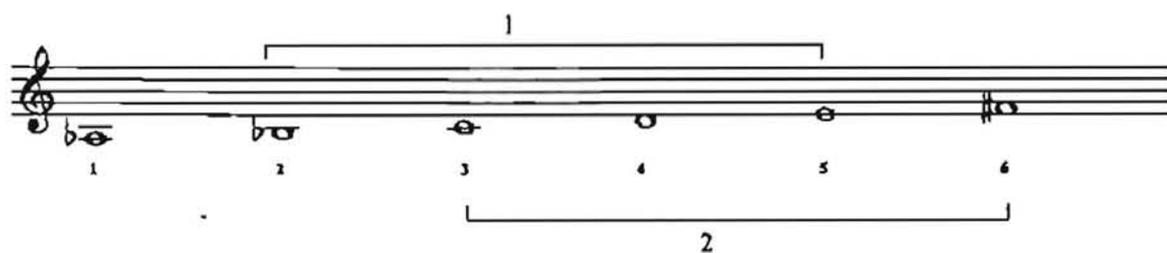
## Tres composiciones para violín y piano

## Afilador (Guadalajara, 1924)

Composición programática para violín y piano que representa a un personaje de la vida popular mexicana conocido como “el afilador”, cuyo oficio es sacar filo a cuchillas con una piedra circular empotrada en una bicicleta, y anunciándose por medio del tañer de una flauta de pan.<sup>1</sup> El *afilador* es un claro ejemplo del uso de la escala de tonos enteros, la cual ya había sido usada esporádicamente por algunos compositores como Tchaikovsky y Debussy. Es necesario tomar en cuenta que el uso de la escala de tonos enteros creó una técnica compositiva, la cual es reflejo de la ruptura de teorías y técnicas compositivas de un ordenamiento que gira en torno al concepto de consonancia y disonancia armónica-tonal.

### Análisis musical

La estructura musical que conforma esta pieza es tripartita: *Andantino* (A), *Poco più* (B),<sup>2</sup> *Andantino* (A'). Dicha estructura se conforma por periodos irregulares, claro ejemplo de la ruptura y libertad de una estructura musical innovadora y experimental. Como se mencionó, el compositor hizo uso de la escala de tonos enteros, que en este caso es la siguiente:



A lo largo de la obra, la “ortografía” de las notas cambia, respondiendo a una enarmonización. A fin de facilitar un mejor reconocimiento de las mismas les he

<sup>1</sup> Flauta de pan: serie de tubos verticales y sencillos fijados de lado a lado a fin de dar una escala cuando se los sopla. *Vid.* Jacobs, Arthur, *Diccionario de Música* (traducción al español por Paola Suárez), Ediciones Losada, Buenos Aires, 1995. p. 168.

<sup>2</sup> La parte B no muestra ninguna indicación sobre el tiempo, pero un *acelerando* previo conlleva a que la segunda parte sea interpretada en un tiempo más rápido que la primera. Esto resulta lógico cuando al inicio de la parte A' se muestra la indicación *Tempo primo*.

enumerado —la bemol=1, si bemol=2, do natural=3, re natural=4, mi natural=5, fa sostenido=6—. La representación programática de la figura del afilador, se muestra en tres temas rítmico-melódicos. Los primeros dos son expuestos y desarrollados en las partes A, y A', el tercero en la parte B. Los corchetes que muestra la imagen anterior —con números 1 y 2—, señalan los tritonos que el compositor empleó para la construcción de los dos primeros temas. El primer tema, que representa el andar del afilador aparece en la mano derecha del piano en el compás 1, y es formado por las notas 2, 3, 4, y 5 de la escala de tonos enteros, que a su vez conforman el tritono número 1:

Este tema se convertirá en una célula repetitiva a lo largo de las partes A y A', fundamental para el desarrollo del discurso musical de la obra, ya que en ocasiones se yuxtapone e intercala con el segundo tema, que representa la flauta del afilador. Dicho tema aparece en la mano derecha del piano y está formado por las notas 6, 5, 4, y 3 de la escala de tonos enteros, que a su vez conforman el tritono núm. 2 (compás núm. 4):

Como se observa, las notas *do sostenido* y *re sostenido* no pertenecen al grupo de la escala de tonos enteros. Sin embargo sólo en la voz del piano aparece alterado el motivo. Cuando el violín retoma este motivo aparecerán las notas del tritono, respetando la escala de tonos enteros. Como se observa, en el desarrollo del motivo (violín, compás núm. 7) aparece el *do natural*, cumpliendo con las notas del tritono original:



En ocasiones el sistema de notas no reproduce bien la separación interválica de tonos enteros, en este caso, el uso del tritono, con la alteración del *do sostenido*. En el compás núm. 4 esta nota responde a un color creado para formar una distinción tímbrica entre ambos instrumentos.

En esta técnica, los acordes no pueden ser explicados en un sentido tonal diatónico. Durante la parte A y A' Revueltas emplea en la mano izquierda del piano, un motivo de tres notas que cumple la función de bajo armónico y al mismo tiempo de *ostinato*:

13

A musical score for Violin and Piano. The Violin part is in 2/4 time, marked 'pp', and features a melodic line. The Piano part is in 2/4 time and features a three-note ostinato pattern in the left hand, with fingerings 6, 4, 1 indicated below the notes.

Como se puede observar, el compositor usó los extremos y la nota media de la escala de tonos enteros, según el orden sugerido, para crear este motivo rítmico de tres notas. Generalmente el uso de esta escala conlleva a que ninguna nota anuncie la necesidad de resolución. No obstante no es el caso de esta pieza, ya que Revueltas no abandonó por completo ciertos recursos diatónicos para crear sensaciones de conclusión en el discurso

musical. ¿Cómo se logra este efecto en una composición que usa una escala de tonos enteros la cual no genera semitonos? Una vez más, el sistema de la escala de tonos enteros debe romperse, como lo muestra el compás núm. 9:



El efecto de resolución es creado por la nota *la natural*, que aparece entre el segundo y tercer tiempo del compás núm. 9, que es ajena a la escala de tonos. Dicha nota hace las veces de una sensible de la nota *si bemol*, la cual sí es parte de nuestra escala y, por su duración, reafirma la sensación de resolución. En conclusión, el compositor recurre a centros que generan sensaciones tonales, lo cual se logra con uso de notas que generen intervalos de segunda menor y la repetición o énfasis en una nota.

