



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

LA MÚSICA JUVENIL DE SILVESTRE REVUELTAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA:
CARLOS MONTES DE OCA GUERRERO

TUTOR:
DR. ROBERTO ALFREDO KOLB NEUHAUS
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La obra juvenil de Silvestre Revueltas

A mi madre

A Dora

A Karla, Danna, Alan y Denise, mis hijos, por toda su paciencia

Agradecimientos

He sido beneficiado por la supervisión, consejo, asistencia y estímulo de numerosas personas durante la redacción de esta tesis. Mi decisión original de estudiar la obra de Silvestre Revueltas fue, no solo alentada, sino compartida con pasión por mi asesor, Roberto Kolb Neuhaus. A él, mi profundo agradecimiento por ponerme en contacto con la *juvenilia* revueltiana, por cuidar el desarrollo de este estudio de manera tan comprometida, por sus oportunas reflexiones y por haber estimulado diversas hipótesis sobre la obra juvenil de Revueltas.

Otros colegas han contribuido significativamente en la creación de esta tesis. Ninowska Fernández-Brito leyó y comentó una primera versión enriqueciéndola grandemente con sus puntos de vista. Gustavo Martín discutió conmigo muchas ideas sobre redacción, análisis y edición musical y me proporcionó valiosos comentarios que influyeron en el texto. Extiendo mi agradecimiento a Patricia Brambila Gómez, Directora de la Biblioteca del Conservatorio (2002 -2008), por facilitarme el acceso al Archivo Histórico del Conservatorio, y por su guía y consejos en la búsqueda de documentos relacionados al quehacer estudiantil de Revueltas en dicha institución. A Epifanía Abascal Sherwell Sánchez, actual Directora de la Biblioteca del Conservatorio por su ayuda en la búsqueda de fechas de ingreso de material histórico a la biblioteca, vitales para el capítulo dos de este trabajo. A Nadia Rendón Capistrán, Directora de Servicios Escolares del Conservatorio, por asistirme tan amablemente en mi investigación en el Archivo Histórico de Servicios Escolares.

Por último, a todos aquellos que me brindaron su ayuda, sin saber que con esto, estaban contribuyendo a esta tesis. Agradezco pues, al personal de las bibliotecas del Conservatorio Nacional, de la Escuela Nacional de Música, del Centro Nacional de la Artes y del Archivo General de la Nación.

Índice

Introducción, 1

Capítulo 1. Tierra pa' las macetas o sembrando en tierra fértil

1.1 El álbum del viajero, 7

1.2 Los nuevos horizontes del paisaje sonoro, 12

Capítulo 2. Un autodidacta en el Conservatorio: una visión histórica y analítica del entorno

2.1 Revueltas al piano o el joven *pasticheur*, 18

2.2 Las fuentes del joven Revueltas o la música impresa en el México porfirista, 20

2.3 "Una secreta aspiración al caos": el entronque con el romanticismo alemán, 26

2.4 "La animación, galanura y sazón de las más insignificantes conversaciones" o el salón mexicano, 41

2.5 Revueltas y la canción vernácula de Ponce, 45

2.6 *Intermezzo*: Actividad musical en el *St. Edward's College*, 50

Capítulo 3. Entre nuevos mundos o una búsqueda incesante: 1918-1924

3.1 ...Resolví no componer jamás..., 52

3.2 Los colores en la paleta del impresionismo, 58

3.3 La música puede hacer algo mejor que la pintura, 59

3.3.1 El lenguaje debussyano, 60

3.4 La inacción traducida en acción, 64

3.5 *Intermezzo* romántico, 73

3.6 Un mexicanismo experimental, 74

3.7 El Anexo, 76

Conclusiones generales, 83

Fuentes consultadas, 85

Apéndice, 88

Presentación de la Edición de la obra juvenil de Silvestre Revueltas, 89

Primera serie, 90

Segunda serie, 134

Introducción

La presente investigación se ocupa de la obra juvenil del compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), entendida aquí como aquella compuesta entre los años 1915 y 1924 mientras se desempeñaba como estudiante y profesional del violín y antes de que se asumiera públicamente como compositor en el año 1929, tras su retorno de una larga estancia en los Estados Unidos.

No es usual el estudio de la obra juvenil de los compositores, porque suele estar asociada a un proceso de aprendizaje y socialización correspondiente a la infancia y juventud, más que a un concurso de originalidad en el ámbito de la composición profesional. Nadie tendría la ocurrencia de buscar identidad o propuesta en la obra infantil de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Llama la atención sólo por su precocidad y capacidad de imitación a muy temprana edad. En sentido similar, sorprenden las piezas que escribiera para piano el joven Revueltas a los quince años de edad, entre otros, porque nada se sabe de sus posibles instructores, de haberlos, si bien las evidencias presentadas en este trabajo apoyan la hipótesis de Revueltas como compositor autodidacta. De demostrarse esto, se desmentirían las repetidas aseveraciones por parte de investigadores y biógrafos que colocan a Rafael Julio Tello (1872-1946) como maestro de composición de Revueltas durante sus años en el Conservatorio, o declaraciones como la de Carlos Chávez (1899-1976) sobre supuestas asesorías en composición dadas a Revueltas en 1928, cuando este último era ya un compositor por sí mismo:

Insistí sin cesar y lo insté a que viniera a mi taller de creación musical que acababa de iniciarse en el Conservatorio. Allí empezó a componer melodías a una, dos y tres voces sobre diversas escalas y —claro está— su gran musicalidad, su familiaridad con la orquesta y su gran talento, produjeron, ahora sí, de golpe, resultados óptimos. Su primera obra de orquesta no se hizo esperar. No es por vanidad, sino por aclarar pequeños malentendidos en esta pequeña cuestión.¹

¹ Fragmento de la conferencia *La música en México*, sustentada por Carlos Chávez en el Colegio Nacional 18 de octubre de 1971.

¿Qué sentido persigue entonces este abordaje? El deseo que lo motivó en primera instancia era el de encontrar en la música de juventud anuncios del Revueltas maduro, huellas de identidad premonitorias que contribuyeran a un nuevo acercamiento a este sorprendente compositor.

Muy pronto quedó en evidencia que las primeras obras distaban mucho de una pretensión creativa, si bien demostraron de modo contundente que quien ahí “hablaba”, así sea tímido e imitativo era de inicio un compositor en pleno proceso de crear su propio sistema de autoaprendizaje, haciendo una selección estratégica de sus referentes. Debo enfatizar esto último, porque al parecer Revueltas —a pesar de estudiar en el Conservatorio— no buscó la guía de profesor alguno, creando su propio método para aprender composición.

Más adelante, entre los años 1918 y 1924, emana de las partituras sobrevivientes un músico que al parecer comienza a asumirse como creador, y quien, por tanto, da la espalda a la música del pasado y sale en busca de la que considera actual. Llama la atención en ese contexto la afinidad con Achille-Claude² Debussy (1862-1918) en las obras: *Chanson d'automne*, *Afilador*, *Tierra pa' las macetas* y la *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, por mucho, un declarado homenaje a Erik Satie (1866-1925). Si las primeras obras parecían perseguir un fin de autoaprendizaje por imitación, estas últimas cumplen esta misma función, pero a la par de una incipiente inquietud creativa. Estas obras pueden entenderse, lo mismo como “obra de juventud” que como “obra temprana”, es decir, como obras que no pueden considerarse “maduras” y al mismo tiempo como obras que sí permiten detectar características que serán exclusivas de este creador. Es por eso que se incluyen en el corpus. Como puede inferirse de lo aquí dicho, y como quedará en evidencia, la pregunta fundamental detrás de esta tesis: ¿es posible localizar en la obra juvenil de Revueltas rasgos premonitorios de identidad creativa? Esta cuestión tendrá varias respuestas.

La obra temprana (1915) se define primero que nada por su imitación del romanticismo. Es por eso que podría resultar equivocada una hipótesis que sugiera raíces estilísticas del Revueltas maduro en la obra juvenil. Pero también existe la posibilidad de que dicha tesis no sea del todo incorrecta, al

² El orden de los nombres de Debussy ha sido escrito tal y como aparece en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, en <http://www.oxfordmusiconline.com>.

encontrar paralelos entre el impresionismo debussyano filtrado a la obra juvenil menos convencional (1919) y el impresionismo de *Chanson d'automne* (1923), *Afilador*, y *Tierra pa' las macetas* (ambas de 1924).

Revueltas generó un cambio rebelándose contra sí mismo, o contra su “yo” juvenil. Debido a una serie de circunstancias como la necesidad de una nueva identidad cultural tras la Revolución, las exigencias de la modernidad y las influencias de las vanguardias, deja de lado la imitación del pasado, para poco a poco situarse en el presente. Dicho proceso puede condensarse bajo los siguientes tres puntos:

- 1) La imitación de la música del México de la época, vista a través de su infancia en la provincia mexicana donde estuvo expuesto a la música de bandas y orquestas pueblerinas. De su experiencia como alumno del Conservatorio, donde conoció los géneros afines al romanticismo alemán, como la sonata, estudio, *impromptu*, momento musical y canción sin palabras, la música de salón y la canción mexicana de Manuel M. Ponce (1882-1949), y como atrilista de diversas orquestas, tanto *amateurs* como profesionales, que lo pusieron en contacto con música para cine, para salones de baile y con la ópera.
- 2) En Austin y Chicago, Revueltas se puso en contacto con otros lenguajes musicales como el *jazz*,³ e inicia una búsqueda de referentes musicales distintos a los aprendidos por imitación que lo conducen al descubrimiento de Debussy, y a la absorción y paulatina apropiación del lenguaje impresionista.
- 3) Asume distancia personal, crítica y politizada, frente a todos los referentes de su juventud, tanto los del romanticismo europeizante, como del impresionismo parisino.

En lo sucesivo, al corpus de las diferentes músicas a las que Revueltas estuvo expuesto se le denominará “paisaje musical” (*musical landscape*), término acuñado por Murray Schafer (n. 1933).

La primera etapa de Silvestre Revueltas quedó plasmada en una primera serie de veintitrés piezas en su mayoría para piano, escritas principalmente en

³ Resulta interesante que a pesar de haber tenido contacto con el *jazz*, nada en su producción de este periodo hace referencia a dicho género, lo que apoya la idea de una selección estratégica de referentes.

un legajo de hojas pautadas durante el transcurso de 1915, mientras era alumno del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Es posible inferir que a sus quince años Revueltas tenía ya el deseo de ser compositor y estaba en la búsqueda de una estrategia de autoaprendizaje. El lenguaje usado para estas composiciones, característico del *fin du siècle* mexicano —como ya se mencionó— denota la imitación de la estética dominante en el México de la época. Esto mismo ocurrió con casi todos los compositores del mismo periodo, que en sus años mozos compusieron imitando el romanticismo. Julián Carrillo (1875-1965), José Rolón (1876-1945), Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, *et al.*, cuentan en su catálogo juvenil con una gran cantidad de obras de este tipo, como sonatas, estudios y danzas.

No se han conservado todas las composiciones de la época de juventud de Revueltas, como se infiere de la primera obra de la primera serie, que ostenta el título de *Tercer impromptu para piano, Op. 2, no. 1*, fechada el 8 de mayo de 1915. El solo título sugiere la existencia de música compuesta con anterioridad, acaso incluso antes de los quince años, que no ha llegado hasta nosotros.

La segunda serie consta de piezas compuestas entre septiembre de 1918 y abril de 1924, años que lo sitúan como alumno recién egresado del *St. Eduard's College* en Austin, Texas, y poco después estudiando en el Chicago Musical College. A diferencia de la primera serie, este no es un cuaderno con piezas compuestas en un mismo periodo, sino un grupo de piezas recopiladas para su estudio en esta tesis, que para fines prácticos, en lo sucesivo se mencionará como segunda serie. En este, Revueltas inicia la búsqueda de un camino propio del que ya es posible vincular en algunos aspectos con la obra de madurez, relación que no se había explorado hasta hoy. Se distingue de la primera serie por trascender el estilo característico de la música predominante durante el Porfiriato y por acercarse al modernismo de principios de S. XX: se acerca al impresionismo y a los poetas franceses y a la música atonal. Consta de trece obras, incluyendo además algunas otras piezas y versiones alternativas inconclusas o incompletas.

Como apéndice se incluye la transcripción de la totalidad de los manuscritos juveniles accesibles en el archivo Revueltas,⁴ desde 1915 y hasta 1924. Según los estándares actuales de edición musical,⁵ el formato de esta transcripción no corresponde ni a una edición crítica ni a una *Urtext*. En una edición crítica se habría tenido que hacer un trabajo musicológico para realizar enmiendas importantes y corregir errores de diversa naturaleza, producto de la inexperiencia de Revueltas (sobre todo en la primera serie). Por otro lado, una edición *Urtext* habría dejado intactos dichos errores. Así, esta edición de la obra juvenil de Revueltas retrata de la manera más fiel posible el texto original, salvo en los casos en que la discrepancia entre pasajes similares permite ver la omisión de alteraciones (bemoles, sostenidos o becuadros), de ligaduras de fraseo, de unión o silencios. Todos los elementos agregados al texto aparecen colocados entre corchetes.

El siguiente periodo, ajeno ya a este trabajo, es el comprendido entre los años 1926–1934, en que Revueltas se define como compositor y escribe música agresivamente antirromántica. Esta es también la música más original, a raíz de la virulencia de su rechazo de la música del pasado prerrevolucionario y de su propia cultura juvenil. Si *Chanson d'automne*, *Afilador*, *Tierra pa' las macetas* y *Tragedia en forma de rábano* ya se definen como las primeras obras del Revueltas compositor, si bien como obras juveniles y primeras composiciones, entonces *Batik* que data de 1926, es en cambio una obra por completo experimental, y no un pastiche del impresionismo. Es esta la razón para ya no incluirla en este trabajo. Lo mismo puede decirse de la pieza para doce instrumentos, compuesta en 1929.

En este marco, la estructura de esta tesis será:

a) un estudio histórico que pone en claro como Revueltas se apropia del paisaje musical con fines de autoaprendizaje, seleccionando estratégicamente sus referentes (dado que no se tiene constancia de un aprendizaje dirigido como compositor);

b) un estudio detallado de las piezas contenidas en ambas series, a saber, la de 1915 y la de 1918-1924. Debo enfatizar que, a mi juicio, el análisis de ambas series no debe ser formal. Pese a haber sido compuestas en

⁴ Actualmente resguardado por la hija del compositor.

⁵ Grier, *La edición crítica de música*, 18-22.

términos generales como imitación del romanticismo y del impresionismo, buena parte de la totalidad de las piezas fue escrita dentro del marco de una gran libertad creativa. Someterlas a un análisis formal sólo derivaría en encontrar errores donde Revueltas hizo valer su albedrío, independencia del academicismo e imaginación. A los ojos de la personalidad de Revueltas, creo que es justo valorarlo desde la perspectiva de libertad que lo caracterizó toda su vida.

Dentro de esta estructura destacan los siguientes elementos que he buscado dejar plasmados: la valoración de su primera búsqueda de identidad creativa, respaldándose en las exploraciones de figuras de cambio como Debussy; la exploración de Satie y la atonalidad, acaso como presagio de futuras burlas antirrománticas; su experimentación musical como parte de una técnica de autoaprendizaje que lo define como compositor autodidacta, desmintiendo la existencia de supuestos maestros de composición; finalmente, la existencia de vetas útiles (sobre todo en la segunda serie) que permiten entender la obra madura.

Es importante reconocer que la obra de madurez de Revueltas ha sido ya ampliamente estudiada, y en años recientes se han esclarecido puntos de su vida que habían permanecido en la obscuridad.⁶ Sin embargo, la obra juvenil no ha gozado hasta el momento de tanta suerte, porque hasta la fecha se pensó que carecía de importancia.

⁶ Robert Parker publicó en 2002 su artículo "Revueltas in San Antonio and Mobile". Por su parte Lorenzo Candelaria publicó su artículo "Silvestre Revueltas at the Dawn of His "American Period": St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918).

Capítulo 1

Tierra pa' las macetas o sembrando en tierra fértil

Por eso el hombre más inquieto y vagabundo vuelve al fin los ojos hacia su patria, y halla en su lugar, en los brazos de su esposa, en medio de sus hijos, entregado a los cuidados que se impone para el bien de tan queridos seres, la dicha que en vano ha buscado por toda la tierra.

Johann Wolfgang Goethe.
Los sufrimientos del joven Werther, libro primero.

1.1 El álbum del viajero

Como se sugirió ya en la introducción, el interés de la música juvenil de Silvestre Revueltas reside en que conforma el primer corpus creativo de quien, más que violinista —el perfil que dominó su infancia y juventud— se convertiría en un compositor de identidad musical altamente personal. Si bien la música escrita en su juventud refleja tendencias y modas de la época, y apenas deja entrever al futuro inventor, su imaginario comienza a delinearse ya en aquellos años tempranos. Revueltas inició el estudio del violín a los cinco años de edad en su natal Santiago Papasquiaro, bajo la guía de Francisco Ramírez, músico de la orquesta del pueblo. En 1908 la familia se trasladó a la ciudad de Colima y sus padres no tardaron en buscar a un nuevo maestro (cuya identidad permanece desconocida). Es importante recordar —lo menciona Rosaura (1910-1996), hermana de Silvestre—, que tanto José como Romana, padres de Silvestre, cuidaron que sus estudios regulares no se vieran interrumpidos, a pesar de los continuos movimientos de la familia por diversas ciudades.¹ Todo este esmero rinde sus frutos en una primera aparición pública a la corta edad de 11 años en el Teatro Degollado de Guadalajara, uno de los recintos musicales más importantes del país.²

En dicho año, 1911, los Revueltas cambian su residencia a Durango. Ahí Silvestre asiste al Instituto Juárez, donde continúa sus estudios. Además de los

¹ Revueltas, *Revueltas por él mismo*, 21.