La parte A concluye en los compases 13 y 14, donde de los tres motivos rítmicos hasta ahora presentados —primer y segundo tema y bajo ostinato— se superponen y dinamizan en un *acelerando* enfatizado por un *crescendo* y un cambio de compás a 6/8:

La inercia de la música vuelve a presentar la nota *si bemol* que crea un efecto tonal. El carácter conclusivo de estos dos compases se refuerza por el tejido sonoro que se crea por la superposición de los tres motivos, formando una consistencia sonora uniforme que

convierte a la melodía en objeto del plano sonoro. El *accelerando* da paso a un nuevo motivo de carácter pesante, que se anuncia inesperadamente en el piano (compás 15):

15

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, marked 'senza sord.' (without mutes). The Piano part is in the lower two staves, marked 'ff pesante' (fortissimo, heavy). The music is in 3/4 time. In measure 14, the piano plays a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 15, the piano introduces a new, heavier motif starting with a natural B note, which is dissonant with the B-flat notes in the scale. The violin part has a few notes in measure 15.

El motivo rompe la idea rítmica y melódica de la parte A. Tanto el dibujo como la dirección del motivo enfatizan esta ruptura con la aparición de la nota *si natural* —que es ajena a la escala— creando una marcada disonancia entre las dos notas *si bemol* que aparecen a los extremos. La fuerza de su carácter pesante hace que este compás separe la parte A de la B preparando la aparición del primer tema de la parte B en el compás 16:

The image shows a musical score for Piano, measures 16 and 17. The piano part is in the lower two staves. The music is in 3/4 time. In measure 16, the piano plays a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 17, the piano introduces a new, heavier motif starting with a natural B note, which is dissonant with the B-flat notes in the scale. The violin part has a few notes in measure 17.

El motivo dibuja un movimiento cíclico que, creando el tercer tema rítmico-melódico, sugiere la representación de la piedra donde se afilan las cuchillas. El tratamiento que Revueltas da a este motivo cumple una doble función: primero, es usado como ostinato formando una sensación de estabilidad, la cual da libertad para la inserción y desarrollo de la melodía; en segunda instancia, aunque el motivo es rítmicamente estable, en algunos lugares la nota inicial del motivo cambiará, funcionando como referencia y sustento tonal

para la melodía. Explicando los compases 19 al 25 podremos entender cómo logra las referencias tonales:

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system covers measures 19, 20, and 21. The bottom system covers measures 22, 23, 24, and 25. The Violin part (Violín) is written on a single staff with a treble clef. The Piano part (Piano) is written on two staves (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf'.

Como se observa la melodía que presenta el violín del compás 19 al 25 —y el resto de la parte B— no está compuesta por tonos enteros, dicha melodía tiene una clara tendencia a la resolución armónica. Si se observa el movimiento de la nota inicial de cada compás en el piano, podemos ver el siguiente movimiento: *re natural- la natural- re natural- si bemol*. Estas notas forman un movimiento melódico-armónico que sugieren una función de centro armónico tonal; aquí el movimiento del bajo da la sensación de dominante que reposa en la conclusión de la melodía del violín en la nota *si bemol* del compás 25. Los compases del 26 al 32 muestran el mismo recurso de la función centro armónica.

A partir del compás 33, la tensión de la melodía del violín aumenta ascendiendo a registros más agudos, preparando así el punto climático de la obra, en los compases 39 al 43:

The image displays a musical score for Violin and Piano. The top system shows measures 39 and 40. The Violin part (labeled 'Violin') has a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a *rit.* (ritardando) marking. The Piano part (labeled 'Piano') has a complex accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The bottom system shows measures 41, 42, 43, and 44. The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a *rit.* marking. The Piano part has a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The tempo marking 'Tempo primo' appears in measures 40 and 43.

La voz del piano en el compás 39 muestra la ruptura del *ostinato*. En su lugar aparece una escala ascendente en la que se muestran todas las notas de la escala de tonos enteros. La tensión musical aumenta dinamizando la voz del piano en dieciseisavos. En la melodía, el violín muestra un fragmento de escala que empuja a la culminación climática de la frase, mediante el salto interválico de la última nota del compás 39 a primero del 40: *mi* y *si natural* sugieren un efecto conclusivo pues la melodía permanece estática en la nota *si natural*. El cambio a 9/8 (compás 40) y la aparición en la voz del piano de un motivo conformado por las notas *sol sostenido / la sostenido* y *sol sostenido / fa natural* en el compás 41, crean un efecto de dominante que melódicamente descansa en la nota *do natural* (compás 43) en la voz del violín (*tempo primo*). Esta sección da paso a la parte A' (*Tempo primo* una reexposición corta y variada, que incluye los tres motivos de la parte A en siete compases y conduce a un episodio final (compases 49 – 53):

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part (top staff) is in treble clef and 3/4 time. It features a melodic line starting in measure 49, which changes in measure 50. The Piano part (bottom staff) is in bass clef and 3/4 time. It provides a harmonic accompaniment, with measure 50 marked 'dim.' and 'peridendi'. The score includes measure numbers 49, 50, 51, 52, and 53. The key signature has one flat (B-flat).

En el compás 49 aparece una variante rítmica del primer tema, el cual cambia en el compás 50 presentando en forma de acorde todas las notas de la escala de tonos enteros. Esta presentación de la escala sintetizada en acordes genera un tejido musical estático que permite al violín presentar el segundo motivo rítmico-melódico (flauta de pan) en forma de armónicos descansando en la nota *do natural*.

# Afilador

Silvestre Revueltas (1924)

Andantino

Violin

Andantino

Piano

*pp*

5

sordina

*pp*

V

10

*cresc. ed acell.*

14

senza sord.

*ff pesante*

*m.d.*

17

*gliss.*

*8va*

*fff*

*mf*

*m.d.*

20

23

2

26

*cresc.*

29

32

*ff* *p subito*

35

*p* *poco a poco cresc.*

38

*p* *ff*

11

rit. Tempo I°

sordina. *ppp*

16

50

*perdendosi*

*dim.* *perdendosi*

And. w.

Vermetty

And. w.

pp.

Sordani

pp.

ten.

cresc. - accel.

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The word "Pianissimo" is written in the left margin on the sixth staff. There are several annotations in the right margin, including "cresc." and "p". The score is written in black ink on aged paper.

*flauto* Solo.

*f* *presente* *mi* *f* *mod.* *gliss*

*mf.*

*mod.* *mf.* *mod.* *mod.*

*Vcl.* *din*

*Piano* *mf.* *din*

*2*

*b*

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes and rests.

*lordin*

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains notes and rests. The lower staff contains notes and rests, with a dynamic marking *ff* at the beginning. A bracket groups the two staves.

*Tutti*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with a dynamic marking *ppp*.

Handwritten musical notation on two staves, showing notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring notes and rests.

*perdeni Rom*

Handwritten musical notation on two staves, showing notes and rests.

*perdeni*

## Tierra p'a las macetas (ca.1924)

Probablemente esta obra fue escrita en el mismo año en que se compuso *Afilador* (1924), ya que la caligrafía en la notación musical y el uso de un lenguaje compositivo que se aleja del diatonismo infieren esta suposición.

### Análisis musical

La estructura musical de esta pieza es tripartita: *Allegretto* (A), *Allegro* (B), *Allegretto* (A'), que a su vez se conforma por periodos irregulares.

En el primer compás aparece el primer motivo rítmico-melódico (M1), que será usado como ostinato dentro de las partes A y A' en la voz del piano. La sonoridad que genera este motivo está cargada de intervalos disonantes, creando una confusión sonora con respecto de un sistema compositivo tonal diatónico como lo sugiere la armadura de *re bemol mayor* que se lee al comienzo de la obra:

The image shows the beginning of a musical score for 'Tierra p'a las macetas'. It features two staves: 'Voz' (Voice) and 'Piano'. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is one flat (B-flat major). The piano part starts with a piano (p) dynamic and features a rhythmic-melodic motif (M1) that is repeated as an ostinato. The voice part has a few notes, including a half note G4 and a quarter note A4.

Para comprender la función de este motivo, que será usado como ostinato es necesario desarmarlo en dos planos:

The image shows a musical score illustrating the decomposition of the motif into two planes. The score is divided into two sections: 'Primer plano' (First plane) and 'Segundo plano' (Second plane). The key signature is one flat. The 'Primer plano' shows the first part of the motif, and the 'Segundo plano' shows the second part. The notes are connected by a long slur, indicating the continuous nature of the ostinato.

El primer plano muestra notas de mayor duración creando una sensación armónica. En el segundo plano se observa un dibujo con mayor dinamismo rítmico-melódico que en ocasiones reforzará algunas sensaciones armónicas. La conjunción de ambos crea una textura sonora disonante que a su vez genera una sensación de estabilidad que permitirá la inserción de un segundo motivo melódico en el compás 3 por la voz superior del piano:



Este motivo sólo aparece en los compases 3 y 24, y no será desarrollado. Sin embargo, la importancia de éste, es que muestra una reminiscencia programática que concuerda con el título de la obra, pues asemeja el pregón melódico con el que se anuncia un personaje de la vida popular mexicana que vende tierra para macetas.

La textura y estabilidad sonora del ostinato, permiten la libre introducción del tercer motivo rítmico-melódico en la voz del violín al compás 5:

La sección que se muestra en la imagen anterior, muestran el desarrollo melódico del tercer motivo. A lo largo de esta sección, la melodía genera sensaciones de resolución y descanso que aparecen con el primer tiempo de cada compás. El desarrollo de la melodía inicia en el compás 7 la cual sugiere un efecto de resolución a una región tonal de *re menor* al siguiente compás. Al compás 9 comienza una progresión melódica que descansa hasta el compás 12 en un *fa sostenido* que al ser desplazado al tiempo débil y enarmonizado a *sol bemol* en los compases 13 y 14 genera una sensación de reposo. Por medio de un *diminuendo* y un *molto ritardando* en el compás 14 concluye la frase que conecta a la parte B resolviendo a la tonalidad de *sol mayor* en el compás 15:

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 15 to 17. The Violin part is marked 'Allegro' and features a melodic line with dynamics 'p', 'poco', and 'a'. The Piano part is marked 'pp' and features a rhythmic accompaniment with dynamics 'p', 'poco', and 'a'.

Claramente se aprecia el carácter contrastante de esta sección, pues además del cambio de armadura, la indicación de tiempo *Allegro* aligera el carácter de la pieza. Reforzando esta ligereza aparece e el piano un nuevo motivo rítmico que cumplirá una función armónica y al mismo tiempo se convertirá en ostinato en toda la parte B. Pese a la armadura escrita, el nuevo motivo no permitirá definir claramente un centro tonal estable, ya que es conformado por dos acordes *sol mayor* y *la menor*. En el compás 16 el violín vuelve a aparecer en el discurso musical, la línea melódica que presenta es formada por fragmentos de escala rítmicamente dinamizados en dieciseisavos, e igual que la voz del piano las notas que anuncia la melodía no permiten distinguir la tonalidad. A lo largo de la parte B el discurso musical mantendrá una expectativa sonora de resolución. Incluso, el manuscrito muestra la ausencia de barras de compás en esta sección, la cual elimina el pulso de  $5/4$  y aumenta la sensación en el dibujo melódico de una gran expectativa armónica indefinida:



La parte B concluye súbitamente al compás 22 donde la indicación de *Tempo primo* marca el inicio de la parte A' que vuelve a mostrar el motivo-ostinato de la parte A (M1) durante los compases 22 y 23 donde aparece un pequeño movimiento en el plano melódico con la aparición de la nota *si natural* que sólo añade un color disonante a la reexposición del motivo:



Al compás 24 aparece el segundo motivo (M2) que representa el pregón, en esta ocasión presentado por la voz del violín. A partir del compás 25, como en la parte A, se desarrolla una melodía con el motivo variado (M3):

25

Violin

poco a poco cresc.

Piano

poco a poco cresc.

28

Vln.

ritard.

31

Pno.

Esta gran frase melódica en ascenso tímbrico presentada por el violín nos llevará al clímax de la obra al compás 30, donde las notas del ostinato se sintetizan en forma de acorde, que con la suma del *fa natural* de la voz del violín conforman un acorde de *mi bemol con séptima y novena* que resuelve con un gran retardo a la nota *mi natural* en el compás 31.

# Tierra p'a las macetas

S. Revueltas (ca. 1924)

Allegretto

Allegretto

Violin

Piano

*p dolce*

Tempo

*poco rit.*

*poco rit.* Tempo

10

*dim.*

Allegro

*molto rit.* . . . . . *pp* Allegro

16

*p* *poco* *a* *poco* *a* *poco* *accel.*

*P* *poco* *a* *poco* *a* *poco* *accel.*

18

*f* *molto* *cresc.*

*f* *molto* *cresc.*

20

*ff* *molto dim* *p* *pp*

*ff* *molto dim* *p* *pp*

22

Tempo primo

Musical staff for measure 22, featuring a single note with a dynamic marking of *p*.