² Han desfilado por este teatro personalidades como Virginia Fábregas, Anna Pavlova, Andrés Segovia, Pablo Casals, Plácido Domingo, Rudolf Nureiev, Marcel Marceau, entre muchos otros.

lugares citados, Revueltas menciona en sus apuntes autobiográficos haber estudiado violín también en Ocotlán y en Guadalajara.³ Sus padres, procurando mejorar las condiciones académicas de su hijo, toman la decisión de enviarlo al Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México. En este punto la información biográfica se torna un tanto vaga. En la introducción a *Revueltas por él mismo*, Rosaura sugiere el año 1916 como fecha de ingreso al conservatorio:

En sus constantes andanzas no dejaban a los hijos sin escuela, buscando siempre un maestro de violín para Silvestre y uno de pintura para Fermín. [...] No me imagino con qué maestros pudieron estudiar arte en aquellos lugares y en aquellos tiempos. Comprendiendo esto, mi padre mandó primero a Silvestre a la ciudad de México para estudiar violín. Por aquella época habrá tenido dieciséis años.⁴

Si fuera preciso, este dato situaría a nuestro joven compositor ingresando al conservatorio tal sólo unos meses antes de su partida a Austin, Texas. Sin embargo, en la cronología de Revueltas en la misma obra Rosaura afirma que Silvestre ingresó al Conservatorio en 1913,⁵ fecha que biógrafos como Francisco Moncada García,⁶ Eduardo Contreras Soto⁷ (n. 1965) y Robert Parker⁸ han tomado como fuente fidedigna.

Un dato sitúa con certeza a Revueltas en la capital en 1915: se trata de los manuscritos de la primera serie de piezas para piano, fechadas por el propio Revueltas entre mayo y noviembre de ese año en la capital. Del archivo muerto del Conservatorio poco ha sobrevivido que pueda dar más luz al respecto. En la caja marcada *Archivo muerto 59 – 1902-03, 1908-1913*, existe una lista de alumnos inscritos con fecha de septiembre de 1913, en la cual no aparece el apellido Revueltas, lo cual sugiere que aún no estaba inscrito.⁹ Lamentablemente este documento no prueba nada, y sólo se puede conjeturar que Revueltas ingresó al Conservatorio en algún momento entre 1913 y 1915.

³ Revueltas, *Apuntes autobiográficos*, 69.

⁴ Revueltas, *Revueltas*, 21.

⁵ *Ibíd.* p. 247.

⁶ Moncada, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. 228.

⁷ Contreras, *Silvestre Revueltas*. 16.

⁸ Parker, *Revueltas*, 2.

⁹ Desde luego este dato no puede considerarse como prueba de un ingreso posterior. La caja de archivo muerto más cercana en fechas a la ya mencionada data de 1918, fecha muy posterior para resolver cualquier duda.

Una vez en el Conservatorio, Revueltas fue alumno, entre otros maestros, de Rafael J. Tello, quien según nos informa Rosaura en la cronología, fue maestro de composición de Revueltas de 1913 a 1916.¹⁰ Esta afirmación también ha sido considerada fuente confiable, esta vez por Candelaria¹¹ y Parker.¹² Este asunto es de relevancia para nuestro estudio, dada la influencia, o no, de este profesor sobre las composiciones de juventud de Revueltas.

Por otra parte, Ponce era el más importante de los profesores del área de composición hasta marzo de 1915, cuando se autoexilia en Cuba. Como veremos más adelante, Revueltas incluye en su obra de juventud algunos arreglos de música de Ponce y cabe preguntarse, por tanto, sobre una posible relación que pudiere haberse gestado en esa época, de haber coincidido los dos. Sin embargo no hay ningún indicio que apunte a dicha relación.

Dado que la clase de contrapunto no estaba supeditada sólo a compositores, la clase de Tello no permite aseverar que Revueltas fuera alumno de composición. Esto debe conducir a la pregunta de fondo: independientemente de que hubiera recibido o no tutoría en composición, ¿fue su labor creativa supervisada o no? La pregunta que se deriva de esta es, si Revueltas fue, desde entonces, autodidacta, o no. Si bien carecemos de información que permita una conclusión contundente, varios datos sugieren que Revueltas no recibió entrenamiento formal alguno como compositor. Es decir, sus obras no fueron supervisadas en modo alguno.

Hagamos un poco de historia para tratar de responder a esta cuestión. En el Conservatorio Nacional Revueltas estudió violín con el español José Rocabrana (1879-1957) y, a decir de él mismo, contrapunto con Rafael J. Tello.¹³ El programa de estudios de 1903, que continuó vigente hasta 1916, contemplaba, al igual que los programas anteriores,¹⁴ la carrera de composición, cuyo currículo incluía las asignaturas de armonía, contrapunto, fuga, formas musicales e instrumentación. Los encargados de la cátedra de

¹⁰ Revueltas, *Revueltas*, 247.

¹¹ Candelaria, *Silvestre*, 3.

¹² Parker, *Revueltas*, 4.

¹³ Revueltas, *Revueltas*, 34.

¹⁴ El de 1883, correspondiente a la gestión de Alfredo Bablot (1827-1892) y el de 1893, puesto en marcha bajo la gestión de José Rivas.

composición eran en ese entonces Eduardo Gariel (1860-1923),¹⁵ Gustavo E. Campa (1863-1934), Eduardo Trucco¹⁶, Aurelio Barrios y Morales (1880-1943), Alberto Amaya (1856-1930), Manuel M. Ponce y Rafael J. Tello.¹⁷ En una lista de empleados y docentes del Conservatorio con fecha del 16 de octubre de 1914, que se encuentra en la caja de archivo muerto ya citada, Manuel M. Ponce figura como el maestro con más asignaturas de composición del plantel, ya que era el único maestro de contrapunto, fuga e instrumentación, además de formas musicales. El resto de los profesores sólo impartían armonía, con la única excepción de Gariel, que también tenía a su cargo formas musicales. Tello fue nombrado maestro de composición en 1903,¹⁸ y en la lista figura también como profesor de piano para cursos especiales. Hacia enero de 1916, según comenta Revueltas, Tello se encuentra impartiendo contrapunto,¹⁹ lo que sugiere que este último pudo haber ocupado la vacante dejada por Ponce tras su viaje de autoexilio a Cuba en marzo de 1915.

Cuando Revueltas estudia contrapunto con Tello, este último es el único maestro de dicha cátedra en el Conservatorio. Por lo que se infiere que todos los alumnos debían cursar dicha materia con él, tanto estudiantes de composición como instrumentistas. Revueltas mismo nunca menciona haber estudiado composición con Tello. La primera serie, como ya se mencionó, fue compuesta entre mayo y noviembre de 1915, es decir, antes de las clases de contrapunto con Tello²⁰ y dos meses después de la partida forzada de Ponce. Es importante señalar que las piezas que lo componen no parecen haber sido sometidas a profesor alguno como material de clase, pues no aparecen anotaciones o comentarios en los manuscritos. Todos estos hechos nos revelan a un joven compositor autodidacta, más que a un estudiante de composición.

¹⁵ Eduardo Gariel, supervisor en jefe de música escolar y maestro de metodología de música escolar en la Escuela Normal para hombres. En 1916, escribió *Un nuevo sistema de armonía basado en cuatro acordes fundamentales*, que dedicó a Venustiano Carranza.

¹⁶ En 1918, Trucco ya se encontraba radicado en Nueva York, donde enseñó violín y composición.

¹⁷ Moncada, 20.

¹⁸ *Ibid.* p. 270.

¹⁹ Revueltas, *Revueltas*, 34.

²⁰ En la carta del 5 de enero de 1916, Revueltas dice estudiar contrapunto con Tello. Véase Revueltas, *Revueltas*, 34.

Existe una descripción del Revueltas de esos años que bien podría servir para sostener esta afirmación sobre su autodidactismo. Se trata del relato hecho por el Hermano Louis Gazagne (1885-1973), maestro de Revueltas en Austin, Texas, a Rosaura:

Como maestro de piano de Silvestre, me temo que no tuve mucho éxito. Silvestre tenía sus propias ideas. En vez de practicar lo que se le asignaba, se pasaba el tiempo combinando notas y descubriendo sonidos; todo ello, con una digitación muy poco convencional.

Su mente independiente se irritaba bajo cualquier tipo de restricción u oposición. Dejaba de lado sus cursos académicos con marcada negligencia; en cambio, se pasaba el tiempo en la sala de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer o, como de costumbre, sacando del piano combinaciones de sonidos. Todo el mundo parecía comprender su mentalidad; percibíamos que la suya era una mente con un propósito definido, eminentemente equipada para ese propósito con un talento evidente.²¹

Si bien esta descripción del joven Revueltas corresponde al tiempo de sus estudios en St. Edward's, es decir 1917, creo que no hay razones para suponer que su actitud fuera distinta en el Conservatorio. Por el relato de Gazagne, se puede concluir que Revueltas se dedicó al estudio del violín y a la labor creativa, como sus principales intereses. ¿A dónde le conducirían todas esas horas de búsqueda “combinando notas y descubriendo nuevos sonidos”? A una nueva colección de piezas compuestas entre 1918 y 1919, de una estética distinta a la de la primera serie.

Respecto a las afirmaciones de Rosaura, observamos también, cómo el comentario que atribuye una tutoría en composición a Revueltas —no obstante que acaso fue hecho a la ligera o de modo desinformado— es citado una y otra vez, asumiendo lo declarado como un hecho. Resultan de esta tendencia, comentarios como el de Lorenzo Candelaria, por ejemplo, quien magnifica la importancia del periodo conservatorio de Revueltas, al sostener que

[...] los estudios de Silvestre con Rocabrana y Tello debieron haber sido las experiencias musicales más significativas de su vida hasta ese momento. En comparación con los rústicos músicos que Silvestre había escuchado en Santiago Papasquiaro, Rocabrana era un artista consumado de reputación internacional [...] y Tello, altamente aclamado a través de su carrera como maestro, compositor y crítico de música, también se había distinguido, justo

²¹ *Ibíd.* p. 241.

antes de la llegada de Silvestre, con la ópera nacionalista *Don Nicolás Bravo o Clemencia mexicana*".²²

En contraposición a la afirmación de Candelaria, cito el siguiente pasaje del mismo Revueltas:

He tenido muchos maestros. Los mejores no tenían títulos y sabían más que los otros. De ahí que siempre haya tenido muy poca veneración por los títulos. Ahora, después de muchos años, sigo estudiando, sigo teniendo maestros, escribo música, sueño con remotos países y a veces doy tamborazos en tinas de baño.²³

Es la falta de información, o de información fidedigna la que ha contribuido a la excesiva mitificación de Revueltas, el personaje.

1.2 Los nuevos horizontes del paisaje sonoro

En la capital, Revueltas estuvo expuesto a un enorme abanico de géneros musicales, tanto académicos, como sin duda, de música "ligera". Esto se infiere de las cartas del 11 de octubre de 1916 y del 17 de abril de 1917:

Yo dentro de poco voy a trabajar en el cine "Cartagena" de Tacubaya, sólo tres veces por semana.²⁴

Mis queridos papás: Hace dos días recibí la carta de mi mamá y las líneas que pusiste al final, por las que vi no han recibido mis cartas. También dices que te dijeron que iba a tocar a todas partes donde me llamaban, lo cual no es cierto, pues sólo una vez, por insistencia de Genaro y Carlos, fuimos Alfonso y yo al hotel Londres.²⁵

No sabemos de la frecuencia con la que Revueltas pudo haber tocado en los salones de baile de los grandes hoteles de la Ciudad de México. Sin duda el ocasional trabajo en las cenas-baile a donde le llamaban, le proporcionó un dinero extra.

²² Candelaria, *Silvestre*, 5.

²³ Revueltas, *Revueltas*, 29.

²⁴ *Ibid.*, 37. Recuérdese que en esta época no existía el cine sonoro, y que era costumbre que los filmes silentes fueran acompañados por música viva. Revueltas continuó con esta práctica de manera reiterativa hasta 1929, primero en México, después en Chicago, San Antonio y Mobile. Posteriormente, entre 1935 y 1940, compuso la música de filmes tales como *Redes*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Caminos*, *La bestia negra*, *Ferrocarriles de Baja California*, *El indio*, *La noche de los Mayas*, *El signo de la muerte*, *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!*.

²⁵ *Ibid.*, 37.

El “Cartagena” era uno de los cines más importantes de la ciudad, y por tanto, como era costumbre en los cines de prestigio, se proyectaban las vistas —como se llamaba entonces a las películas— con el acompañamiento musical de solistas, ensambles u orquestas. Las más favorecidas por el gusto del público fueron las orquestas típicas de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) y de Juan M. Torreblanca, pero sobre todo los conjuntos de cámara y orquesta de alumnos²⁶ del Conservatorio.²⁷ No se tiene noticia alguna que confirme o desmienta que Revueltas tocó en la orquesta de alumnos del Conservatorio, usualmente requerida en los grandes cines, pero tomando en cuenta que los años 1914 a 1916 fueron la cúspide del cine mudo en la Ciudad de México²⁸ que corresponden a los años de Conservatorio del joven Revueltas —y por supuesto a su propio testimonio— es muy posible que haya participado en dicha orquesta. Ahí, como atrilista, bien pudo acompañar proyecciones de filmes mudos alemanes, franceses o italianos de corte histórico, o bien filmes mexicanos, de directores en boga en aquellos años, como Manuel Cirerol Sansores, los hermanos Alva o Enrique Rosas (¿?-1920). Sin duda, esta experiencia, y las posteriores como músico de orquesta de cine silente, tendrían influencia sobre su propia música para cine al final de su vida.²⁹

Pero, ¿qué música se ejecutaba durante la proyección de estas *vistas*? Primero hay que decir que para 1914, el acompañamiento musical en la mayoría de los cines de la Ciudad de México era cosa común.³⁰ Tanto el tipo de ensamble como el repertorio que acompañaba los filmes dependían de la categoría de las salas. En las de prestigio, orquestas y ensambles de cámara eran las encargadas de musicalizar las proyecciones. El repertorio de éstas iba de piezas de concierto y fragmentos de ópera a arreglos de canciones populares. Si tiene fundamento mi especulación, este repertorio ecléctico es el que ejecutó Revueltas como músico de cine. En las salas más modestas era

²⁶ Más que orquesta, esta agrupación era un ensamble de cámara, que según una fotografía de la época (c.1914-1916) contaba de los siguientes integrantes: flauta, clarinete, cuarteto de cuerda, dos arpas y piano; comúnmente se integraban cantantes al ensamble. La orquesta de maestros del Conservatorio también gozaba de amplio prestigio y la aceptación del público y era requerida en las más importantes salas de proyección de la época.

²⁷ Reyes, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano*, 110.

²⁸ *Ibid.*, p. 112.

²⁹ Cfr. Kolb, *Silvestre Revueltas's Redes*, 2009. Y Ávila, *The Influence of the Cinematic in Music of Silvestre Revueltas*, 2007

³⁰ Reyes, *Filmografía*, 113.

común que un pianista se encargara de hacer el trabajo de acompañamiento, como hizo Carlos Chávez, quien fuera pianista y organista del cine Olimpia. El repertorio de estos pianistas era una mezcla menos homogénea que la de las orquestas: desde *fox-trots* y *two-steps* hasta música de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Frédéric François Chopin (1810-1849).³¹ Otra categoría también cobró gran popularidad entre la gente: las orquestas típicas, que según nos informa Aurelio de los Reyes, si bien tocaban en todo tipo de películas, estaban reservadas principalmente para la proyección de cintas mexicanas. Su repertorio consistía en la adaptación de éxitos radiofónicos y teatrales, a los cuales se incorporaría más adelante los géneros de salón, como *charleston*, tangos o danzones.³² Hacia 1915 dio inició —tanto en los Estados Unidos como en Europa— la costumbre de componer música hecha *ex profeso* para una película en particular. Estos filmes extranjeros eran distribuidos con las respectivas partituras. Sin embargo, la mayor parte de estas películas llegaban a México de contrabando, y por tanto, sin música, quedando a juicio de los directores o ensambles la elección de la misma. Esta costumbre de componer música para una película en particular no se adoptó en México,³³ y lo más que se hacía era arreglar melodías populares adecuadas a las escenas de la película en cuestión.³⁴

Leonora Saavedra nos informa que los géneros de moda en esos años eran el *charleston*, *fox-trot*, *two-steps*, *schottisch* o chotis, tango, danzón, mazurka, polka y vals.³⁵ Es importante señalar que también este repertorio formaría parte ineludible del paisaje sonoro en el que estaba inmerso el joven Revueltas. Por lo mismo, llama la atención que, con excepción de un fox-trot incluido en la *Música para charlar* (1938), Revueltas, tanto joven, como adulto, dio la espalda a estos géneros. De joven, sus gustos se inclinaron hacia la música académica europea romántica, y después hacia el impresionismo francés, mientras de adulto, optó por toda clase de sonos, es decir, la música de origen campesino, pero urbanizada y sometida a un osado modernismo.

³¹ Reyes, Aurelio de los. *Op. cit.*, p. 117.

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ Desde 1910 se inició en Italia la usanza de componer música específicamente hecha para una película. Poco más tarde (a partir de 1915) se unirían a esta costumbre productores y compositores norteamericanos, franceses y alemanes. Véase Reyes, Aurelio de los. *Op. cit.*, p. 116.

³⁴ Reyes, *Filmografía*, 119.

³⁵ Saavedra, *Of Dancing Halls and Music Festivals: Copland in Latin America*, 5.

Esto es muy significativo, ya que reviste a Revueltas de una cierta independencia con respecto a los géneros que utilizó como modelos. Dicho en otras palabras, al parecer Revueltas se planteó una estrategia de autoaprendizaje bien predeterminada, que le permitió discriminar los géneros o estilos que serían su objeto de estudio. Dicha independencia lo caracterizó toda su vida. Es importante señalar esto porque otros compositores, notablemente Chávez y Ponce, sí escribieron música de estos géneros americanos, acaso cediendo a la presión de lo entonces popular.³⁶ La identidad de un compositor también se define por lo que rechaza.