Tempo primo

Piano accompaniment for measures 22-24. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. A dynamic marking of *p* is present.

25

Musical staff for measure 25, showing a melodic line with dynamic markings: *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.*

Piano accompaniment for measures 25-27. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamic markings *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.* are present.

28

Musical staff for measure 28, showing a melodic line with dynamic markings: *ghes.*, *ff*, and *p*.

Piano accompaniment for measures 28-30. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. A dynamic marking of *ff* is present.

Tienda p'a los maestros.

Removetlas

*allegro.*

*p. dolce*

*meno rit. tempo*

*dim* ----- *molto rit pp*

*all.* ----- *molto rit*

*all.* ----- *p* ----- *pp*

*accel* ----- *f* ----- *molto cresc*

*f* *ff* *dim* *Tempo.* *molto dim* *ppp* *Segue... sempre* *rit. p* *ff*

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into several sections by horizontal lines. Key markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *dim* (diminuendo), *Tempo.* (ritornello), *molto dim* (molto diminuendo), *ppp* (pianississimo), *Segue... sempre* (Segue... sempre), *rit. p* (ritardando piano), and *ff* (fortissimo) again. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature changes from one flat to two flats, and then to one flat. The score concludes with a final cadence and a page number.

## Pieza para violín y piano (México, 1929)

Debo de aclarar que el título es una sugerencia personal, Revueltas no escribió ningún título para esta pieza. Sin embargo, la pulcritud de la caligrafía y la fecha que aparece al final del facsímile, aclaran que es una composición acabada.

### Análisis musical

En esta obra, Revueltas usa una técnica compositiva mixta haciendo un claro uso del diatonismo en sus melodías, y del atonalismo para la creación de motivos que generan sonoridades estables.

La estructura musical de la pieza es tripartita: A, *Molto Adagio* (B), A', que a su vez se compone de periodos irregulares. En las partes A y A' desarrolla la melodía y su acompañamiento en relación al ordenamiento de doce sonidos, que para su mejor lectura les he numerado y ordenado en forma de escala:



La obra comienza mostrando un primer motivo-estinato-atonal con características rítmico-melódicas. Este motivo genera una estabilidad sonora y disonante:

Fragmento de la partitura musical para violín y piano. Se muestran las primeras medidas de la obra, con el violín en la parte superior y el piano en la inferior. El piano comienza con un motivo-estinato-atonal en *pp* (pianissimo).

Como se observa, el motivo no incluye la nota *la natural* (4). Ésta aparecerá muy pocas veces como refuerzo al discurso musical. La estabilidad sonora de este ostinato permite la libre incursión de un primer motivo melódico en la voz del violín al compás 3:

Las melodías que aparecen dentro del discurso musical son desarrolladas dentro de un sistema tonal diatónico, pero nunca situando a la obra en una tonalidad. Como se observa en los compases 3 al 5, el dibujo melódico inicia su desarrollo en la nota *si bemol* —tónica—, pasando por la nota *re bemol* —tercer grado— y concluyendo en la nota *fa natural* —quinto grado— al compás 5; la melodía causa un efecto tonal de *si bemol menor*.

A lo largo del resto de la parte A, la melodía que muestra el violín dicta con claridad el desarrollo del discurso musical que en varias ocasiones sugiere efectos de conclusión tonal. Como en la melodía del compás 18, donde el dibujo que describe esta frase melódica culmina en el compás 21 generando un efecto resolutivo a *re sostenido*:

El efecto melódico se extiende hasta el compás 22, donde emerge la sonoridad del ostinato, que por medio de un *ritardando* en el compás 24 conecta a la siguiente parte:

Dicho *ritardando* frena el movimiento de la parte A, y como se observa, un cambio de tiempo y de compás anuncia el carácter contrastante de esta nueva sección. La sonoridad que generan estos acordes crean un efecto de expectativa, que permite la aparición de una melodía expresiva por parte del violín, que a lo largo de toda esta sección sugiere una región de *mi menor*. Dicho efecto sonoro concluye con la voz del piano en el compás 33:

En el compás 34 inicia la parte A' que usa con exactitud el material de la parte A,<sup>1</sup> pero ahora, la voz del piano mostrará elementos añadidos al ostinato, como la variación rítmica de éste, convirtiéndola en una reexposición variada. Estas variaciones rítmico-melódicas que aparecen en la voz del piano añaden textura al acompañamiento. La melodía cumple exactamente las mismas funciones de la parte A, por lo tanto no es necesario referirla. En cambio, no enfocaremos en la parte del piano, que al compás 47 rompe la estática sonora del ostinato:

<sup>1</sup> Esto se observa claramente si se comparan los compases de la siguiente forma: 1=35; 2=36; 3=34, etc.

El movimiento de esta sección genera una tensión en el discurso musical, pues la rítmica de esta, en conjunto con la dinámica llevan el discurso musical al punto climático, que culmina en el compás 51 con la presentación de la melodía —que sigue siendo exactamente igual que la parte A— en *fortissimo* y a manera de cadencia:

Como se observa, al compás 54 la conclusión armónica descansa nuevamente en un *re sostenido*. Así mismo, reaparece el ostinato generando la estabilidad sonora siempre mencionada. La obra concluye con el agotamiento sonoro del ostinato, que con la indicación agógica del compás 57. hacen que el discurso termine con una sonoridad matizada por tres notas en armónicos del violín.

# Pieza para violin y piano

Silvestre Revueltas (1929)

The musical score is written for Violin and Piano. It consists of four systems of music, each with a Violin staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-3) includes the instruction "con sord." above the violin staff and "dolce" below it. The piano part begins with a *pp* dynamic. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment. The third system (measures 7-9) features a *p* dynamic in the violin part. The fourth system (measures 10-12) concludes the page with a *o* (crescendo) marking in the violin part.

13

Musical score for measures 13-15. The top staff contains a melodic line with notes marked 'n' and 'v'. The middle and bottom staves show piano accompaniment with slurs and ties.

*poco cresc. de violin solamente*

Musical score for measures 16-18. The top staff contains a melodic line with notes marked 'v' and 'n'. The middle and bottom staves show piano accompaniment.

19

Musical score for measures 19-21. The top staff contains a melodic line with notes marked 'n'. The middle and bottom staves show piano accompaniment.

22

*rit. . . . .*

Musical score for measures 22-24. The top staff contains a melodic line with notes marked 'rit.'. The middle and bottom staves show piano accompaniment.

25

Molto Adagio

*p*  
Molto Adagio

*p*

*p*

30

*rit.* . . . . . molto rit.

*rit.* . . . . . molto rit.