El Conservatorio había sido la cuna de los géneros líricos y operísticos que poblaban el ambiente de las salas de cine, y a los cuales sin duda también estuvo expuesto Revueltas durante su estancia ahí. Como lo atestigua la correspondencia con sus padres, el joven Revueltas participó en la compañía de ópera que dirigía el mismo Tello.³⁷ Sin embargo, el género operístico no se vio reflejado nunca en su obra, ni juvenil, ni madura. También es importante decir que las canciones de Revueltas escapan a la influencia ponciana de la canción mexicana, pero debo señalar que tal influencia sí está presente en la obra instrumental. Basta escuchar las partes o movimientos lentos de obras como *Janitzio*, *Cuauhnáhuac* u *8 x radio*, para corroborar que se pone de manifiesto el romanticismo de la canción mexicana. Pero este romanticismo no es exclusivo del Revueltas adulto, y se debe, por tanto, trazar el camino al momento en que esta influencia dio inicio. Como se verá con más detalle en el siguiente capítulo, ya en 1915 (en la primera serie), Revueltas experimentó con la canción mexicana en algunas de sus piezas. Es en este punto: la influencia de la canción mexicana de Ponce sobre Revueltas, donde es posible establecer un vínculo entre la obra madura y la juvenil. Vínculo que estuvo presente durante toda su vida.

Así, los arreglos para violín y piano de canciones de Ponce —*A la orilla de un palmar* y *Cuiden su vida* hechos en Chicago en 1920— no son la excepción que confirma la regla como podría pensarse de primera instancia, si

³⁶ Saavedra, *Manuel M. Ponce's Chapultepec and the Conflicted Representations of a Contested Space*, 3 [consultado el 23 de enero de 2010].

³⁷ Revueltas, *Revueltas*, 35-36.

se cree que Revueltas no se dejó influenciar por la canción mexicana. Más bien, en ellos Revueltas asume categóricamente la influencia de Ponce.

Con respecto a la música académica, el Conservatorio le puso en contacto pleno con la tradición austro-germana decimonónica imperante en la institución en aquel momento.

Es importante señalar que por los hechos mencionados se puede deducir que mucha de la sensibilización que Silvestre Revueltas obtuvo en sus primeros años hasta su llegada a la capital —y más adelante en su vida— fue resultado, tanto de la práctica cotidiana fuera del conservatorio, como de su exposición a la academia.³⁸ La vida provinciana le brindó la convivencia directa con la música vernácula; los trabajos eventuales lo pusieron en contacto con la música de cine y de baile, así como de la ópera y géneros líricos y el Conservatorio con el romanticismo europeo del siglo XIX.

En lo que toca a la exposición a nuevas tendencias en música de concierto, parece haber llegado demasiado tarde a la Ciudad de México. No participó por ejemplo, del concierto sinfónico o el recital de piano, dedicados por completo a Debussy, organizados en 1912 por Carlos Julio Meneses (1863-1929) y Manuel M. Ponce, respectivamente. Estos dos eventos han sido comentados por autores como Ricardo Miranda en su biografía de Manuel M. Ponce y Eduardo Contreras Soto en su trabajo biográfico sobre Silvestre Revueltas, pero no se ha hecho énfasis suficiente en que esos dos conciertos con obras sinfónicas y pianísticas del francés fueron fenómenos excepcionales: Una revisión de los programas del Conservatorio y algunas otras salas de conciertos atestigua que,³⁹ durante todo el año que siguió, es decir 1913, es muy posible que no volviera a tocarse ninguna obra de Debussy, ni tampoco en los años sucesivos. Al parecer la única excepción fue la cuarta audición de alumnos de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral —nombre que adoptó el Conservatorio durante 1916— celebrada el 28 de octubre de 1916⁴⁰ en el Salón de Actos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología,⁴¹ donde la alumna Luisa Gonzáles (*sic*) Messer interpretó una de las dos

³⁸ Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, 190.

³⁹ La caja archivo muerto 59 (citada arriba) contiene una gran cantidad de programas de concierto entre los años 1913 a 1916, que dan testimonio de la falta de conocimiento o interés por la obra de Debussy.

⁴⁰ Se debe recordar que Revueltas permaneció en el Conservatorio hasta mediados de 1917.

⁴¹ Ubicado en la calle de Moneda 13, locación que albergó la antigua Casa de Moneda.

Arabesques.⁴² Si bien una buena cantidad de programas de conciertos y audiciones, no sólo del Conservatorio sino de otras salas de la ciudad, no ha sobrevivido, el grueso de los programas existentes revela un gusto bastante conservador, ajeno a las nuevas tendencias. Hay pues razones para dar crédito a Revueltas, cuando sostiene que no conoció la música de Debussy hasta 1917.⁴³

Al parecer por sufrir depresiones frecuentes,⁴⁴ y por una serie de circunstancias diversas que se comentarán en detalle en el siguiente capítulo, Silvestre decide volver a casa en 1917, pero no por mucho tiempo. Ya para septiembre de ese año se encuentra en *St. Edward's College*, en Austin, Texas.

Este es el paisaje sonoro al que se vio expuesto el joven Silvestre Revueltas en sus años de formación, y del cual su obra juvenil es el resultado. La importancia de este estudio radica en saber a qué tipos de música estuvo expuesto, y determinar cuáles fueron para Revueltas las influencias que tomó por voluntad propia como modelos de estudio. Así se podrá determinar —como ya se dijo en la introducción— si existen elementos que puedan vincular estos experimentos juveniles con su obra madura. Si bien, pudiera parecer que no existen tales vínculos, he podido encontrar al menos un elemento que permanece vigente en una gran parte de su música: la influencia del romanticismo de la canción mexicana de Manuel M. Ponce. A continuación se analizará la primera serie (1915) de composiciones de Silvestre Revueltas.

⁴² El programa no especifica cuál de los dos.

⁴³ Me puedo observar ahora, de 1917 a 1920... Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. [Y] 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 Debussy"... "¿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..."

⁴⁴ En la carta a sus padres del 17 de abril de 1917, Revueltas dice: "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; quiero sobreponerme al Amor y a la Vida; descansar de mi fatiga moral para tener fuerzas para luchar." Sin duda se trataba de depresiones relacionadas a la "melancolía" que se le diagnosticó al ser internado en clínicas psiquiátricas al final de su vida.

Capítulo 2

Un autodidacta en el Conservatorio: una visión histórica y analítica del entorno

Yo no creo que haya sido niño prodigio, pero desde muy pequeño sentí inclinación hacia la música, como resultado de lo cual me volví músico profesional. Contribuyeron a esto algunos de mis profesores, de los cuales afortunadamente no aprendí mucho, debido sin duda a mi mal hábito de independencia.

Silvestre Revueltas

2.1 Revueltas al piano o el joven *pasticheur*

En la introducción se mencionó que a sus quince años Revueltas tenía ya el deseo de ser compositor y estaba creando su propia estrategia de autoaprendizaje. En el capítulo 1 se intentó sustentar la hipótesis de Revueltas como compositor autodidacta, que utilizó el piano para el estudio de la composición y que fue selectivo en la elección de sus modelos estilísticos, dejando de lado los géneros populares, y concentrándose, en su lugar, en emular el romanticismo europeo y mexicano, es decir la música de arte.

En este capítulo, se mostrará que la primera serie cuenta con elementos suficientes que permiten determinar que a sus quince años alcanzó una visión amplia del repertorio pianístico y estilos que le rodeaban, que exploró e imitó a autores como Johann Sebastian Bach (1685-1750) o Robert Schumann (1810-1856), entre otros, y a compositores mexicanos como Ernesto Elorduy (1853-1913) y Ponce. Respecto al Revueltas pianista, se podrá conjeturar que fue en esencia autodidacta¹ y que era capaz de ejecutar su propia música al piano, ya que esta muestra un pianismo, en su mayor parte de nivel intermedio con algunas excepciones, que se abordarán en su momento. También se pretende establecer el imaginario musical del joven Revueltas, en tanto está plasmado en la selección de géneros que predominan en la primera serie.

¹ El primer maestro de piano de Revueltas del que se tiene noticia es el Hermano Louis Gazagne, en St. Edward's College, en 1917.

En suma, queda evidenciado que la primera serie permite inferir, por parte del joven, un estudio minucioso (a nivel de lo que se podría esperar de un adolescente) de los estilos que fueron de su interés. El autoaprendizaje se dio mediante la imitación, como parece deducirse al estudiar estas pequeñas obras a la luz de los cánones de la época; no se trata de composiciones propiamente dichas, sino de estudios de composición, y en este sentido, si se quiere, de *pastiches* estilísticos.

El término *pasticcio*² se originó para indicar de manera peyorativa una ópera hecha de arias y piezas de diferentes compositores o fuentes adaptadas a un libreto nuevo o existente. La práctica empezó a finales del S. XVII y se hizo común después de la década de 1730, cayendo en desuso cerca de un siglo más tarde. La palabra *pasticcio* pasó al francés como *pastiche*, término que fue aplicado a la música instrumental, para referirse a una obra escrita en el estilo de otro periodo, como, por ejemplo, la *Sinfonía clásica* de Sergei Prokofiev (1891-1953) en el estilo de Joseph Haydn [1732-1809] o *Pulcinella* de Igor Stravinsky (1882-1971) basada en el estilo de Giovanni Pergolesi [1710-1736]). En otro sentido, el pedagógico, la técnica del *pastiche* ha sido utilizada en muchas cátedras de composición con el fin de que el alumno entienda la técnica y el estilo de la música de diferentes periodos. Este parece ser el objeto de los *pastiches* del joven Silvestre Revueltas, si bien, en su caso se trataría de una estrategia de autoaprendizaje, como se ha sugerido antes, ya que es muy probable que no haya contado con un profesor de composición. Son, por tanto, estudios estilísticos que le proporcionaron al muchacho un incremento importante en su conocimiento personal para devenir compositor, una identidad que asumirá públicamente muchos años después, en obras tempranas como *Afilador* y *Batik*, y en definitiva en 1929, cuando se establece en México.

¿Cómo valorar, entonces, este repertorio? ¿Desde una perspectiva didáctica, o buscando también una identidad artística personal? Por supuesto que las piezas juveniles son de utilidad, en tanto reflejan un cuadro de época,

² Curtis, Price. *Pasticcio*, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21051> [consultado el 28 de abril de 2010].

el paisaje sonoro que le circundó y nutrió. No se juzgará, pues, la originalidad, sino la capacidad de mimesis de un joven de quince años.

2.2 Las fuentes del joven Revueltas o la música impresa en el México porfirista

Debido a que se trata de pastiches, las piezas de la primera serie se analizarán contrastándolas a la luz de los cánones correspondientes, intentando determinar las características del estilo o género en estudio. Se tratará de mostrar que Revueltas centró su interés en tres diferentes estilos en boga en el ámbito conservatorio, a saber: la música europea vinculada a la tradición alemana, la música mexicana de salón vinculada al posromanticismo y ciertas expresiones de nacionalismo musical.

En su afán de aprendizaje, Revueltas se apoyó en el repertorio que le interesaba, imitándolo. Pero, ¿dónde está la fuente del repertorio que Revueltas imita? ¿Dónde encuentra este repertorio? ¿Representa una selección; es decir, discrimina entre el repertorio disponible? ¿Qué géneros predominaban en el mercado de partituras? ¿Estaban entre estas las obras de Franz Schubert (1797-1828), Schumann o Chopin que se ha intentado sostener, eran imitados por Revueltas? ¿Es este el repertorio que predominaba en el Conservatorio?

La biblioteca del Conservatorio contaba con un importante acervo, que sería fundamental en la selección musical de Revueltas. Se trata de la edición monumental que la editorial Breitkopf & Härtel inició a partir de 1850, y que contiene las obras completas de Schütz (1585-1672), Schein (1586-1630), Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Héctor Berlioz (1803-1869), Félix Mendelssohn (1809-1847), Chopin, Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883) y Schumann. Es importante hacer notar que todos los compositores publicados en la colección de Breitkopf, son alemanes, con la excepción de Berlioz y Chopin. Esto podría explicar la inclinación de Revueltas por la música alemana. Al parecer, el Conservatorio es la fuente que alimentó y contribuyó los intereses de Revueltas.

El paisaje sonoro del México decimonónico estuvo dominado tanto por la música para piano como por la ópera, a expensas de géneros instrumentales

como la música de cámara y la sinfónica. El auge del piano se explica también por la ausencia de agrupaciones de cámara y sinfónicas establecidas.³ Esta afición por el piano se generalizó a tal grado, que para mediados de S. XIX, la importación y construcción de dicho instrumento ya constituía un negocio floreciente. Un excelente ejemplo del auge pianístico en el México del S. XIX se encuentra en la crónica de Antonio García Cubas (1832-1912), quien da su testimonio del que fuera con toda seguridad el salón más célebre de México, el de Tomás León (1826-1893):

Tan delirante era León por el divino arte que no desperdiciaba ocasión para recrear su ánimo en unión de sus amigos que por aquél mostraban igual afición, ejecutando en el piano esas sublimes obras de la música clásica [...] Sebastián Bach, Mozart, Beethoven, Haydn y Mendelssohn eran los maestros favoritos, cuyas obras alternaban con las de Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Chopin y otros de relevante mérito. Nunca olvidaré [...] una tarde en la que [...] ejecutábase a cuatro manos la bella Pastoral de Beethoven [...] [Tocaban] León y [Aniceto] Ortega esa sublime parte de la sinfonía [en la que] los relámpagos se suceden y los truenos dan lugar a la espantosa tempestad con el vigor que ella requiere, en los momentos en que la naturaleza se manifestaba terrible y majestuosa; el agua caía a torrentes y una atronadora descarga eléctrica nos hizo estremecer...⁴

Como prueba la anécdota de García Cubas, las principales vertientes del piano romántico europeo eran bien familiares entre los músicos mexicanos. En particular la influencia de Chopin se hizo sentir entre ellos. Tomás León escribió algunos nocturnos en los que plasmó gran parte del lenguaje chopiniano, mientras que las elegantes *Rêveries* de Guadalupe Olmedo son muestra de la asimilación del modelo que el compositor polaco dejara plasmado en obras como la *Berceuse* Op. 57. Por otro lado, compositores como Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Ricardo Castro siguieron el ejemplo de Chopin, tomando las danzas de moda como valeses y mazurcas haciéndolas ambiciosas siguiendo su modelo de obras autosuficientes.

³ Como muestra la crónica de Antonio García Cubas, fue mediante el piano que se conoció el repertorio sinfónico tanto europeo como mexicano. Muchos compositores, incluyendo algunos de renombre, tanto del viejo continente como de América, nunca escucharon sus obras sinfónicas en vida, más que en reducciones para uno o dos pianos. Compositores como Johannes Brahms publicaron arreglos para piano a cuatro manos de una gran parte de su obra sinfónica y camerística. Es notable que en México sólo se escucharan algunas de las sinfonías de Beethoven en su versión sinfónica hasta la última década del S. XIX, gracias a los programas de la Sociedad Anónima de Conciertos encabezada por Meneses, Campa y Villanueva. (García, *El libro de mis recuerdos*, 69.

⁴ Miranda, *Ecos, alientos y sonidos*, 129.

En comparación con la de Chopin, la influencia que ejerció la música alemana sobre los mexicanos fue menor, pero fomentada por quienes estuvieron directamente expuestos a esta música, como Tomás León; el alemán Ludwig Hahn (1736-1881) botánico y músico aficionado radicado en México o el zacatecano Ernesto Elorduy que estudió en el conservatorio de Frankfurt con Joachim Raff (1822-1882) y Clara Schumann (1819-1896), además de haber recibido algunas lecciones de Anton Rubinstein (1829-1894). De esta forma, Elorduy conoció de primera mano las obras de Johannes Brahms (1833-1897), Mendelssohn y Schumann, cuya influencia es notoria en algunas de sus mazurcas, berceuses y canciones sin palabras.

Este gran auge pianístico tuvo una consecuencia directa en otro importante fenómeno que pasaría a la historia como la época dorada de la edición musical, ya que la venta de música impresa se orientó en la misma dirección que la venta de pianos: al músico *amateur*.

Al terminar la colonia, a lo largo del S. XIX y entrado el XX, se consumió en México una cantidad muy importante de música, y las librerías de la ciudad ofrecieron a sus clientes un repertorio riquísimo: sonatas, dúos, tríos, música vocal y de cámara de más de un centenar de autores europeos y mexicanos.⁵ Proliferaron las llamadas *suscripciones* de música, mediante las cuales un autor entregaba de manera semanal o quincenal una obra reciente a sus abonados, signo inequívoco del cultivo de la música en los salones privados o en círculos cultos, como el de la familia Revueltas, la cual no frecuentaba las tertulias de la burguesía local. Las publicaciones que nutrían las necesidades del sector amateur eran de amplísima distribución, y debieron estar muy a la mano de los Revueltas, fueran estos, o no, suscriptores. El cultivo de los géneros de salón en la obra juvenil de Revueltas parece sugerirlo. (Como veremos más adelante, en la década de los años veinte, Revueltas dejará atrás la música de salón e incluso la convertirá en referente negativo, es decir en objeto de rechazo y hasta de burla).

Dada su relevancia no sólo como reflejo de valores estéticos imperantes, sino también (acaso más), como formadora de gustos —y entre ellos el del joven Revueltas— nos acercaremos con cierto detenimiento a dicha industria.

⁵ *Ídem*. 92.

Una vez pasados los conflictos de la lucha de Independencia, la tradición de las suscripciones entró en una nueva etapa a partir de 1826. José Mariano Elízaga (1786-1842), conocido en su tiempo como el *Rossini mexicano* fue, además de un gran músico, un emprendedor férreo. Organizó la primera orquesta sinfónica mexicana en 1822; elaboró y editó el primer libro mexicano de didáctica musical en 1823; fundó en 1824 la primera Sociedad Filarmónica Mexicana; en 1825 fundó la Academia de la Sociedad Filarmónica Mexicana, considerada el primer Conservatorio de Música de México y América, en el año 1826, fundó la primera imprenta de música profana en México, con el fin de cumplir con los compromisos de un ambicioso proyecto de suscripciones musicales. Al echar un vistazo a las pocas partituras de esa época que han llegado hasta nosotros, queda claro, como sostiene Ricardo Miranda, que “se trata de obras claramente destinadas a usarse en ámbitos reducidos y de aficionados, pues la elaboración de las mismas no reviste mayor complejidad”.⁶ No debe pensarse por supuesto, que toda la música de este periodo estuviera destinada a los aficionados, ya que el mismo Elízaga compuso una serie de variaciones en las que su lenguaje propio se mezcla con las influencias de Haydn y Beethoven, dando como resultado uno de los ejemplos mejor logrados del estilo clásico en América.

Otra pionera de la impresión musical (y de la venta de instrumentos musicales) fue la casa *Wagner y Levien*, fundada por Agustín Wagner en 1851 en la capital, desde la cual se extendió principalmente al norte del país, estableciendo sucursales en los estados de Coahuila, Durango, Jalisco, Nuevo León, Puebla, San Luís Potosí, Tamaulipas, y Veracruz. La existencia de sucursales en Durango y Guadalajara es significativa porque ofrece un indicio de que los Revueltas pudieron encontrar con facilidad música para Silvestre, ya que la familia permaneció en Durango hasta 1908, y se encontraban en Guadalajara para 1911. Ambos establecimientos fueron abiertos antes de 1903,⁷ y los Revueltas sin duda debieron estar familiarizados con dicho negocio en ambas ciudades.

⁶ *Ídem*. 93.

⁷ Ayala, *Músicos y música popular en Monterrey*, 47.

Además de que la casa *Wagner y Levien* dio un importante impulso a la vida musical del país por la vía de la edición musical y de la distribución de todo tipo de instrumentos musicales, lo hizo también trayendo a México a varios de los más importantes pianistas de la época. Entre ellos hay que destacar a Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), quien ofreció recitales en el Teatro Nacional los días 10 y 11 de marzo de 1900; Josef Hoffman (1876-1957), con cuatro recitales en el Teatro del Conservatorio Nacional⁸ en enero de 1909, y Josef Lhévinne (1874-1944) quien visitó nuestro país en enero de 1910 y se presentó en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México. Lamentablemente estos artistas no se presentaron en ningún lugar de la provincia, por lo que debemos suponer que los Revueltas permanecieron ajenos a estos eventos.

La *Wagner y Levien Sucesores* cerró en definitiva sus operaciones en Febrero de 1937 con una magna venta de pianos y otros instrumentos musicales, dejando como testimonio de su estancia en México un extenso catálogo de publicaciones de compositores nacionales y extranjeros que sirve para recrear el paisaje musical mexicano del cambio de siglo.

Otro editor, mexicano, fue Eduardo Gariel (1860-1923). Su empresa, con sede en la ciudad de Saltillo, si bien no tan importante como la *Wagner y Levien*, dejó una buena cantidad de música como testimonio de su contribución al quehacer musical del país.

Como puede constatarse en los catálogos de la época, destaca la presencia de géneros tales como danza de salón, vals, capricho, hoja de álbum, canción sin palabras (a las que Silvestre llamará "lied para piano"), que encontramos en la primera serie de Revueltas. Gracias a los estudios de Ricardo Miranda sabemos qué géneros gozaron de un éxito más o menos duradero y cuáles fueron modas pasajeras, causando un impacto notable pero efímero. La cracoviana, la polonesa, la escocesa o las cuadrillas pertenecen a este último grupo. En cambio, el vals, la mazurca, la polca, el chotis (de *schottisch*) y la danza habanera sobrevivieron hasta bien entrado el S. XX y en conjunto conforman un impresionante arsenal de cientos de partituras. De algunas, como el vals o la escocesa, se sabe que llegaron a México en el S.

⁸ El Teatro del Conservatorio Nacional se encontraba ubicado en las instalaciones de la Universidad Nacional.

XVIII o principios del XIX. Otras, como la mazurca, llegaron hasta mediados del S. XIX, pero su tardanza en incorporarse al repertorio local fue compensada por el entusiasmo y arraigo con que esa danza fue cultivada eventualmente. Así como el vals encontró en México un auge similar al que se observa en países europeos, es posible afirmar sin temor a equivocarse, que la mazurca gozó en tierras mexicanas de un arraigo y florecimiento sólo comparables a los que gozó en París y Viena, capitales de la música en ese momento, pues cientos de mazurcas fueron compuestas en México a partir de 1840, e incluso su cultivo perduró entre diversos autores aun durante el S. XX. A este respecto, es curioso que Revueltas haya compuesto su única mazurca —inconclusa, por cierto— en 1919, estando ya en Chicago, cuando contaba con una perspectiva musical muy diferente a la que tuvo en México. Sin embargo es notable su elección de este género, acaso inspirado por las mazurcas de Ponce. Cabe hacer notar que, entre los géneros favorecidos por Revueltas, no figuran aquellos de vigencia pasajera, asociados a las danzas populares de moda, sino los géneros más arraigados, de corte más europeo y de referencia literaria: como se había dicho ya, *Lied*, *Vals*, *Albumblatt*, e *Impromptu*.

Cabe destacar que, paralelamente a Revueltas y en el mismo periodo (1915-1920), Carlos Chávez también se interesó en los mismos géneros. Las composiciones de Chávez previas a 1921 eran derivadas de modelos clásicos y románticos europeos y se encuentra un paralelo significativo entre los nombres de algunas de las composiciones de Chávez con las de Revueltas: *Segundo estudio de Concierto* (1915), *Sonata fantasía* (1918) y *Oda I* (1918), del primero, y *Primer estudio en Si bemol menor para piano* (1915), *Sonatina* (1915) y *Poema* (1915), del segundo. Bajo la influencia de Ponce, Chávez también escribió arreglos de canciones mexicanas, que recuerdan los arreglos de Revueltas de canciones de Ponce: *Adelita* y *La cucaracha* (1915), *Anda buscando de rosa en rosa* (1915). El paralelo entre la estética de Chávez y Revueltas en este momento es notable.

Otro paralelo entre ambos compositores es que se consideran autodidactas, y podría argumentarse que la de Chávez también constituye una búsqueda enfocada al autoaprendizaje. Podría explicar, también en su caso, la diversidad de géneros que explora. Aunque la analogía es evidente entre ambos compositores, no sorprende, debido a que ésta es la estética

predominante en la época —y como se comentó en la introducción— en ella se vieron envueltos durante sus años mozos una buena cantidad de creadores.⁹ Lo que sí marca una diferencia notable es el hecho de que desde muy joven, no obstante el predominante romanticismo de fin de siglo, Chávez intenta algunas obras de interés clásico —influencia más bien alemana— como su *Sinfonía para orquesta* (1915), la *Sonata fantasía* (1917), el *Preludio y fuga* (1917), los dos *Estudios* (1919), y el *Sexteto para arcos y piano* (1919). Este interés por la forma acompañará a Chávez siempre y lo distingue de Revueltas, quien rompe con las formas tradicionales o las utiliza como contenedores básicos de textos estructurados con mayor libertad, lo que lo hace diferente, o incluso opuesto a Chávez. Pareciera anunciarse aquí el rechazo por la música alemana del Revueltas maduro. A fin de cuentas, ahí estará una de las diferencias entre Chávez y Revueltas: el interés permanente del primero por la experimentación con la forma, y en Revueltas, la frecuente burla al formalismo y el carácter provocadoramente eclético de su obra.¹⁰

2.3 “Una secreta aspiración al caos”:¹¹ el entronque con el romanticismo alemán

Revueltas dedicó un buen número de páginas de la primera serie a la exploración de la música de tradición austro-germana del S. XIX, discurso que más adelante, en su madurez, abandonaría. Habla entonces el modernista que se distingue de la cultura europea, y por tanto también de los compositores mexicanos que la imitaron. En 1937, durante su viaje a la España Republicana, Revueltas se burla del fosilizado panorama de la música conservatoriana:

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 desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza... [sobresaltando] el plácido sueño de los milenarios profesores

⁹ Entre otros: Carrillo, Ponce, y Candelario Huizar (1883-1970).

¹⁰ Kolb, *Contracanto: una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, 22.

¹¹ Se hace referencia al concepto de Romanticismo acuñado por August Wilhelm Schlegel (1767-1845): la mezcla de géneros, reflejo de una secreta aspiración al caos, es decir, al carácter bullente e inextinguible de la vida, de la cual surgen nuevos y maravillosos nacimientos, es característica distintiva del romanticismo.

cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también...¹²

Veamos, pues, cómo se manifestaba todavía en el joven Revueltas aquella “tradición, polilla y gloriosa tristeza”.

El *Impromptu Op. 2 No. 1*

De las que han sobrevivido, la primera obra de la serie es el *Impromptu Op. 2, No. 1*, cuyo simple título indica piezas compuestas con anterioridad, hoy perdidas. Llama la atención que el joven Revueltas diera, a esta y a otras, números de *Opus*. El término *opus*¹³ (del latín *opus*, obra) se ha utilizado en composiciones musicales desde el S. XV, y se comenzó a utilizar en colecciones de música impresa a partir del siglo XVI.¹⁴ Hacia 1800, los números de *opus* eran más comunes en música instrumental que en la vocal. Lo que es de más interés para este estudio es que los números de *opus* no eran aplicados hasta la publicación de las obras, y eran asignados por el editor y no por el compositor.¹⁵ ¿Por qué Revueltas asignaría números de *opus* a, por lo menos, cuatro de sus composiciones, si no pretendía publicarlas? ¿Las consideraba especialmente importantes o significativas? Con seguridad estamos ante una fantasía juvenil: la de un muchacho que ya se siente compositor, y por tanto, enumera él mismo su obra. Por supuesto que ya siendo adulto y como buen modernista, abandona esta práctica dado que responde a la idea romántica del “artista sublime”, figura que Revueltas denostó en más de un escrito.¹⁶

El *impromptu* como género es una composición para un instrumento solo, usualmente el piano, y puede sugerir la idea de improvisación. Al

¹² Revueltas, *Revueltas*, 198.

¹³ Fuller, David. *Opus(i)*, en Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20394> [consultado el 12 de mayo de 2010].

¹⁴ Hacia la segunda mitad del S. XVIII, era común agrupar en un mismo *opus* un número amplio de obras, en general seis o doce, como los Opp. 1 a 4 y 7 a 9 de Vivaldi, con doce conciertos para violín en cada uno, o sus Opp. 5 y 6 y 10 a 13 con seis conciertos para violín por *opus*. La cantidad de obras contenidas por *opus* se redujo ya entrado el S. XIX, hasta hacerse común una obra grande en cada *opus*.

¹⁵ Cuando una misma obra era publicada por dos diferentes editores, podía tener diferentes números de *opus*, como ocurrió con algunas obras de Haydn.

¹⁶ “Todo el mundo me ha felicitado. Gran músico, gran director, gran artista y todas las musarañas habituales.” Revueltas, *Revueltas*, 12.

parecer el término (del francés *impromptu*, *improvisado*) fue usado por primera vez en 1817 en Alemania,¹⁷ pero es en 1827 que Schubert compone sus famosos ocho *Impromptus*, D.899 y D.935. De estos, sólo el primero de los ocho, en Do menor, sugiere un carácter de “improvisación”. El resto, en especial el séptimo, son piezas más estructuradas.¹⁸ Otros *Impromptus* famosos que podrían haber inspirado por lo menos el título de la pieza, son los de Chopin.

Por su escritura contrapuntística (ver Ej. 1), esta pieza no tiene relación alguna con los *Impromptus* de Schubert o Chopin, y tras su audición, se descubre que no existe en ella el carácter improvisatorio, si bien —como ya se hizo mención antes— tampoco existe en los *impromptus* de Schubert. Por otra parte, la escritura pianística a cuatro voces tan característica del romanticismo, ha sido utilizada por Revueltas, y es semejante a decenas de piezas de Schumann, Mendelssohn o Brahms. La forma es ternaria, comúnmente utilizada para este género musical.

El *Impromptu* está escrito en la tonalidad de Do menor, en compás de 3/4 y su estructura es ternaria. La primera parte, de carácter melancólico es armonizada por una serie de enlaces I-V. La segunda parte es contrastante, y está escrita en la dominante. Justo antes del *ritornello* el discurso musical se interrumpe después de un *diminuendo*. A primera vista esta interrupción pareciera ser provocada por la inexperiencia de Revueltas. Sin embargo, al hacer un análisis detallado se hace evidente que dicha ruptura es totalmente premeditada. En el compás 33 (Ej. 2) se observa como la segunda sección es separada del *ritornello* por casi un compás de silencio. El resultado es un momento de gran tensión y expectativa que concluye —tal y como si durante el silencio se desarrollara un *crescendo*— en un acorde de Do menor marcado *forte*. En otras palabras, Revueltas conduce la pieza al punto climático a través del silencio. Por supuesto que la interpretación es vital para dar vida a esta ausencia de sonidos, que de otra forma podría parecer un error o titubeo del

¹⁷ En 1817 el compositor J. V. Voříšek publicó en el *Allgemeine musikalische Zeitung* una pieza con el título *Impromptu*, que al parecer fue sugerido por el editor. El mismo Voříšek publicó en 1821 un juego de seis más de estas piezas.

¹⁸ Brown, Maurice J.E. *Impromptu*, en Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13736> [consultado el 14 de mayo de 2010].

intérprete. El procedimiento no es nuevo ni exclusivo de Revueltas. Beethoven lo empleo en el cuarteto para cuerdas Op. 59, No. 3, último movimiento *Allegro molto*, compás 388. Resulta interesante que a sus 15 años Revueltas haya experimentado con este tipo de técnica tan poco común. Por otra parte cabe preguntar si conocía previamente este tipo de clímax o por sí mismo llegó a la conclusión de que semejante recurso era posible.

Allegro vivo

f

Ej. 1: Silvestre Revueltas, *Impromptu Op. 2 No. 1*, cc. 1-8

31

p

sf

f

Tempo I

Ej. 2: Revueltas, *Impromptu Op. 2 No. 1*, cc. 31-34

La sonatina

La sonatina es una sonata corta y ligera, de fácil ejecución, generalmente compuesta para piano con fines didácticos. Los compositores más relacionados con este género son Muzio Clementi (1752-1832), Anton Diabelli (1781-1858), Jan Dussek (1760-1812) y Friedrich Kuhlau (1786-1832), pero Haydn, Mozart (1756-1791), Beethoven y Schubert¹⁹ también tienen ejemplos de sonatinas.²⁰

Es importante dejar en claro que esta es la única ocasión en que Revueltas explora la forma sonata, pero no siguiendo el modelo clásico, sino como forma cíclica muy libre. La sonatina de Revueltas está estructurada en tres movimientos, rápido-lento-rápido, con un plan armónico bien definido y muy lejana del lenguaje clásico de Clementi o la sencillez técnica de Diabelli. Por la escritura pianística, está más bien emparentada con los pianistas-compositores del S. XIX.

El primer movimiento, un *Allegretto quasi allegro* en forma binaria y en tonalidad de La mayor, inicia con una sencilla introducción en la que se intercalan acordes de la tonalidad principal, una escala cromática y un arpeggio del VI grado de Si bemol menor que utiliza para una rápida modulación a esa lejana tonalidad. El acorde de Si bemol en primera inversión es la sexta napolitana de La mayor, y usualmente precede la cadencia V-I. Fue muy usado en la música alemana de los Siglos XVIII y XIX, y Beethoven extendió su uso a la posición fundamental y a la segunda inversión. Revueltas lo utiliza en modo menor y no como parte de la cadencia, sino para modular a la napolitana, lo que evidencia cierto afán de experimentación. El procedimiento armónico es interesante e incluso podría resultar atrevido para un muchacho de 15 años. El pasaje resulta involuntariamente cómico por la sonoridad del arpeggio (véase Ej. 3).

¹⁹ Las sonatinas de Franz Schubert fueron escritas para violín y piano.

²⁰ El género fue casi olvidado por los compositores románticos, salvo unas pocas excepciones. Son ejemplos la sonatina para piano de Charles-Valentin Alkan (1813-1888), que lejos de ser sencilla, es extremadamente demandante, o las sonatinas para violín y piano de Antonin Dvořák (1841-1904) y Jean Sibelius (1865-1957). En el S. XX, las sonatinas se convirtieron en sonatas cortas técnicamente complejas y no relacionadas con la didáctica, como las sonatinas para piano de Maurice Revel (1875-1937) y Ferruccio Busoni (1866-1924) o la sonatina para flauta y piano de Pierre Boulez (1925).

Allegretto casi allegro

Rea * Rea *

Rea * Rea *

Ej. 3: Revueltas, *Sonatina*, I. Allegretto quasi allegro, cc. 1-6

En el compás 9 aparece nuevo material melódico en Si bemol menor (véase Ej. 4), que termina en el compás 14. Enseguida una modulación a La mayor reintroduce el tema principal en el registro grave, para concluir con los acordes de la introducción. Todo esto denota una voluntad por la exploración o experimentación armónica. Revueltas se esfuerza por realizar modulaciones a las tonalidades más lejanas posibles, introduce armonías osadas y utiliza el contrapunto invertible. Este manejo armónico podría recordar algunas obras de Chopin, como la *Balada* No. 1 en sol menor o la *Fantasía Wanderer*, D. 760 (Op. 15) de Schubert.

⁹ *ben cantato*

Rea *

Ej. 4: Revueltas, *Sonatina*, I. Allegretto quasi allegro, cc. 9-10

Con respecto a la escritura pianística, obsérvese el pasaje del Ej.5: arpeggios divididos entre ambas manos y línea melódica sobre los arpeggios,

un recurso común en la literatura para piano de la Europa del S. XIX. Compárese con los siguientes ejemplos:



Ej. 5: Schumann, *In der Nacht*, de las *Phantasiestücke*, Op. 12, cc. 69-72



Ej. 6: Felix Mendelssohn, *Lied ohne Worte* Op. 19 No. 1 cc. 3-4

En la segunda sección de la sonatina, los arpeggios son descendentes, muy similares, por ejemplo, al siguiente pasaje de Brahms (Ej. 8):



Ej. 7: Revueltas, *Sonatina*, I. *Allegretto quasi allegro*, cc. 25 y 26



Ej. 8: Johannes Brahms, *Capriccio*, Op. 76, No. 1, cc. 14-16

El segundo movimiento es un *Andantino* en Fa mayor, compás de 6/8 y forma binaria. Revueltas experimenta de nuevo con la armonía, buscando nuevamente modulaciones a tonalidades lejanas, que conducen el desarrollo armónico de Fa mayor a Si mayor. La melodía aparece en el registro central, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ej. 9: Revueltas, *Sonatina*, II. *Andantino*, cc. 6-15

El tercer movimiento, *Allegro finale*, procede armónicamente de manera inversa al primer movimiento. Después de unas escalas cromáticas que conducen la armonía de Si bemol a La menor, se abre paso otro pasaje de arpeggios, con constantes y complicados saltos de más de dos octavas en la mano izquierda:

Ej. 10: Revueltas, *Sonatina*, III. *Allegro finale*, cc. 7-12

Pianísticamente comparable al siguiente pasaje de Chopin:

Ej. 11: Frederic Chopin, Scherzo Op. 31, cc. 103-117

La estructura es corta. La frase se repite dos veces, formando apenas un periodo, y el movimiento termina de súbito con una cita de la introducción del primer movimiento. Resulta interesante, sin embargo, el cuidadoso plan armónico estrechamente relacionado con la forma cíclica.