*rit.* . . . . . molto rit.

*m.i.*

sempre *pp*

35

*m.i.*

38

*pp*

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more complex accompaniment in the grand staff. Measure 41 has a fermata over the first two notes. Measure 42 has a fermata over the last two notes. Measure 43 has a fermata over the last two notes.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns. Measure 44 has a fermata over the first two notes. Measure 45 has a fermata over the last two notes. Measure 46 has a fermata over the last two notes.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 47 has a fermata over the first two notes. Measure 48 has a fermata over the last two notes. Measure 49 has a fermata over the last two notes. Measure 50 has a fermata over the last two notes. Dynamics include *cresc.* in measure 47, *mf* in measure 48, and *cresc.* in measure 49. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 48.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 50 has a fermata over the first two notes. Measure 51 has a fermata over the last two notes. Measure 52 has a fermata over the last two notes. Measure 53 has a fermata over the last two notes. Dynamics include *f* in measure 50, *ff* in measure 51, *sempre ff* in measure 52, and *dim.* in measure 53.

54

Musical score for measures 54 and 55. The score consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 54 features a vocal line with a whole note, a piano RH line with eighth notes, and a piano LH line with eighth notes. Measure 55 continues the piano lines with eighth notes and rests.

56

*molto rit.*

Musical score for measures 56 and 57. The score consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). The key signature changes to two sharps (F# and C#). Measure 56 features a vocal line with a whole note, a piano RH line with eighth notes, and a piano LH line with eighth notes. Measure 57 continues the piano lines with eighth notes and rests. The tempo marking *molto rit.* is present above the vocal line and below the piano LH line.

Handwritten musical score, first system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, second system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, third system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, fourth system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, fifth system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, sixth system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, seventh system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score, eighth system. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

*meno mosso di prima ad un'aria.*

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a melodic phrase marked with a dynamic of *p* and includes some performance markings like  $(4) +$  and  $(4) =$ . The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts from the first system. The notation and dynamics are consistent with the previous system. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The system concludes with the instruction *dim molto sf*.

Handwritten musical score for the third system, marked *molto adagio*. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *rit-* marking. The system ends with a *p* dynamic marking.

Handwritten musical score for the fourth system, marked *mf*. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *rit-* marking. The system concludes with the instruction *molto in* and the page number 114.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page is divided into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

**System 1:** The first system begins with the dynamic marking *sempre pp.* (pianissimo). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. There are several accidentals, including sharps and flats, and some notes are beamed together.

**System 2:** The second system continues the melodic and harmonic development. It includes a measure with a triplet of eighth notes. The dynamics remain consistent with the first system.

**System 3:** The third system shows a change in texture. The lower staff has a measure with a triplet of eighth notes. The upper staff has a measure with a triplet of eighth notes. The dynamic marking *mit* (with) is present. There are several accidentals and a key signature change to one sharp (F#).

**System 4:** The fourth system features a large, hand-drawn triangle that spans across the staves, possibly indicating a crescendo or a specific performance instruction. The notation includes a triplet of eighth notes in the lower staff and a measure with a triplet of eighth notes in the upper staff. The dynamic marking *cresc.* (crescendo) is written above the first measure. The system ends with a key signature change to one flat (F).

*adim.*

*Mex 30 marzo 1929.*

*molto rit. - - - -*

## Apéndice (borradores y manuscritos incompletos)

# A la orilla de un palmar

Ponce-Revelles (1920)

Violin

Piano

mf

p

Violin: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-3. Dynamics: *mf*. Fingerings 1, 1, 2 are indicated above the first measure. The melody consists of eighth and quarter notes.

Piano: Grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time signature. Measures 1-3. Dynamics: *p*. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

4

Violin: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 4-6. Dynamics: *f*. The melody continues with eighth and quarter notes.

Piano: Grand staff, 4/4 time signature. Measures 4-6. Dynamics: *f*. The accompaniment continues with eighth notes and chords.

7

Violin: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 7-9. Dynamics: *mf*. The melody continues.

Piano: Grand staff, 4/4 time signature. Measures 7-9. Dynamics: *p*, *pp*, *f*. The accompaniment features a variety of dynamic markings and includes a fermata over a chord in measure 9.

11

8va

16

*f* *mf*

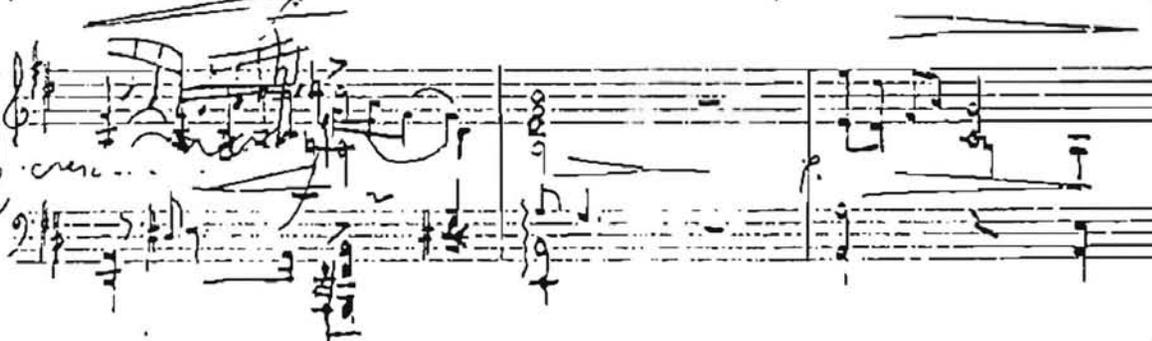
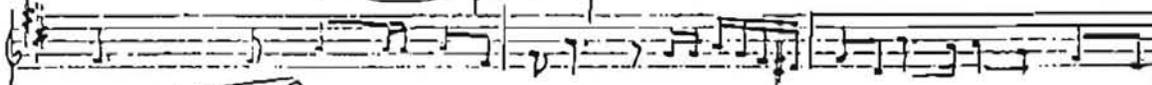
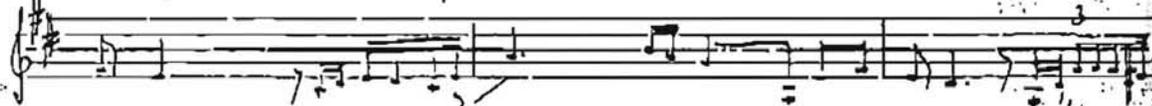
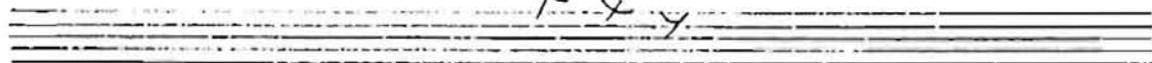
*f* *p* *pp* *f*

20

8va



*Allegretto sempre*



Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings like "mp" and "f". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing accompaniment notes. There are some handwritten annotations and a circled "8" in the second measure of the bass staff.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing accompaniment notes. There are handwritten annotations including "3/4", "2/4", and "4/4" time signatures, and a note "Back to end of line" with a slash through it.

A series of seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically.

# A manera de Preludio

Silvestre Revueltas (1924)

Violin

Piano

*mf* *rit.* *f*

8<sup>va</sup>

11

*mf* *f*

19

*p*

12

*p dolce*

*p dolce*

3 3 3 3 3 3 3 3

36

*f* *ff*

3 3 3 3 3 3 3 3

*f* *8va* *ff*

42

3 3 3 3 3 3 3 3

48

Lento

*ppp*

Lento

57

rit. . . . .

ppp

rit.

ppp

67

Tempo primo

mf

f

Tempo primo

mf

f

f

75

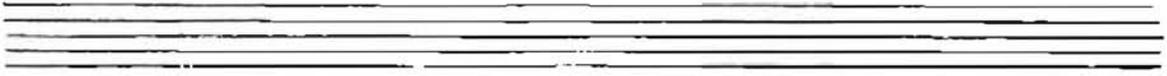
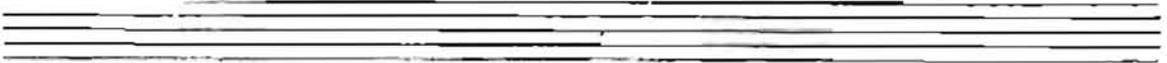
rit. . . . .

p

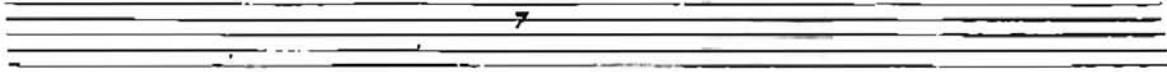
rit.

p

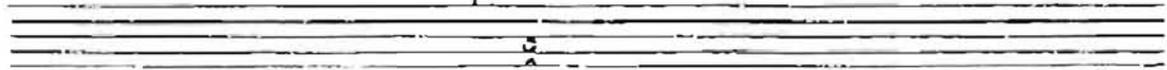
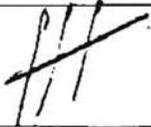
ppp



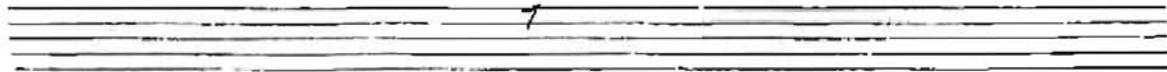
Handwritten notes: ♯4, ♯5, ♯7



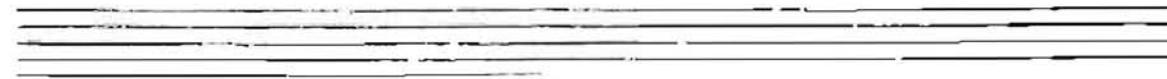
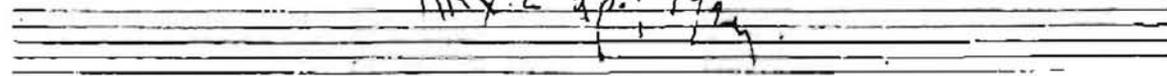
Handwritten notes: ♯4, ♯5, ♯7



Handwritten notes: ♯4, ♯5, ♯7

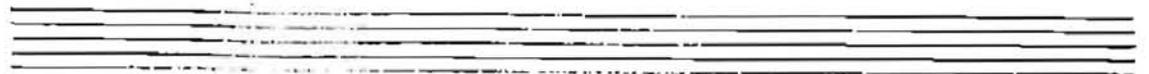


Handwritten text: Mexico April 1994



Revised

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several systems of staves. The first system at the top is a single staff with a treble clef. The second system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system is also a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fourth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fifth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The sixth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The seventh system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The eighth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'mf' and 'rit.'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.



Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and contains several measures of music. A fermata is written above the staff in the middle. The word "rit." is written below the staff towards the end.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes chords and melodic lines. Annotations include "rit." above the staff, "p. dolce" written between the staves, and "p. m." below the bass staff.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melodic line from the previous system. It includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment, continuing from the previous system. It shows a dense texture of chords and moving lines in both hands.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment, heavily crossed out with large 'X' marks. The notation is mostly illegible due to the heavy scribbles. Some notes and clefs are still visible through the lines.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The notation is heavily obscured by a dense network of diagonal lines forming a series of overlapping triangles. Some musical notes and stems are visible through the lines. A circled 'la' is written above the first measure of the middle staff. The word 'molto' is written at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The notation is heavily obscured by a dense network of diagonal lines forming a series of overlapping triangles. Some musical notes and stems are visible through the lines. The instruction "Mancantissimo" is written in the middle of the system. The word "Sento." is written below the system.

Handwritten musical score for the third system, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is heavily obscured by a dense network of diagonal lines forming a series of overlapping triangles. Some musical notes and stems are visible through the lines. The word "Lento" is written above the system.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. The notation is heavily obscured by a dense network of diagonal lines forming a series of overlapping triangles. Some musical notes and stems are visible through the lines. The instruction "ppp" is written in the middle of the system.



## Cronología violinística de Silvestre Revueltas

1899—Silvestre Revueltas Sánchez nace el 31 de diciembre de en Santiago Papatzi, Durango.

1907—Recibe sus primeras lecciones de violín con Francisco Ramírez en Santiago Papatzi.

1908—La familia Revueltas se traslada a Colima, donde Silvestre continúa sus estudios de violín, se desconoce quien fue su maestro.

1911— Primer recital público en el teatro Santos Degollado de la ciudad de Guadalajara. Se desconoce el programa que ejecutó en esta ocasión, pero con base en el gusto musical que prevalecía en las audiencias mexicanas de la época, podemos suponer que estuvo conformado por piezas y arreglos de canciones populares, del género música de salón. En el mismo año la familia Revueltas se traslada a la ciudad de Durango. Silvestre fue inscrito en el Instituto Juárez, donde prosiguió sus estudios de violín aproximadamente por dos años más. Se desconoce quién fue su maestro.