En cuanto a la escritura pianística, pasajes como el del Ej. 10 obligan a plantearse la pregunta de cómo componía Revueltas, y si era capaz de tocar él mismo su música al piano. Como ya se comentó al inicio de este capítulo, existe la posibilidad de que tocara la mayoría de sus piezas. Sin embargo, el tercer movimiento de la *Sonatina* resulta bastante difícil, y otros pasajes como los ilustrados en los Ejs. 12 y 13 del *Allegro*, son técnicamente imposibles en el *Tempo* indicado tal como están escritos. Esto podría ser muestra de su inmadurez como compositor, o, por el contrario, de una gran imaginación compositiva, en tanto que compone no para sí mismo, sino para otros, cuyo nivel instrumental es superior al propio. Tal suele ser el caso entre muchos compositores maduros.

Los estudios²¹

El estudio es una pieza instrumental difícil, y con frecuencia hecha para instrumentos de teclado.²² Está diseñado para explorar y perfeccionar alguna

²¹ Étude, en francés; Study, en inglés; Etüde, en alemán.

²² Estudios para muchos otros instrumentos han sido escritos desde principios del S. XIX. Por mucho, la mayor parte están más relacionados con problemas técnicos que con un valor

faceta de la técnica interpretativa,²³ y suele tener algún elemento de interés musical que lo distingue de un simple ejercicio de mecánica. Entre los primeros estudios se encuentran los *30 Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti (1685-1757), compuestos en 1738, que poseen la misma importancia que sus más de quinientas sonatas.²⁴ Durante el S. XIX el género del estudio fue cultivado por Clementi, Ignaz Moscheles (1894-1870), Carl Czerny (1791-1857), Alkan, Chopin, Liszt, Schumann y Brahms, sólo por citar los más célebres. La estructura en la mayoría de los estudios es ternaria corta, pero algunos escapan a este marco, como el Op. 25 No. 7 de Chopin, organizado de manera similar a una forma sonata en tiempo lento.²⁵

La primera serie del joven Revueltas contiene cuatro estudios: el *Primer estudio en Sol menor para violín y piano* (que es la única pieza terminada para el instrumento de Revueltas); el *Primer estudio en Si bemol menor para piano*²⁶ y las piezas *Allegro* y *Andante*.

El *Allegro* y *Andante*

El *Allegro* es un estudio de sextas para la mano derecha y el *Andante* es un estudio melódico. En la mayoría de las obras de este tipo, la pieza lenta antecede a la rápida con el propósito de dar un final brillante a la obra, pero este no es el caso. Estructural y armónicamente el *Allegro* sólo tiene dos frases, una de diez y otra de ocho compases, con una breve coda. La armonía es de tónica y dominante.

musical, como se puede ver en las colecciones de estudios para violín de Fiorillo, Kreutzer, Rode, Baillot y Bériot y para cello de Dotzauer y Grützmacher. Sobresalientes son los *24 Caprices* Op. 1 para violín solo de Paganini.

²³ Existen también estudios que exploran aspectos particulares de la destreza del compositor. Los *Quatre études pour orchestre* de Stravinsky, el *Sinfonische Étude* de Hans Werner Henze (1926), los *Études pour orchestre à cordes* de Frank Martin (1890-1974), los *Symphonic Studies* de Alan Rawsthorne (1905-1971) y los tres libros de *Études* de György Ligeti (1923-2006), son ejemplos de esto.

²⁴ Ferguson, Howard & Hamilton, Kenneth L. *Study*, en Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27018> [consultado el 14 de mayo de 2010].

²⁵ Otros estudios están escritos en forma de variaciones, como los ciclos sobre un tema de Handel Op. 24 y sobre un tema de Paganini Op. 35 de Johannes Brahms (1833-1897), o Le Festin d'Esopo Op. 39 No. 12 de Alkan.

²⁶ Es posible que ambos estudios hayan dado inicio a series de estudios para sus respectivas instrumentaciones y hoy perdidos, aunque es mucho más probable que el adjetivo *primer* sólo refleje el propósito inicial de escribir varios estudios que al final nunca vieron la luz, como sugiere la aparente ausencia de subsecuentes ejemplos de este género.

Allegro vivo

Pedal para cada acorde

Ej. 12: Revueltas, *Allegro*, c. 1

Ej. 13: Revueltas, *Allegro*, c. 5

El pasaje de la mano derecha en el Ej. 13 —ya comentado en este capítulo— en particular el tercer y cuarto tiempos del compás 5 (y escrito de nuevo en los compases 7, 15 y 17), sí es ejecutable a un *Tempo moderato*. Sin embargo Revueltas indicó *Allegro vivo*. Este pasaje parece poder sustentar la teoría de que Revueltas compusiera para ejecutantes con más habilidad técnica que él. El fragmento podría ser ejecutable al tiempo solicitado por Revueltas reescribiéndolo, a manera de que la mano izquierda interviniera ejecutando las notas graves de las sextas que saltan descendentemente de la siguiente manera:

Ej. 14: Revueltas, *Allegro*, c. 5. Lectura alternativa

Puede inferirse, a estas alturas, que Revueltas, como probable autodidacta del piano, tenía una habilidad media en el instrumento: como muchos compositores, la suficiente para componer, pero no para ejecutar su música en concierto. Cabe hacer mención de que el Revueltas maduro apenas compuso

para el piano, y que las partes correspondientes a este instrumento no son de alta dificultad, ni denotan familiaridad con técnicas pianísticas sofisticadas. Baste mencionar la dificultad extrema de la parte del violín, frente a la mediana dificultad de la parte del piano en las *Tres piezas para violín y piano*.

El estudio para piano

El *estudio para piano* está alejado del modelo del *étude* decimonónico de Chopin, Liszt o Schumann, y se remite más bien a los estudios²⁷ para teclado de Bach.



Ej. 15: Revueltas, Primer estudio en Si bemol menor para piano, cc. 1-4

Revueltas sigue un procedimiento de contrapunto imitativo, similar a las invenciones a dos voces, sin embargo, la polirritmia tres contra cuatro es más común al S. XIX que a los Siglos XVII y XVIII.

El Capricho húngaro

Capriccio no significa una técnica o estructura musical específica, sino una disposición general hacia lo excepcional, fantástico y lo aparentemente arbitrario. Durante el S. XIX el título se aplicó de forma libre y en una variedad de sentidos. Según Erich Schwandt los 24 *Capriccios* Op. 1 de Paganini son en realidad estudios. Schumann definió *capriccio* como “un género de música que difiere de la farsa burlesca en que se mezcla lo sentimental con lo ingenioso”.

²⁷ Se debe recordar que las 15 *Invencciones* y las 15 *Sinfonías* no son otra cosa que estudios para teclado, pero cuando Bach las compuso no se había acuñado aún el termino Étude.

Mendelssohn y Brahms lo usaron para pequeñas piezas de carácter humorístico o fantástico.²⁸

De hecho humor y fantasía caracterizan al *Capricho húngaro* de Revueltas. Él le dio el subtítulo de *disonante*, quizá para advertir lo que se estaba por escuchar. Con forma ternaria, la primera parte se destaca por un *ostinato* en la mano izquierda, ciertamente disonante y una melodía en la escala menor armónica que aprovecha los intervalos de segunda aumentada para crear un carácter exótico²⁹ y humorístico (ver Ej. 16). El rey del género es, sin lugar a dudas, Liszt. Liszt visitó con frecuencia campamentos gitanos³⁰ con el propósito de recopilar melodías y absorber el fuerte sabor de sus ritmos, como se observa en el lento y orgulloso *Lassan*, o el frenesí del *Friss*. El resultado de estas visitas fue la publicación de sus *Magyar Dalok* (Melodías húngaras) en 1840 y 1843, y en 1854 de las primeras quince *Rapsodias húngaras*. Casi todas las Rapsodias húngaras de Liszt tienen la típica forma de la danza gitana llamada *csárdás*: lento-rápido, pero en el *Capricho* de Revueltas, la estructura es ternaria, más cercana a las *Danzas húngaras* de Brahms. Al hacer una revisión de las rapsodias de Liszt y de las danzas de Brahms, saltan inmediatamente a la vista tres características: la utilización de ritmos sincopados (ver Ejs. 18 y 19), el uso de escalas modales (ver Ejs. 20 y 21) y la imitación de los percusivos trémolos del cimbalom (ver Ejs. 22 y 23). Ninguno de estos elementos, sin embargo, se encuentran en esta obra de Revueltas. El único parecido con la música de estilo húngaro de Liszt y Brahms, es el uso de la escala menor armónica, si bien en Revueltas tiene un carácter “árabe”, más que “gitano”, que es el verdadero referente de la música

²⁸ Schwandt, Erich. *Capriccio(i)* en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04867> [consultado el 14 de mayo de 2010].

²⁹ El exotismo se entiende como la evocación de un lugar, gente o un medio ambiente social muy diferente de las normas y costumbres locales aceptadas. En la música el exotismo empezó a cultivarse desde el S. XVI y ha continuado hasta nuestros días. Desde mediados del S. XVIII y hasta entrado el S. XX, lo turco y lo húngaro se consideraron exóticos, principalmente por los compositores austro-germanos. Haydn, Mozart y Beethoven hicieron uso del llamado “estilo húngaro” y más adelante compositores como Schubert, Weber, Liszt y Brahms, se vieron cautivados por lo *húngaro*. El estilo húngaro es la evocación del *romungro*, es decir, la música gitana húngara. Véase Locke, Ralph, P. *Exoticism*, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06843> [consultado el 14 de mayo de 2010].

³⁰ En 1859, Liszt publicó su propio —y hoy controvertido— estudio de la música gitana húngara titulado *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (De los gitanos y de su música en Hungría).

húngara de Liszt y Brahms (como habría de demostrarlo más tarde Béla Bartók (1881-1945), quien después de un intenso estudio de campo, llegó a la conclusión de que ambos compositores habían confundido la música de los gitanos avecindados en Hungría con el verdadero folklore húngaro o *magyar*.)³¹

La segunda parte tiene una secuencia rítmica en la mano izquierda que tampoco tiene relación con la obra de Liszt o Brahms (ver Ej. 17). En resumen, el *Capricho Húngaro* es el reflejo del exotismo mal entendido reinante en el México de esos días. Como ejemplo de lo anterior nos referiremos al *Chant et dance des anciens mexicains (Danza de los antiguos mexicanos)*(1930), obra orquestal de Ponce, en la que, como señala Leonora Saavedra, también utiliza las segundas aumentadas como elemento de significación de exotismo — apropiado por Ponce del romanticismo francés—, pero en este caso para representar la música prehispánica. De tal forma pareciera que las segundas aumentadas pueden aludir a cualquier lenguaje musical considerado exótico, sin reparar en sus elementos característicos.³² En resumen, el *Capricho* no tiene elementos musicales que lo vinculen en directo con la música en estilo húngaro del S. XIX, propia de Liszt o Brahms, y el título sólo representa al exotismo en sí, más que a lo propiamente húngaro.



Ej. 16: Revueltas, *Capricho Húngaro*, cc. 1-3

³¹ Hacia 1905 Bartók se dio cuenta de que lo que se consideraba música popular húngara era en realidad música gitana reordenada según los criterios centroeuropeos. Con ayuda de su amigo, el compositor húngaro Zoltán Kodály, Bartók reunió y analizó de forma sistemática músicas pertenecientes al folclore de su país y de otros orígenes que recogió en una admirable obra de investigación. De esta colaboración surgieron 12 volúmenes que contienen 2700 partituras de origen magiar, 3500 magiar-rumanas y varios cientos de origen turco y del norte de África, además de cientos de grabaciones de audio.

³² Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, 17.



Ej. 17: Revueltas, *Capricho Húngaro*, c. 9 (m. i.)



Ej. 18: Liszt, *Magyar Dalok No. 11*, S. 242, cc. 41-45



Ej. 19: Brahms, *Danza Húngara No. 2*, WoO 1, cc. 1-6



Ej. 20: Liszt, *Rapsodia Húngara No. 2*, S. 244/2, cc. 1-4



Ej. 21: Brahms, *Danza Húngara No. 11*, WoO 1, cc. 3-6



Ej. 22: Liszt, *Magyar Dalok* No. 9, cc. 7-9



Ej. 23: Brahms, *Danza Húngara* No. 4, cc. 1-6

2.4 “La animación, galanura y sazón de las más insignificantes conversaciones”³³ o el salón mexicano

El Tiempo de vals

Los vales, al igual que otras danzas como el “schottisch” o “chotis” y la “mazurca”, son géneros que se cultivaron originalmente en los salones de baile, y que por su popularidad pasaron al salón de música como géneros para piano. El vals de Revueltas está escrito en forma ternaria, breve, como la estructura de algunos vales en tiempo lento de Ricardo Castro (1864-1907). La parte A y la reprise son de carácter *cantabile*, y la B está indicada *leggiero*. En los vales de Chopin el ritmo característico del vals (en la mano izquierda) está presente la mayor parte del tiempo:



Ej. 24: Chopin, *Valse brillante* Op. 34 No. 1, cc. 17-23

³³ Prieto, *Memorias de mis tiempos*, citado en Romero, *Chopin en México*, 12.

Pero en los vales de Castro ese ritmo *ostinato* se diluye en arpeggios ascendentes y escalas:



Ej. 25: Castro, *Vals sentimental*, Op. 3, No. 1, cc. 45-48

Estilísticamente Revueltas sigue más el modelo de los vales de Castro que del vals chopiniano, fundiendo los arpeggios de la mano izquierda con la línea melódica de la derecha, disfrazando casi por completo el ritmo característico del vals, sin que la sensación bailable desaparezca:



Ej. 26: Revueltas, *Tiempo de vals*, cc. 1-5

La parte central, más rápida y contrastante se caracteriza por sus escalas ascendentes y descendentes:



Ej. 27: Revueltas, *Tiempo de vals*, cc. 18-24

Como pastiche, es decir, como imitación de un estilo musical, este vals está bien logrado y cumplió una función importante: explorar la obra de salón de Ricardo Castro (más que la de Chopin, a juzgar por el estilo en la escritura). Se

debe tener en cuenta que Revueltas probablemente tuvo contacto con la música de Castro a través de su maestro, Rafael J. Tello, quien no sólo fuera alumno del ilustre pianista, sino incluso dedicatario de algunas de sus obras. Esto pudo ser determinante en un Revueltas ávido de la exploración de compositores y estilos, y explica la empatía que el joven Revueltas siente por la música de los románticos mexicanos. La afición por el vals no hace más que confirmar la identificación de Revueltas con el discurso musical prevalente.

Las 2 Danzas de salón

Estas piezas parecen remitirnos a las danzas de salón de Ernesto Elorduy. Este compositor zacatecano compuso una gran cantidad de danzas, muchas de ellas agrupadas en juegos de dos o tres, con algún título en común. Ejemplos de esto son sus *Potosinas*, *Tropicales*, *Brisas costeñas*, *Caprichosas*, *Jugetonas* y *Cariñosas*. A su retorno a México en 1891, tras una estancia en Europa de casi veinte años, y precedido de fama como compositor y pianista, Elorduy fue invitado por la Sala Wagner a ofrecer tres recitales conformados exclusivamente por obras suyas —lo que lo convirtió en el primer compositor mexicano en hacer recitales “autobiográficos”—. Rubén M. Campos retrató esas presentaciones:

A nadie se le había ocurrido anunciar obras suyas y sentarse al piano a ejecutarlas, porque la idea que se tenía hasta entonces de juzgar a nuestros artistas y sus obras, era deprimidora [sic]. Pero Elorduy presentó solo, sin padrinos ni reclamos, sin cartel de pianista, y la revelación fue sorprendente. ¡Con que teníamos música nuestra, sencilla, poética, como era la de Elorduy, y no lo sabíamos! ¡Con que se podía tocar en un recital, de frac, nuestra música familiar, sin que desentonara del concepto snob que teníamos formado acerca de que solamente música europea debía ser ejecutada en conciertos!... Y la música del maestro hízose popular al momento, y Elorduy fue elevado al rango de compositor nuestro de primer orden, porque sabía imprimir tal personalidad a su interpretación, y lo que tocaba era tan bello, que no había un solo auditor que no se sintiera cautivar.³⁴

De estos recitales obtuvo un clamoroso éxito, y el público lo considero como el máximo exponente del “sentimiento mexicano”.³⁵ De 1901 a 1906 se desempeñó como maestro del Conservatorio, puesto que le permitió continuar

³⁴ Campos, *Máscaras musicales. Ernesto Elorduy*, 13 -14.

³⁵ Moncada, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 102.

con la promoción de su música desde dicha institución. Después de su muerte, acaecida en 1913, su música se mantuvo en boga dentro del Conservatorio hasta la década de 1950. Esto explica la familiaridad y el interés del joven Revueltas en su música.

La primera danza de Silvestre lleva por título *Añorando*, lo que la emparenta aún más con el estilo de Elorduy. Es lenta, con forma ternaria y con un formato parecido a la segunda de las *Potosinas* de Elorduy —también lenta—, y cuya fórmula rítmica característica combina tresillos de cuarto con octavos. Revueltas utiliza este mismo patrón rítmico, pero a la inversa, octavos primero y luego tresillo (compárese los ejemplos 28 y 29):

Ej. 28: Revueltas, *Añorando*, cc. 1-5

Ej. 29: Ernesto Elorduy, *Potosinas II*, cc. 17-20

La segunda de las danzas de la serie carece del característico título metafórico del género, pero conserva la forma ternaria y el compás binario común a este género. Revueltas continúa el modelo de danza de Elorduy, similar a la *Potosinas* No. 1 y su *ostinato* de habanera:



Ej. 30: Revueltas, *Segunda danza de salón*, cc. 1-8



Ej. 31: Elorduy, *Potosinas I*, cc. 1-5

2.5 Revueltas y la canción vernácula de Ponce

Revueltas no se vio ajeno a las expresiones de nacionalismo. Como se ha mostrado, debió haber estado familiarizado con el estilo de Elorduy, así como con el de Ponce —por mucho los dos compositores mexicanos más escuchados del momento—. Ya en el primer capítulo se mencionó cómo ciertos rasgos del estilo ponciano encuentran un posible paralelo en la obra madura de Revueltas. Como se verá, la fuerza de la figura de Ponce está presente claramente también en la obra juvenil.

Con respecto al nacionalismo musical de Ponce, Leonora Saavedra, en su extenso artículo titulado *Manuel M. Ponce's Chapultepec and the Conflicted Representations of a Contested Space*,³⁶ deja entrever cuál es el tipo de mexicanismo que vivió Revueltas en sus años como alumno del Conservatorio:

Manuel M. Ponce ha sido inscrito en la historia de la música en México como el más importante compositor del inicio del movimiento nacionalista... Menos conocido es el hecho de que también es considerado el padre de la canción vernácula mexicana, y que su popularidad y éxito comercial, a finales de la década de 1910 y principios de la siguiente, se debieron, en un inicio, a su defensa de la canción rural mexicana entre las clases medias urbanas.

³⁶ Saavedra, *Manuel M. Ponce's Chapultepec*, 1.

La primera etapa de trabajo que Ponce realizó con la canción fue de dos tipos, quizá con dos clases de intérprete/audiencia en mente. Usó la canción en varias baladas, rapsodias y scherzinos para piano, en que incrustó las melodías en formas de relativa complejidad, usando armonía cromática avanzada e intrincadas texturas contrapuntísticas, apelando a los músicos profesionales. También hizo arreglos para voz y piano de numerosas melodías de canciones, y modeló las propias sobre ellas, usando un lenguaje cromático sencillo, moderadamente sofisticado y texturas contrapuntísticas simples, mientras retenía las formas binarias de las melodías originales. Mientras una de las intenciones reconocidas de Ponce había sido preservar y transmitir la canción [vernácula], él “pulíó” las canciones tradicionales, transformándolas en piezas de salón para una audiencia con una mayor educación musical. Esta obra apareció publicada por primera vez en 1912.³⁷

Ponce “pulíó” las canciones tradicionales transformándolas en refinadas piezas de salón. Pero no fue el primero en “elevar” lo vernáculo y llevarlo a los salones o la sala de conciertos. Ricardo Castro ya había iniciado —aunque de manera menos metódica— esa apropiación de lo nacional en la música de arte. Los *Aires nacionales mexicanos* y sus *Improvisaciones: 8 danzas características mexicanas* se muestran como evidente precedente del trabajo de Ponce. Ya se habló de cómo Elorduy también apropió en su música el “carácter nacional”, Posterior a este, fue la investigación de Rubén M. Campos que culminó en un libro titulado *El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, publicado en 1928 bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública para estudiar el folclor mexicano, con fines de difusión y educación nacional.

El *Lied* en Re bemol mayor

El estilo de las dos primeras canciones pertenece a la tradición centroeuropea del S. XIX, pero se comentarán para poder contrastarlas con la escrita en Re bemol mayor.

Revueltas dio el título de *Lied para piano* a tres de las piezas de la serie. Es posible que haya tomado el nombre de las famosas obras para piano de Mendelssohn conocidas como *Lieder ohne Worte* o *Canciones sin palabras*. El carácter de las tres piezas es lírico y están escritas dentro de la estructura de la

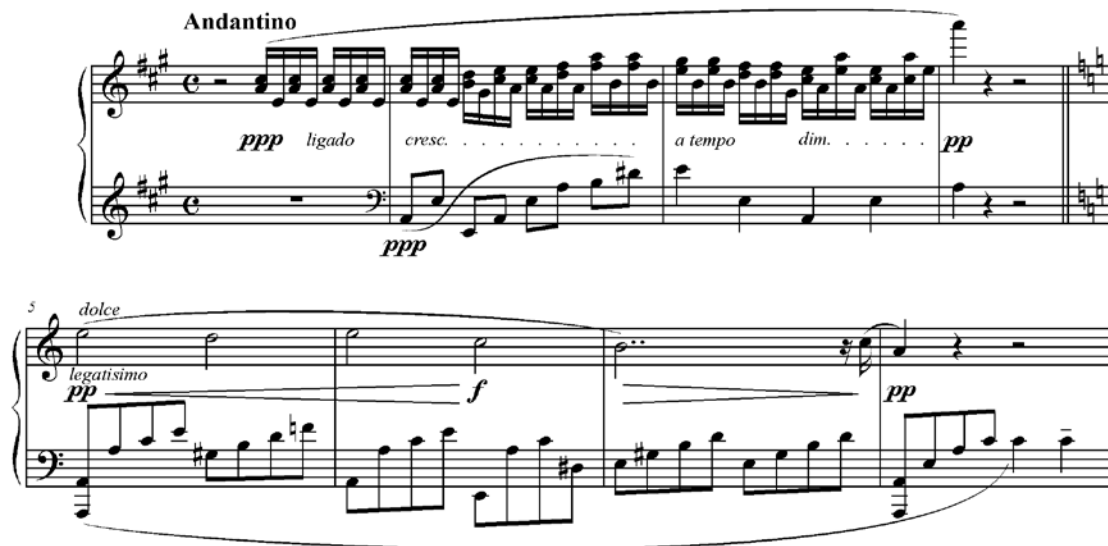
³⁷ Ídem. 1.

canción de arte del S. XIX: la forma ternaria. La primera contiene toques de contrapunto imitativo, muy similar a la escritura del *Impromptu* Op. 2, No. 1,



Ej. 32: Revueltas, *Lied* en Fa menor, cc. 1-4

La segunda tiene la misma estructura, pero más compacta, y su textura es homofónica: Tiene cierto parecido con una de las canciones sin palabras de Mendelssohn, la Op. 19, No. 4. Estas dos canciones están emparentadas a la tradición germana.



Ej. 33: Revueltas, *Lied* para piano en La mayor, cc. 1-8

La tercera de las canciones, en la tonalidad de Re bemol mayor, difiere de sus antecesoras por el marcado sabor mexicano que la caracteriza.



Ej. 34: Revueltas, *Lied* en Re bemol mayor, cc. 1-4

La diferencia es grande en contraste a las dos anteriores. Es bastante claro que aquí encontramos el “lenguaje cromático sencillo, moderadamente sofisticado y texturas contrapuntísticas simples” a que hace referencia Saavedra.³⁸ Los compases 2 a 4 son ejemplo del lenguaje cromático y como puede verse, la escritura es contrapuntística, mucho más simple en comparación a la escritura del *Impromptu* o del *Estudio para piano*. Esta canción permite observar cómo hizo eco en Revueltas la canción vernácula de Ponce. Este romanticismo ponciano es un primer vínculo entre la obra juvenil y la obra madura, que como ya se mencionó en el capítulo anterior, está presente en gran parte de la producción de Revueltas. Es el romanticismo mexicano de esta canción el que está presente en obras como *Janitzio* o *Cuauhnáhuac*.

Las Hojas de álbum

Se dice que el origen de este nombre viene de la costumbre de escribir composiciones en los álbumes de amigos, familiares o benefactores y usualmente están dedicadas a estas personas. El estilo era por consiguiente simple y de pequeñas dimensiones. Algunos ejemplos son el *Albumblatt* en Sol mayor, D 844 de Schubert, escrito en el álbum de Anna Hönig, o el *Adagio* en Do mayor sobre un tema de su *Après une lecture du Dante* (de los *Années de pèlerinage: 2ème année: Italie*, S.161) de Franz Liszt, escrito en el álbum de una dama no identificada.³⁹ Durante el S. XIX el término se convirtió en un título más conveniente que otros, y algunas veces series de estas piezas

³⁸ Saavedra, *Ponce's Chapultepec*, 3.

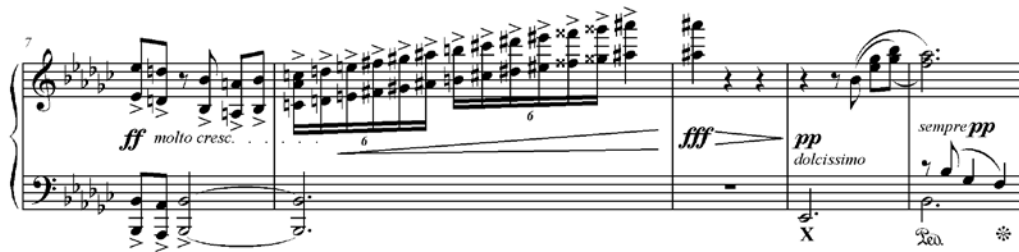
³⁹ Maurice, J.E. and Hamilton, Kenneth L. *Albumleaf*, en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00483>> [consultado el 14 de mayo de 2009].

fueron publicadas como álbumes, como el *Album für die Jugend*, Op. 68 o los *Albumblätter*, Op. 124 de Schumann, y el *Album pour les enfants*, Op. 39 de Tchaikovsky. Silvestre compuso tres *Hojas de álbum*: la primera (inconclusa) con título en español; la segunda titulada *En el álbum de E...* (*sic*), para cuarteto de cuerdas y la tercera titulada en alemán *Albumblatt*.

El *Albumblatt* es de un estilo dramático, y puede encontrarse algún paralelismo con el *Momento doloroso* de Ponce. Ambos compositores usaron las palabras *con dolor* al inicio de las obras y Revueltas utilizó una armonización muy similar a la de Ponce, además de motivos melódicos similares e igual uso de apoyaturas armónicas. Véase el parecido del motivo de la mano izquierda en el compás 13 del Ej. 35 y el compás 9 del Ej. 36, además del uso de apoyaturas cromáticas, descendentes en los compases siguientes en ambos pasajes. En el Ej. 37 encontramos una escala hexáfona —que si bien sale del contexto ponciano de la época— podría aludir únicamente a un cierto grado de sofisticación. A pesar del parecido entre las dos obras, no es posible más que especular sobre la familiaridad de Revueltas con el *Momento doloroso* de Ponce.

Ej. 35: Revueltas, *Albumblatt*, cc. 12-17

Ej. 36: Ponce, *Momento doloroso*, cc. 9-12



Ej. 37: Revueltas, *Albumblatt*, cc. 7-11

Para finalizar esta sección responderé una de las preguntas básicas de esta tesis: ¿pueden encontrarse vetas útiles en este repertorio que nos permitan entender la obra madura? En primera audición, nada liga al romanticismo musical europeizante del joven con el modernista maduro. Pero en segundo análisis, la afición que se deriva de la canción mestiza de Ponce, podría reencontrarse en alguna medida en el estilo “canción mexicana” presente en obras como *Alcancías*, *Esquinas* y *Cuauhnáhuac*.

2.6 *Intermezzo: Actividad musical en el St. Edward's College*

No existen indicios de obras escritas por Revueltas durante el siguiente año y medio, o por lo menos nada sobrevivió. La última fecha inscrita en esta serie es 20 de noviembre de 1915. Durante este lapso de tiempo acaecieron eventos que pudieron desalentar al joven Revueltas de permanecer en la Ciudad de México. El Conservatorio se dividió por cuestiones políticas y el joven Revueltas se quedó sin su maestro, porque Tello se convirtió de manera fortuita en Director del Conservatorio libre, creado repentinamente en oposición al Conservatorio Nacional. Asimismo, el muchacho perdió una oportunidad de trabajo en la Sinfónica Nacional,⁴⁰ pese a que los motivos de esta “pérdida de oportunidad” no son los expuestos por Candelaria en su artículo sobre Revueltas en Austin. En dicho artículo, se afirma que Revueltas jamás ingresó a la Sinfónica Nacional. Sin embargo, durante la investigación para la realización de esta tesis encontré en el Archivo General de la Nación, en la sección de la Secretaría de Instrucción Pública, caja 78, expediente 43, el nombramiento de Silvestre Revueltas como primera plaza de violín primero en la Orquesta Sinfónica Nacional, cargo que ocupó a partir del once de diciembre

⁴⁰ Candelaria, *Silvestre*, 6.

de 1916. Sin embargo, este logro para un joven de 17 años no sería duradero. El 13 de marzo de 1917, Jesús María Acuña, Director de la Sinfónica Nacional, solicita al Director General de las Bellas Artes, la destitución del cargo de primera plaza de violín primero a Silvestre Revueltas, por haber “incurrido en diversas faltas de asistencia y [mostrarse] poco respetuoso para el suscrito”. En pronta respuesta (14 de marzo), el Director General comunica a Revueltas: “En vista del informe rendido por el Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, esta Dirección [...] ha tenido a bien declarar insubsistente el nombramiento expedido en favor de usted [...], a partir del 11 del corriente.”

Cinco meses después, en septiembre de 1917, Silvestre y su hermano Fermín, ya se encontraban inscritos en *St. Edward's College*, donde permanecerían hasta junio de 1918.

Del relato de su estancia en *St. Edward's* hecho por Gazagne a Rosaura,⁴¹ se pueden inferir algunos cambios: Revueltas estuvo expuesto a otro repertorio, conformado ante todo por el repertorio estándar para violín y piano (Gazagne afirma que tocaban juntos música de Pablo de Sarasate [1844-1908], Charles Gounod [1818-1893], Fritz Kreisler [1875-1962] y Bach); el mismo relato indica que, durante esta estancia, Silvestre intensifica el estudio y ejecución del violín, así como de la composición, explorando ahora nuevos horizontes musicales, al parecer distintos de las sonoridades y géneros austro-alemanes al menos, a juzgar por el carácter de su *Pieza III*,⁴² que data del 1º de septiembre de 1918 y es la primera composición conocida, después de las piezas de la primera serie. En esos momentos Silvestre está a punto de iniciar sus estudios en el *Chicago Musical College* en enero de 1919.

⁴¹ Véase la p. 5 del capítulo 1.

⁴² Revueltas, *Revueltas*, 239-240.

Capítulo 3

Entre nuevos mundos o una búsqueda incesante: 1918-1924

Pero, ay, ya no siento brotar satisfacción de mi pecho, aunque ponga en ello el mayor de mis empeños. ¿Por qué tiene que secarse tan pronto el arroyo y hemos de sufrir sed una vez más? Ya he experimentado eso en muchas ocasiones, pero sé cómo satisfacer esa carencia. ...Ansiemos la revelación [...] en el Nuevo Testamento.

Aquí dice: «En el principio fue la Palabra»...No puedo darle tanto valor a la Palabra. Tengo que traducirlo de otra manera... Aquí dice: «En el principio fue el Pensamiento». ¿Es el pensamiento el que todo lo crea y por el que todo se obra? Tal vez ponga «En el principio fue la Fuerza». Pero ya, al escribirlo, algo me dice que no he de dejarlo así. Me ayuda el Espíritu, veo cuál es su consejo y escribo confiado: «En el principio fue la Acción».

Johann Wolfgang Goethe.
Fausto, primera parte.

3.1 Resolví no componer jamás

En los capítulos previos se exploró el período conservatorio de Revueltas, su breve estancia en Austin, Texas, y la trascendencia de estos hechos para devenir compositor. En este capítulo se explorará el siguiente período en la vida de Silvestre Revueltas, es decir, su estancia en Chicago de 1919 a 1924. Se intentará demostrar, pese a que el propio Revueltas expresó su deseo de no volver a componer tras enterarse que la música que él había imaginado ya había sido creada por otro, que su proceso de autoaprendizaje como compositor se mantuvo siempre activo. También se analizará el contenido de la segunda serie, dándose especial énfasis a las piezas compuestas en el lenguaje impresionista, que son en lo fundamental, lo más característico de esta segunda colección. Finalmente, se hablará de las primeras obras personales de Revueltas y de cómo estas parten del impresionismo absorbido, al parecer, en Chicago.

En sus apuntes autobiográficos, Revueltas aseguró no haber conocido la música de Debussy hasta después de 1917, por lo que puede deducirse que su encuentro con la música del francés debió ocurrir entre Austin y Chicago. En el capítulo primero, ya se hizo mención de que el joven compositor no arribó a la

Ciudad de México a tiempo para participar de los recitales monográficos Debussy, además de que estos parecen haber sido hechos aislados, sin aparente continuidad, por lo que hay elementos para creer en la palabra de Revueltas. Sin embargo, queda una segunda cuestión por esclarecer: al conocer la música del compositor francés, Revueltas afirmó que el desánimo al saber que alguien ya había compuesto música como la que él imaginaba lo condujo a la inacción:

Me puedo observar ahora, de 1917 a 1920. [...] Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. [...] 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 debussyano...” “¿Debussyano?”, pregunté, “¿qué quiere usted decir?” Me contestó: Pues esta música se parece a la de Debussy”, 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 de cerca la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. [...] Hasta 1924, viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje.¹

Rosaura apoya la afirmación de que Revueltas no compuso más (en su juventud, claro está):

Siempre soñó con escribir música y desde los catorce años empezó a hacer sus primeros intentos. Entre los diecisiete y los dieciocho años escribió su primera obra ‘seria’ y sobre esto cuenta él una anécdota que se refiere al desencanto que sufrió cuando se la mostró al hermano Louis y este le dijo que estaba muy bien, pero que veía la influencia de Debussy. Este nombre de un compositor tan conocido jamás lo había oído Silvestre. Su desazón fue tan grande que decidió no volver a escribir jamás.²

Sin embargo, la decisión final de Revueltas, de “no componer jamás sin crear mi propio lenguaje”, da una pista de lo que se proponía: habla la voz de quien se siente compositor, y tiene la decisión de perseguir esta vocación. Revueltas continuó buscando nuevas maneras de expresión para “crear [su] propio lenguaje”. Por lo tanto la resolución de “no componer nunca jamás”, fue,

¹ *Ibid.*, 30.