1913—Es enviado a la ciudad de México, donde se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música. Prosigue sus estudios de violín con José Rocabrana hasta 1916.

1915—Compone el *Estudio en sol mayor* para violín y piano, para la clase de armonía y contrapunto con Rafael Julio Tello.

1916—Recibe una invitación de Jesús M. Acuña para ocupar la plaza de primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional. El 2 de enero de 1917 se confirmó su nombramiento.

1917—En Septiembre se le inscribe junto con su hermano Fermín en el Saint Edward's College en la ciudad Austin, Texas. Estudia piano con Louis Gazagne. Entre septiembre de 1917 y mayo de 1918 tiene una constante actividad musical como recitalista acompañado al

piano por Louis Gazagne. El repertorio de estos recitales comprende obras de Beethoven, Massenet, Tchaikovski, Kreisler, Sarasate, Godard, Schubert, y Wieniawski.

1918—En mayo el Saint Edward's College le otorga una medalla de oro en reconocimiento a su talento como violinista. Regularmente era invitado a tocar como primer violín en la orquesta municipal de la ciudad de Austin. En junio los hermanos Revueltas parten de la ciudad de Austin. Compone *Andantino casi allegretto* para piano.

1919—En enero los hermanos Revueltas aparecen en la ciudad de Chicago, donde Silvestre es admitido en el Chicago Musical College. Continúa sus estudios de violín con Leon Sametini, e inicia formalmente el estudio de la composición con Felix Borowski. Compone cuatro piezas para piano que coinciden con el periodo donde estudió con Borowski. En junio recibe un diploma de graduación en violín, armonía y composición, además de una mención honorífica de "diamante, oro y plata" en reconocimiento a su destreza como violinista. En diciembre se casa con la cantante Jule Klarecy.

1920—En mayo se afilia a la Chicago Federation of Musicians. A fines del año Fermín, Silvestre y Jule hacen un viaje a la ciudad de México. Compone tres arreglos para violín y piano sobre melodías recopiladas por Ponce: dos de ellos son de *A la orilla de un palmar* y uno de *Cuiden su vida*.

1921—Ofrece recitales en la Ciudad de México y algunos estados de la república. Compone un arreglo sobre la *Mazurka en Re mayor* de Felipe Villanueva. En el verano Silvestre y Jule regresan a Chicago, donde es readmitido en la Chicago Federation of Musicians.

1922—Se perfecciona con el violinista Otakar Ševčík. En abril nace su primera hija, Carmen.

1923—En diciembre la muerte de su padre motiva su regreso a la ciudad de México. Compone *Chanson d'Automne*, para voz y piano, presumiblemente para Jule.

1924—De regreso en la ciudad de México participa en diversos recitales acompañado por el pianista Francisco Agea. Conoce a Ricardo Ortega, Guadalupe Medina, Carlos Chávez y a Julián Carrillo. Este último le invita a formar parte del jurado en un concurso para violín que se realizaría en marzo. El mismo mes inicia una gira por varios estados del país que termina aproximadamente seis meses después en Estados Unidos. Compone *Afilador*, *Tierra p' a las macetas*, y *A manera de preludio*, todas para violín y piano, y la *Tragedia en forma de rábano*, para piano solo. A fines del año retorna a la ciudad de Chicago.

1925—En enero regulariza su condición laboral con la Chicago Federation of Musicians. En febrero trabaja en una orquesta de cine silente. En marzo paga su última cuota a la Chicago Federation of Musicians y parte a la ciudad de México, esta vez sin su esposa e hija. De vuelta en México ofrece recitales. En julio se le encuentra como concertino de una compañía de ópera en la ciudad de Mérida, Yucatán. En diciembre toca en el primer recital de la segunda serie de los conciertos de Música Nueva que organizaba Chávez.

1926—Forma un trío con la cantante Guadalupe Medina y Francisco Agea con quienes realiza una gira por varios estados del país a partir del mes de enero. La gira se extiende hacia Estados Unidos y en abril tocan en la ciudad de San Antonio, Texas. Revueltas se queda en San Antonio, y en junio trabaja como concertino de la orquesta del Aztec Movie Palace. En noviembre comienza a trabajar como maestro de violín en el San Antonio College of Music. En diciembre reactiva sus conciertos como recitalista donde toca con un violín Guarnerius [del Jesu]. Compone *Batik*, *Elegía* y dos arreglos de música popular para violín y piano: *Chinesse Lullaby* y *Spring Song*.

1927—En septiembre deja su puesto como maestro de violín del San Antonio College of Music y a fines del año se traslada a la ciudad de Mobile, Alabama.

1928—Trabaja como concertino de la orquesta del Saenger Theater de la ciudad de Mobile. En febrero se une a la Pan American Association of Composers. Realiza dos arreglos para la orquesta del teatro: la *Rapsodia en azul* de Gershwin y *La Niña de los cabellos de lino*,

de Debussy. En octubre regresa a San Antonio donde realiza algunos recitales y vuelve a trabajar como maestro de violín del San Antonio College of Music. En diciembre Chávez le ofrece una clase de violín en el Conservatorio Nacional de Música, además de la dirección de la orquesta de alumnos de esta institución y de la Orquesta Sinfónica de México.

1929—Regresa a la ciudad de México. El 3 de febrero se presenta como solista de la Orquesta Sinfónica de México, e interpreta el *Concierto para violín y orquesta en si menor* de Saint-Saëns, siendo esta su última aparición pública como violinista. Ese mismo mes da su último recital en el anfiteatro Simón Bolívar. Se desempeña como maestro de violín en el Conservatorio Nacional de Música y se hace cargo de la orquesta de alumnos de esta institución. En septiembre dirige su primer concierto ante la OSM. Entre las composiciones de este año en las que el violín tiene un papel central está una pieza para violín y piano (sin título), y *Cuatro pequeños trozos* para dos violines y violonchelo (mayo).

1930—Compone el *Cuarteto de cuerdas núm. 1*.

1931—Compone los cuartetos núm. 2 (*Magueyes*) y núm. 3.

1932—Compone su último cuarteto de cuerdas, *Música de Feria*, y *Tres piezas para violín y piano*.

1933—En enero compone la última pieza en la que el violín posee un carácter protagónico *Toccata (sin fuga)*, para violín concertante, seis instrumentos de aliento y timbales.