² *Ibid.*, 22.

como lo demuestran los hechos, sólo producto de un impulso momentáneo. Revueltas nunca cayó en la inacción y compuso prácticamente toda su vida desde sus 15 años, y tal vez desde más joven. Ya se ha descrito, en el capítulo anterior, cómo Revueltas pasaba largo tiempo buscando nuevas combinaciones sonoras, en una suerte de diálogo con las músicas de su entorno, con el fin de nutrirse para poder encontrar su propio lenguaje.

Es importante señalar que esta segunda serie está caracterizada por la utilización del lenguaje impresionista, pero no todas las piezas de este periodo tienen la influencia de Debussy. De las once piezas sobrevivientes compuestas entre 1918 y 1920, cinco están en lenguaje impresionista: “III”; *Du rêve*, de la que existen dos versiones; el *Op. 4*, también en dos versiones, *Solitude*, *Tempo di Minueto* y el *Andantino*. Los arreglos de canciones de Ponce escapan a los estereotipos debussyanos y por tanto serán abordadas en su propio derecho más adelante. En las composiciones de 1923 y 1924, Revueltas retoma el impresionismo, pero ya no se trata de *pastiches*, sino de sus primeras obras originales: la *Chanson d’automne*, *El afilador* y *Tierra pa’ las macetas*.

Ya se estableció que no todo lo que el muchacho compuso ha llegado hasta nuestros días, siendo imposible determinar lo que está perdido.³ Así, la primera pieza de la segunda serie data del 1º de septiembre de 1918, tres meses después de haber dejado St. Edwards y cerca de tres años después de concluir su primera serie. Sin embargo el título de esta pieza es “III”, por lo que, por lógica, se puede inferir que formaba parte de una colección de piezas escritas en fecha anterior al 1º de septiembre de 1918. Por otra parte, esta pieza es importante por ser la primera de la que se tiene noticia en estar escrita en el lenguaje impresionista. Sería imposible demostrar si para esa fecha ya conocía la música de Debussy. Lo que sí puede asegurarse es que, si la pieza referida en la anécdota arriba citada fue el primer experimento impresionista del joven Revueltas (según sus propias palabras), “III” tendría que ser un intento posterior dentro del mismo género, de lo que se desprende que ya estaba “tratando de dar forma a [sus] imágenes”.

A partir de aquí, los datos biográficos de Revueltas se tornan oscuros, y no es posible dejar en claro el lugar donde la pieza “III” fue escrita. ¿Se

³ Revueltas no hizo mención de sus obras en carta alguna, ni las catalogó como en su momento hizo Mozart con buena parte de su producción.

encontraba ya en Chicago alistando su ingreso a la escuela? ¿Estaba en México? No se sabe. Apenas en enero de 1919, se le localiza con seguridad en Chicago, donde da inicio a sus clases en el *Chicago Musical College*.⁴ En esta ciudad, el contexto musical y social es muy distinto al que pudo haber vivido, tanto en la Ciudad de México, como en Austin, Texas. Chicago era ya una de las ciudades más importantes de los Estados Unidos, tanto económica como culturalmente.⁵ Para 1920, un enorme crecimiento económico generó una gran cantidad de empleos, atrayendo a la población afro-americana de los estados del sur. Estos elementos, la derrama económica, la mano de obra barata y el patrocinio y publicidad de los medios de comunicación —como el *Chicago Tribune*, que en 1922 organizó una competencia internacional llamada “El edificio de oficinas más hermoso del mundo”— reunieron los elementos suficientes para que en la ciudad se construyeran enormes y lujosos rascacielos que servirían como sede a las empresas que día a día trataban de conquistar la creciente urbe. En poco más de una década el paisaje urbano se transformó de manera notable. Esto trajo como consecuencia otros hechos circunstanciales, no menos importantes. Propició que Chicago se convirtiera en uno de los tres epicentros del jazz, junto con Nueva Orleans y Nueva York, ya que la población negra, al viajar hacia el norte buscando mejores horizontes, llevaba también su música. Entre muchos de los célebres jazzistas que arribaron a Chicago entre 1919 y 1924 (años en que Revueltas permaneció en aquella ciudad), estaban los pianistas Ferdinand “Jelly Roll” Morton (1890-1941) y Earl Hines (1903-1983) y el trompetista Louis Armstrong (1901-1971) (Morton y Armstrong arribaron a Chicago en 1922, y Hines al año siguiente).⁶

Es de suma importancia hacer notar que Revueltas en este momento no mostró mayor interés por el jazz,⁷ a pesar de que vivió el momento álgido de esta música, y confirma lo que ya se estableció en la introducción y en el capítulo uno, es decir, su estratégica selección de referentes de estudio, favoreciendo unos e ignorando otros, asumiendo de este modo una postura propia. Esto se torna vital al contrastarlo con compositores que más tarde le

⁴ Parker, *Revueltas*, 2.

⁵ *Chicago*. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.

⁶ Cooke, *Jazz*, 47-56.

⁷ Más tarde, en 1938, Revueltas escribió la *Canción de una muchacha negra*, que demuestra interés no sólo en el jazz, sino también en la problemática social que conlleva.

servirían de modelos, como Debussy, Stravinsky y Satie, que se permitieron la influencia del jazz.⁸

En 1920, Chicago también se convirtió en uno de los epicentros de la Mafia, debido a la “prohibición” de bebidas alcohólicas que continuó hasta 1933, y que permitió a *gangsters* como Al Capone (1899-1947), hacer grandes fortunas a través del tráfico ilegal de licores.⁹ Culturalmente la ciudad estaba a la vanguardia, gracias al Instituto de Artes de Chicago, que desde 1879 fomentaba todo tipo de expresiones artísticas de cualquier parte del mundo. La ciudad contaba en ese entonces con más de diez casas de ópera, como la *Chicago Grand Opera Company* o la *Chicago Opera Association*, en las que con frecuencia actuaban elencos de nivel internacional. La ciudad contaba también, desde 1890 con su propia orquesta, la Sinfónica de Chicago, y su propia sede, la *Orchestra Hall* en el *Symphony Center*, construida exprofeso para la orquesta y completada en 1889. Dirigida por varios de los mejores directores del orbe, como Theodore Thomas (1835-1905), director fundador, Frederick Stock (1872-1942)(quien estaba a cargo de la dirección artística en los años¹⁰ en que Revueltas permaneció en la ciudad), Artur Rodzinsky (1892-1958), Rafael Kubelik (1914-1996) o Fritz Reiner (1888-1963), y más recientemente Sir Georg Solti (1912-1997) y Daniel Barenboim (n. 1942), la Orquesta Sinfónica de Chicago se convirtió desde 1916 en una de las más destacadas orquestas a nivel internacional.¹¹

Respecto a la música de Debussy, a pesar que Revueltas se mostró tan desconcertado al encontrar en su música coincidencias insospechadas con la del francés, dichas coincidencias y su admiración por Debussy se hacen notorias en la música que escribe durante aquellos años.¹²

¿Pero qué hay acerca de la música de Debussy en Chicago? En contraste con la Ciudad de México y Austin, Chicago era uno de los grandes centros culturales no sólo de Estados Unidos, sino del mundo. La música de Debussy gozó de gran promoción en esta ciudad. Importantes músicos

⁸ Debussy dejó constancia de esta influencia en su *Golliwogg's Cakewalk*, de la suite *El rincón de los niños*, y en su miniatura *Petit negre*. Stravinsky en su *Piano Rag Music* y en su *Ragtime para 11 instrumentos* y Satie en canciones como *La diva de l'Empire*.

⁹ *Chicago*. Encyclopædia Britannica.

¹⁰ Stock dirigió la Sinfónica de Chicago de 1905 hasta su muerte en 1942.

¹¹ *Rosenthal Archives. CSO History*. Artículo electrónico disponible en: www.cso.org. [consultado el 22 de julio de 2012].

¹² Y posteriormente, por ejemplo, en su poema sinfónico *Cuauhnáhuac*.

interpretaban con frecuencia a Debussy, como el pianista norteamericano Georges Copeland¹³ (1882-1971), conocido por su defensa de Debussy durante la década de los años veinte, y que fuera elogiado por sus recitales dedicados a Debussy en el *Chicago Daily Tribune*. Mary Garden¹⁴ (1874-1967), soprano escocesa que estrenó en el papel protagónico *Pelléas et Mélisande* en París en presencia de Debussy, con quien realizó algunas grabaciones *circa* 1903. Garden trabajó entre 1910 (año en que protagonizó en la *Chicago Grand Opera*, la premier Norteamericana de *Pelléas et Mélisande*)¹⁵ y 1932 en diversas casas de ópera de Chicago, actuando en el papel protagónico de *Pelléas* prácticamente cada año. Por ejemplo, el 2 de enero de 1920 el *Chicago Tribune* publicó la reseña de la puesta en escena (la noche anterior) de *Pelléas*, elogiando la actuación como *Mélisande* por parte de Mary Garden.¹⁶ Tras su retiro de los escenarios de ópera, Garden continuó fomentando la vida y obra de Debussy a través de recitales-conferencia. Otro ejemplo de eventos debussyanos en los años de Revueltas en Chicago, es el recital de piano que ofreció Ignacy Jan Paderewsky la noche del 27 de enero de 1924 en el *Auditorium* del *Symphony Center*.¹⁷ Por desgracia el *Chicago Tribune* solo menciona que el Sr. Paderewsky incluiría obras de Debussy en el programa sin especificar cuáles. Según los archivos históricos del *Chicago Tribune*, hubo cerca de cien eventos que incluyeron música de Debussy en el lapso entre 1919 y 1924. Tan conocido era Debussy en Chicago que influenció a músicos

¹³ Copeland, George. Artículo electrónico disponible en Wikipedia.org. [consultado el 8 de julio de 2012].

¹⁴ Turnbull, Michael T. R. B. *Mary Garden*, en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25259> [consultado el 7 de enero de 2013].

¹⁵ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, 267.

¹⁶ Hubbard, W. L. *Mary Garden as Mélisande Reveals Anew Her Powers*. Jan. 2, 1920. En www.chicagotribune.com. <http://pqasb.pqarchiver.com/chicagotribune/access/367809422.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:AI&type=historic&date=Jan+2%2C+1920&author=W+L+HUBBARD&pub=Chicago+Daily+Tribune+%281872-1922%29&edition=&startpage=19&desc=Mary+Garden+as+Melisande+Reveals+Anew+Her+Powers> [consultado el 7 de enero de 2013].

¹⁷ Moore, Edward. *Paderewski to Blend Music with Charity*. Jan. 27, 1924. En www.chicagotribune.com. <http://pqasb.pqarchiver.com/chicagotribune/access/431784342.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:AI&type=historic&date=Jan+27%2C+1924&author=Edward+Moore&pub=Chicago+Daily+Tribune+%281923-1963%29&edition=&startpage=F1&desc=Paderewski+to+Blend+Music+with+Charity> [consultado el 7 de enero de 2013].

de jazz como el trompetista Leon Bix Beiderbecke¹⁸ (1903-1931), quién introdujo en sus composiciones armonías debussyanas.

Tal era el paisaje musical del Chicago que nutrió a Silvestre Revueltas a partir de 1919.

3.2 Los colores en la paleta del impresionismo

Antes de hablar de las piezas impresionistas de Revueltas, es necesario volver la atención al impresionismo, y dilucidar qué se puede inferir de este término, con el fin de tener un marco de referencias para calificar este corpus de obras. ¿Qué es entonces el impresionismo musical?

Es un hecho, que el término “impresionismo” nació con una connotación negativa. Fue acuñado por Louis Leroy en el periódico satírico francés *Le Charivari*, el 25 de abril de 1874, para mofarse de la pintura *Impresiones, amanecer* de Claude Monet (1840-1926). Sin embargo, con el tiempo el término fue redefinido y para 1937, Oscar Thompson en su libro *Debussy, hombre y artista*, define el impresionismo de la siguiente manera: “En literatura, en pintura, y en música, la aspiración de estos artistas afines era sugerir, en vez de retratar; reflejar no el objeto, sino la reacción emocional hacia el objeto; interpretar una reacción fugitiva en vez de asirse y fijar la realidad permanente.”¹⁹

En la actualidad el *Diccionario Grove* dice:

“La asociación entre impresionismo e innovación fue más corta y más estrechamente restringida a Debussy y a aquellos cuya música se semejaba o era influenciada por él. Los intentos de estos compositores por explorar los momentos fugaces y el misterio de la vida, los condujeron a buscar equivalentes musicales para el agua, las fuentes, la niebla y la noche, y a sustituir secuencias de 2^{as} mayores, acordes no resueltos, y otros colores sonoros, por diseños precisos, formas claras y sólidas y desarrollos lógicos. Debussy explicó que el ‘inesperado encanto’ de esta música no venía de acordes o timbres en sí mismos, —elementos encontrados en los vocabularios de compositores como Field, Chopin, Liszt, Grieg, Franck, Balakirev, Borodin y Wagner— sino de su ‘mise en place’, ‘la rigurosa selección de lo que precede y lo que continúa’.”²⁰

¹⁸ *Beiderbecke, Bix*. Encyclopædia Britannica.

¹⁹ Thompson, *Debussy, Man and Artist*, 21.

²⁰ Pasler, Jann. *Impressionism*, en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12529> [consultado el 11 de enero de 2013].

Para finalizar su artículo para el *Grove*, Jann Pasler explica cómo la sociedad se vio afectada por el movimiento impresionista, cuidando muy bien de no proponer ninguna definición para un término que ha sido aplicado con tanto descuido, y de manera tan general como para poder explicar el estilo de artistas tan opuestos como Edgar Allan Poe (1809-1849), Stéphane Mallarmé (1842-1898) o Debussy, o de movimientos artísticos tan contrarios como el impresionismo y el simbolismo.

Como hasta aquí no ha sido posible dilucidar con claridad lo que el impresionismo musical significa según una de las principales obras de consulta musical, se procederá a explicar de manera breve lo que es el lenguaje musical de Debussy, recordando que la finalidad de esto es, tener un medio de contraste contra el cual apreciar las cualidades de las piezas impresionistas contenidas en la segunda serie de *Revueltas*.

3.3 La música puede hacer algo mejor que la pintura²¹

En una carta escrita el 9 de febrero de 1887 en la Villa Medici en Roma, Debussy hace una descripción, a su amigo Emile Baron, de una nueva obra que dedicará a la *Académie des Beau-Arts*:

He decidido escribir una obra con un matiz especial, que recree tantas sensaciones como sea posible. La estoy llamando *Printemps*, no 'primavera' desde el punto de vista descriptivo, sino desde aquel de las cosas vivientes. Quiero expresar el lento y laborioso nacimiento de seres y cosas en la naturaleza, luego la ascendente florescencia y al final un estallido de alegría por renacer a una nueva vida, como si fuera. No hay un programa detallado, por supuesto, porque no tengo nada más que desprecio por música organizada de acuerdo a uno de esos panfletos que cuidadosamente te proveen en las salas de concierto. Estoy seguro que verás cuán poderosa y evocativa debe ser la música, pero no puedo garantizar ser exitoso en esto.²²

Cuando *Printemps* se estrenó en 1887, la reacción del secretario de la Academia, cuya actitud hacia el arte nuevo era conservadora, no se hizo esperar:

El señor Debussy no se hunde en la banalidad, ni es superfluo. Al contrario, él tiene un pronunciada tendencia —muy pronunciada— hacia una exploración de

²¹ Trezise, *The Cambridge*, 109. Carta de Debussy a Raoul Bardac, 1906.

²² *Ibid.*, 101.

lo extraño. Uno tiene la sensación de que el color musical se ha exagerado hasta el punto que causa que el compositor olvide la importancia de la precisa construcción y forma. Cabe esperar con firmeza que él se guarde contra este vago impresionismo, que es uno de los más peligrosos enemigos de la verdad en las obras de arte.²³

Esta fue la primera vez que se usó el término impresionismo en relación con la música de Debussy. A lo largo de su carrera, las reacciones de Debussy respecto a ser etiquetado como “impresionista” no fueron tan hostiles como podría imaginarse. En una carta de marzo de 1908 a su editor y antiguo compañero en la clase de composición en el Conservatorio, Jacques Durand, Debussy escribió acerca de la naturaleza expresiva y pictórica de *Images*: “Estoy tratando de escribir ‘algo más’, —realidades, por así decirlo— que los imbéciles llaman ‘impresionismo’, un término tan pobremente usado como es posible, en particular por los críticos de arte...”²⁴ En contraste a la carta anterior, en la escrita el 26 de enero de 1916 a Emile Vuillermoz (1878-1960), editor en jefe de la *Revue Musicale S.I.M.* Debussy comenta: “Usted me hace un gran honor al llamarme discípulo de Claude Monet”.²⁵

3.3.1 El lenguaje debussyano²⁶

Respecto a la forma, no debe pensarse que las estructuras clásicas son incompatibles con el lenguaje de Debussy. Sus formas, estrictamente clásicas, son evoluciones o adaptaciones, jamás copias.

En Debussy, el entendimiento que se tiene de consonancia y disonancia, debe estar basado en la norma del pasaje en particular que se esté estudiando, y no en una noción o definición preconcebida. Para este compositor, la disonancia es una cualidad relativa, que puede definirse como el elemento impactante, de alto colorido y no alineado (a las reglas) de una progresión. Es obvio que en una textura hecha con acordes de quinta, una séptima es una disonancia, pero en una textura hecha a base de séptimas y novenas, una oncenava, una trecena o un agregado bitonal, serán las disonancias. Es posible

²³ *Ibid.*, 102.

²⁴ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 13.

²⁵ Trezise, *The Cambridge*, 103.