## CONCLUSIONES

Nuestro estudio partió de la siguiente premisa: Silvestre Revueltas ha pasado a la historia como compositor, más que como violinista o director de orquesta. Así ha sido historiado. ¿Pero, es válida esta lectura unilateral del músico, a sabiendas de que pasó la mayor parte de su vida preparándose y desempeñando una carrera de violinista? ¿Debemos revisar su biografía creativa en atención a este hecho? ¿Hay huellas de esta primera identidad en su música? y de ser así, ¿cuáles son?

Efectivamente, nuestra investigación del músico instrumentista nos permite contribuir algunas ideas para enriquecer y recalibrar al músico compositor. De ninguna manera se trata de aminorar su importancia como creador. Es en las composiciones para violín, aquí rescatadas —acaso hechas a un lado por el propio compositor o ignoradas por los historiadores— en las que reconocemos un aspecto inédito de Revueltas. En este corpus revive el conflicto entre el intérprete y el compositor. Recorriendo las obras tempranas para violín, y proyectándolas contra las obras compuestas para este instrumento durante los treinta, podemos experimentar vivamente el tránsito del violinista compositor al compositor violinista. Las primeras obras pertenecen al primero, el que compone “números” para integrarlos a los programas de sus presentaciones como recitalista. También los arreglos que hace de composiciones de Ponce y Villanueva son las apropiaciones musicales de un violinista, que buscaba complementar su repertorio con piezas “atractivas” de sabor mexicano.

Muy distintas son las obras que compone Revueltas una vez establecido como creador. No es él su destinatario. Se pensaron para el contexto de una música provocadora por nueva, “experimental”, y no pretendían satisfacer las expectativas románticas del público conservador. En el contraste entre estos dos tipos de repertorio se vislumbra la causa probable de la metamorfosis que experimenta Revueltas. No sólo observamos un cambio de actividad. En Chicago parece iniciar un proceso de maduración estética y política, que lo aleja irremediamente del solismo romántico: se comienza a perfilar poco a poco un músico original y progresista, al que la cultura de salón resulta perfectamente ajena y anacrónica. Era sólo cosa de tiempo: eventualmente habría de trascender la personalidad del creador. A todas luces el retorno a México fue el detonador de este destino: la transformación de un joven romántico en uno vanguardista, del violinista en el compositor.

## Bibliografía

- Alberti, Rafael, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas: un saludo en Madrid a Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, núm. 89, México, 1985.
- Alcaraz, José Antonio, "Testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas", en *Hablar de Música*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- \_\_\_\_\_, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, núm. 87, México, 1994.
- Auer, Leopold, *Violin Playing: As I teach It*, Estados Unidos, Dover, 1980.
- Bacqueiro, Gerónimo, *Historia de la música en México*, México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Bartók, Bela, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979.
- Bitrán, Yael, "Cronología de Carlos Chávez", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Diálogo de resplandores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Silvestre Revueltas IV: Una inocente sed", en *Pauta*, núm. 31, México, julio-septiembre, 1989.
- Candelaria, Lorenzo, "Silvestre Revueltas at the dawn of his american period", en *American Music*, vol. 22, núm. 4, Estados Unidos, University of Illinois, 2004.
- Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas: genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.
- Carmona, Gloria (editora), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Manuel Casas, 1954.

Contreras, Soto, *Silvestre Revueltas: Baile, duelo y son*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2000.

\_\_\_\_\_, "Cronología de Silvestre Revueltas", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Diálogo de resplandores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.

\_\_\_\_\_, "Silvestre Revueltas por Diemecke, La Camerata e invitados", en *Heterofonía*, México, enero-diciembre, 1997.

Chávez, Carlos, *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (selección, introducción, notas y bibliografía por Gloria Carmona), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Chávez, Carlos, "Silvestre Revueltas" en *Pauta*, num. 31, México, julio-septiembre, 1989.

De la Motte, Diether, *Armonía* (traducción al español por Luis Romano), Barcelona, Idea Books, 1998.

\_\_\_\_\_, *Contrapunto* (traducción al español por Luis Romano), Barcelona, Idea Books, 1998.

Delgado, César, *Waldeen: La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenologia, 2000.

Garland, Peter, *Silvestre Revueltas* (traducción al español por Carlos Sandoval), México, Alianza, 1994.

Garro, Elena, *Memorias de España*, México, Siglo XXI, 1992.

Jacobs, Arthur, *Diccionario de Música* (traducción al español por Paola Suárez), Buenos Aires, Ediciones Losada, 1995.

Kolb, Roberto (compilador), *Silvestre Revueltas: catalogo de sus obras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

\_\_\_\_\_, *Apropiación y Ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos*, escrito inédito.

\_\_\_\_\_, "Nota crítica", en *Batik*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

\_\_\_\_\_, "Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas: Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Dialogo de resplandores*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2002.

\_\_\_\_\_, "Éste era un rey: partitura inédita de Silvestre Revueltas", en *Boletín*, num. 43, México, Escuela Nacional de Música, 2002.

\_\_\_\_\_, "Silvestre Revueltas" en *www.silvestrevueltas.unam.mx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Manrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes (1910-1970)", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000.

Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.

\_\_\_\_\_, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947.

- Mello, Paolo, "Manuel M. Ponce, músico polifacético", en *Heterofonía*, México, octubre-noviembre-diciembre, 1982.
- Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2000.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000.
- Moreno Rivas, Yolanda, "*Silvestre Revueltas*", en *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Escuela Nacional de Música, 1995.
- Parker, Robert, *Revueltas, the Chicago years*, inédito.
- \_\_\_\_\_, "Revueltas in San Antonio and Mobile", en *Latin American Music Review*, núm. 1, University of Texas, Austin, primavera-verano, 2002.
- Paz, Octavio, "Silvestre Revueltas", en *Primeras Letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988.
- Pellicer, Carlos, "Recordando al maestro", en *Homenaje a Silvestre Revueltas*, México, Comisión Federal de Electricidad, 1974.
- Pulido, Esperanza, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, núm. 82, México, julio-septiembre, 1983.
- Revueltas, José, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1966.
- Revueltas, Eugenia, "La liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Dialogo de resplandores*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2002.

\_\_\_\_\_, *José Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas (Biografía de una familia)*, México, Grijalbo, 1980

Revueltas, Silvestre, *Cartas íntimas y escritos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

\_\_\_\_\_, *Silvestre Revueltas por el mismo*, México, Ediciones Era, 1989.

\_\_\_\_\_, *Epistolario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

\_\_\_\_\_, *Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*, México, Revista Musical Mexicana, 1952.

Rolón, José, *Silvestre Revueltas*, México, Centro Nacional de investigaciones Musicales, 1993.

Vilar-Payá, Luisa, "Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas", en *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Dialogo de resplandores*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2002.