²⁶ Schmitz, *The Piano*, 25-27.

concebir una textura con amplios acordes politonales superpuestos, usados en abundancia, en donde un acorde de quinta, sea hecho sonar como disonancia. Este sería el elemento no alineado. Equivale a la cualidad del intervalo de cuarta justa, de sonar como consonancia entre intervalos de segunda, séptima o novena (disonantes); o sonar disonante, entre intervalos de tercera, quinta, sexta u octava (consonantes). Cuando Debussy no resuelve intervalos u acordes que tradicionalmente deberían hacerlo, los usa como consonancias. En otras palabras, son disonancias para dar color o coloristas. Por el contrario, si resuelve las disonancias según la tradición, el pasaje de seguro será diatónico.

La armonía debussyana provocó escándalo en sus días, ya que su riqueza y novedad fueron malentendidas. La gente solo escuchó arbitrariedad, donde en realidad existía orden y lógica. Los elementos armónicos que Debussy utilizó fueron los siguientes:

Diatonicismo, usado con sobriedad desde un punto de vista clásico, hasta una soberbia destreza moduladora con el enriquecimiento de acordes alterados, desarrollada por Gabriel Fauré (1845-1924).

Bitonalidad y politonalidad, que es el uso de dos o más escalas diatónicas simultáneas. En Debussy asumen tres formas distintivas:

- 1) Algunas veces es el resultado de una superposición de acordes (varias triadas independientes yuxtapuestas), y otras de la armonización de un pasaje melódico con acordes mayores consecutivos, lo que da el efecto de una politonalidad consecutiva u horizontal.²⁷
- 2) Es con más frecuencia el resultado de la superposición de niveles contrapuntísticos independientes, cada uno fluyendo en su propia tonalidad.²⁸
- 3) También se encuentra en la rápida imitación de motivos cortos, en los que los intervalos son retenidos de forma íntegra, pero que inician una segunda mayor o menor abajo o arriba cada vez.²⁹

²⁷ Como ejemplos de bitonalidad por acordes superpuestos se pueden citar los preludios *La danse de Puck* y *Brouillards*, o *Poissons d'or*, del segundo libro de *Images* (1907), donde superpone Do mayor y Fa sostenido mayor, tonalidades superpuestas también por Stravinsky en *Petrushka* y en *Le sacre du printemps* (ambas obras 1911). Para la politonalidad horizontal véase *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* o *L'isle Joyeuse*.

²⁸ Véase el prelude *La puerta del vino*.

En los modos antiguos Debussy hace una total reevaluación de su uso, no sólo como elementos de color. Existe una marcada preferencia por los modos Aeolio, Dorio y Frigio, y menos frecuentes son los Lidio y Mixolidio. Estos modos son casi siempre transpuestos y no los confina a sólo una octava, además de que la diferenciación de la dominante entre los modos plagal y auténtico no es necesariamente mantenida. Por ende el modo Aeolio algunas veces funciona como la forma plagal del Dorio, y a veces como un modo auténtico con su dominante en la quinta. Algunos pasajes típicos de modalidad pueden ser encontrados en la *Suite pour le piano, Hommage a Rameau* o en *Et la lune descend*, del segundo libro de las *Images*.

El cromatismo de Debussy, en contraste al de sus predecesores románticos, es mesurado. Con frecuencia es limitado a pasajes de transición o a giros humorísticos.³⁰ El pentatonicismo no está limitado a la escritura de líneas melódicas, o a las teclas negras del piano. Fue usado para formar acordes,³¹ así como en el flujo horizontal de temas con armonías diatónicas. La hexafonía o escala por tonos, fue utilizada por Debussy en las dos series posibles en el sistema temperado actual,³² fragmentada o completa.³³

En el arte contrapuntístico de Debussy, las voces no son sólo melódicamente independientes, también pueden serlo en lo relativo al ritmo. Además de esto Debussy utilizó los recursos del *organum* y el *fauxbourdon*, no sólo con sus paralelismos de octavas, quintas y cuartas justas, y terceras y sextas, sino con intervalos de segunda, séptima, novena (mayores y menores) y tritonos.³⁴

Otra particularidad en la química armónica de Debussy es la utilización de acordes sin tercera, o la superposición de quintas como resultado de omitir la tercera, séptima y oncenava a un acorde de trecena. Esta ambigüedad armónica abre dos horizontes a los oídos del escucha.

La utilización de pedales armónicos va más allá de la tradición clásica, comúnmente reservada para la tónica o la dominante. Debussy extiende su uso a todas las notas de la escala, llevándola incluso a notas de otras tonalidades.

²⁹ Véase el preludio *Les tierces alternées*.

³⁰ Véanse los preludios *Minstrels* o *General Lavine-eccentric*.

³¹ Véase *Poissons d'or*.

³² Iniciando la escala en Do, o en Do sostenido.

³³ Véanse los preludios *Minstrels* o *General Lavine-eccentric*.

³⁴ Véase *The Snow is Dancing*, en *Children's Corner*.

Por lo general en los acordes de tónica con séptima o novena, la disonancia es tratada como consonancia, no requiriendo resolución para estos intervalos. En otros momentos, donde la textura armónica es menos compleja, las disonancias sí requieren resolución. Todos estos pedales pueden involucrar una voz o todo un acorde,³⁵ y pueden estar en el bajo, en las voces intermedias o en las voces superiores.

En la música de Debussy es frecuente encontrar tres niveles: melodía, *ostinatos* y pedales. Estos últimos ya han sido comentados. Los *ostinatos* forman un punto medio entre las melodías y los pedales, perteneciendo en ocasiones a la línea melódica y otras al pedal. Por *ostinato* se entiende un motivo corto que persiste en su impregnación en la textura, pero no necesariamente incesante en su uso (sin embargo, en *Des pas sur la neige*, la presencia del *ostinato* es casi inflexible).

Con respecto a la melodía, Debussy fue acusado incontables veces de carecer de ella,³⁶ acusación que puede traducirse como signo inequívoco de la incompreensión de su estética.³⁷ Para entender cuál era la concepción que Debussy tenía de melodía, es necesario decir que la concebía como un *arabesque*. El término fue popular entre los poetas simbolistas, en particular con Mallarmé, que utilizó la palabra con regularidad entre 1893 y 1895. Debussy encontró en la idea simbolista de *arabesque*, un medio de inventar “nuevas formas”. El *arabesque*, como Debussy lo entendía, era una línea melódica ondulante, independiente de cualquier noción del desarrollo de los temas o motivos.³⁸

Este es, a grandes rasgos, el impresionismo de Debussy con el que se contrastarán las piezas de la segunda serie de *Revue*. Es de vital importancia decir aquí, que un gran número de las técnicas recién descritas fueron profusamente utilizadas por *Revue* en la obra madura temprana: la politonalidad consecutiva u horizontal; los niveles contrapuntísticos independientes, cada uno fluyendo en su propia tonalidad; La hexafonía o escala por tonos; las voces melódica y rítmicamente independientes; los

³⁵ Véanse, *Golliwog's cake-walk*, *La Cathédrale engloutie* o *Jimbo's Lullaby*.

³⁶ *A Survey of Contemporary Music*. Oxford University Press, London. 2/1927), p. 105. Citado en Trezise, *The Cambridge*, 1.

³⁷ Schmitz, *The Piano*, 33.

³⁸ Trezise, *The Cambridge*, 35.

pedales y *ostinatos* y el *arabesque*. Se encuentran en la trilogía sinfónica (*Cuauhnáhuac*, *Esquinas* y *Ventanas*), así como en los cuartetos, en *Colorines* y *Alcancías*. Así entendida, la segunda serie es el prolegómeno de la obra madura.

3.4 La inacción traducida en acción

“III”

Compuesta el 1º de septiembre de 1918 —apenas seis meses después de la muerte de Debussy—. Al margen izquierdo de la primera página *Revueltas* escribió lo siguiente: “Aquí yace una de mis más queridas composiciones. La escribí una tarde de otoño, en 1918”. La estructura es binaria de tres frases:³⁹

A (La bemol mayor; 9/8) A (Sol mayor; 9/8)

B (Do menor-Mi bemol 7; 12/8) A (La bemol mayor; 9/8)

B (Re bemol menor-Mi bemol 7; 12/8) A (Sol mayor; 9/8)

A pesar de ser una estructura barroca, *Revueltas* da un giro armónico moderno a la estructura, que podría haber estado reservado a frases de tónica y dominante. Esto es interesante (si bien, no original), transponiendo los temas a la segunda menor descendente y luego ascendente: La bemol mayor-Sol mayor, y Do menor-Re bemol menor, en lugar de repetirlos de manera textual. El resultado es una estructura lógica y con cohesión que se vincula a la estructura de la *Sonatina* con sus giros a la napolitana La mayor-Si bemol menor/Si bemol menor-La mayor. La armonía es diatónica, adornada con intervalos agregados de segunda, sexta, séptima, novena, y oncena, que revisten la pieza del inconfundible color impresionista. La pieza da inicio con un arpeggio de La mayor en segunda inversión, seguido por un acorde de Re bemol mayor también en segunda inversión. En armonía tradicional, la segunda inversión (I_4^6) generalmente precede al acorde de dominante en una fórmula cadencial. Es decir, se considera un acorde inestable que debe resolver. En

³⁹ Rosen, *Sonata Forms*, 21.

esta pieza Revueltas concede importancia vital a los acordes en segunda inversión, que no resuelve, por lo que los usa para dar color.

En el compás seis, y después de un pasaje armónicamente inestable, en parte debido a los acordes en segunda inversión, llega al V9 que resuelve en el compás siete a La bemol mayor. Las tonalidades arriba citadas son relativas, y hacen referencia a la cadencia en que concluye cada frase (ver Ej. 1).

El segundo tema es contrastante, teniendo como principal característica el ritmo de notas con punto, primero en matiz *fortissimo* y después contrastándolo en triple *piano*. La primera semifrase tiene armonía de Do menor con sexta agregada, que se enlaza a través de un acorde disminuido a Mi menor 7. Este último acorde se enlaza a la segunda semifrase que inicia en Mi bemol 7, a través de una tercera inversión del acorde de Mi menor 7 en un movimiento paralelo que aluden por completo las normas del *organum* debussyano (ver compases 15 y 16 en Ej. 2).

Andantino casi allegretto

The image shows a musical score for 'Revueltas, III, cc. 1-7. Frase A.' in 9/8 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-2) starts with a tempo marking of 'Andantino casi allegretto'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a 'rall.' marking. The left hand has a bass line with a 'tempo' marking. A pedal instruction reads 'Pedal siempre que se le ocurra al ejecutante'. The second system (measures 3-4) features a triplet in the right hand and a 'm.s.' (mezzo-soprano) marking. The third system (measures 5-7) includes dynamic markings 'dim.' and 'rall.', a 'tempo' marking, and a final 'rall.' marking. The piece concludes with a 4-measure rest in the right hand and a 6-measure rest in the left hand.

Ej. 1: Revueltas, III, cc. 1-7. Frase A.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 14 and ends at measure 17. The second system starts at measure 16 and ends at measure 17. The music is in 12/8 time and features various dynamics including *ff*, *f*, *pp*, and *ppp*, as well as a *rall.* marking. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Ej. 2: Revueltas, “III”, cc. 14-17. Frase B.

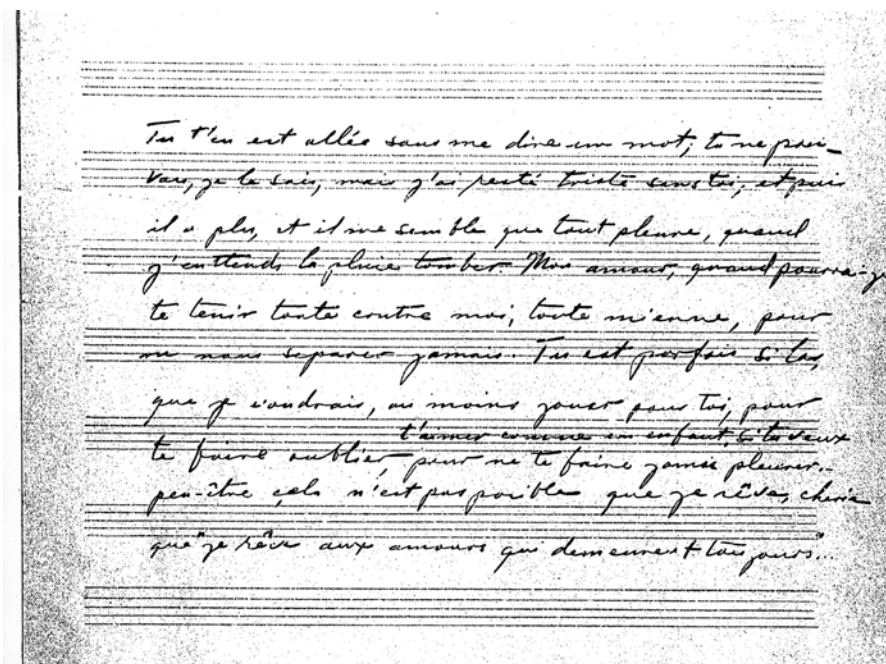
Con esta pieza —única sobreviviente de 1918— se inaugura el periodo impresionista de Revueltas. Su manejo armónico de la forma es muestra de un joven compositor dando nueva forma a ideas previas. Su línea melódica fluida, está escrita bajo el concepto impresionista de Debussy. En definitiva un gran salto estilístico entre sus primeros intentos compositivos y este trabajo. Esto llama la atención, ya que utiliza un lenguaje que le es novedoso, mostrando mayor madurez, y gran afinidad con el estilo.

Du rêve

Compuesta en Chicago, *Du rêve* data del 5 de abril de 1919. Fueron escritas dos versiones en la misma fecha. Un día antes, elaboró una portada que, además del título de la pieza, contiene la siguiente advertencia al margen superior derecho: “Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas solo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna regla. 4 de abril, 1919. Silvestre Revueltas”. Respecto a este texto, es importante recordar que en la introducción se aclaró que la segunda serie es en realidad un compendio de piezas escritas entre 1918 y 1924. La advertencia antes citada aplicaría para *Du rêve*, y aunque *Op. 4, Valsette* y *Solitude*, están en un juego de hojas distinto, por la proximidad en las fechas, existe la posibilidad de que Revueltas las haya incluido bajo la misma

advertencia.⁴⁰ Pese a esto, semejante declaración podría interpretarse de varias maneras. Entre ellas, la propuesta pública, ya no privada, de un joven compositor con una propuesta innovadora: “ya no hay reglas”, o por lo menos, no las reglas del paisaje musical prevaleciente en México y en Austin. Por otra parte muestra un Revueltas consciente —o por qué no decirlo, tal vez deseoso— de que su música pueda llegar a otras manos y otros oídos, lo que podría considerarse el deseo natural de todo compositor.

Después de la portada, la siguiente página contiene un texto en francés, de autor no identificado (Ver ej. 3.) (debajo se presenta la traducción).



Ej. 3. Manuscrito de la 2ª página de *Du rêve*.

Te fuiste sin decirme una palabra; no podías, lo sé, pero me quedé triste sin ti, y sólo.

Hay más, y me parecía que todo lloraba cuando escuchaba la lluvia caer. Mi amor, ¿cuándo podré tenerte toda conmigo, toda mía, para no separarnos jamás? Estás a veces tan lejana que me gustaría, al menos, tocar para ti, para amarte como a un niño. Sí, te amo, y no quiero tener que alejarme de ti para no verte llorar otra vez. No es posible penetrar en lo que

⁴⁰ Para las piezas siguientes, *Someday* y *Lento doloroso*, Revueltas escribió una nueva observación.

sueño, querida, para que sueñe los
amores que permanecen todos los días.⁴¹

¿Será Revueltas el autor del texto? Por su contenido, y la deficiente conjugación de los verbos franceses, es posible inferir que sí. Un epígrafe, también en francés, encabeza *Du rêve*. Se trata de un fragmento del libro *Mes origines* (1906) de Frédéric Mistral (1830-1914):

¡Ay!, ¡melancolía, tristeza de cosas vistas en los días de juventud! ¡No obstante grandioso, no obstante hermoso que fue el paisaje conocido, cuando queremos reencontrarlo, cuando queremos volver a él, hace falta siempre, siempre alguien o algo!⁴²

Al pensar que Revueltas estaba tratando de empaparse del espíritu francés, resulta sorprendente su elección de Mistral, ya que este autor no figura entre los nombres de aquellos relacionados con el impresionismo o simbolismo. Mistral fue, y es reconocido en la actualidad, por su labor en el rescate de la lengua provenzal.⁴³ Es imposible saber cómo obtuvo Revueltas acceso a esta literatura y cuál sería el atractivo de este autor para el muchacho. Existe la posibilidad de que se haya encontrado casualmente con este fragmento que le atrajo por causas personales.

La estructura es ternaria, ABA-CC'C-A. De manera general la pieza está en la tonalidad de Re bemol mayor y abre con lo que puede considerarse el compás principal: 5/4, que alternará con 2/4, 3/4 y 4/4. Los cambios de compás obedecen a una búsqueda expresiva que se traduce en una completa libertad de escritura, que será otra característica del Revueltas maduro.

Du rêve da inicio con una breve introducción de dos compases en tiempo *Andantino*. Abre con un acorde de Si menor 9 en cuarta inversión, que es resuelto a uno de Si menor 7 en segunda inversión. La sonoridad de tales armonías resulta en un carácter por demás nostálgico. El primer tema, en Re bemol mayor (compás 3) es armonizado con pedal de Mi bemol. En el compás 4, utiliza la politonalidad horizontal, armonizando la melodía con acordes propios de las tonalidades de Re bemol mayor, Fa mayor y La menor. Para

⁴¹ Traducción de Luisa Fernanda Loranca Cruz.

⁴² Mistral, *Mes origines, mémoires et récits*, 32. Este libro es la versión en francés del original escrito en provenzal. El mismo pasaje se encuentra en la pág. 37 de la versión en inglés: Mistral, *Memoires of Mistral*.

⁴³ Mistral dedicó veinte años de su vida a la elaboración un diccionario enciclopédico en provenzal, titulado *Lou Tresor dóu Félibrige*, en 2 volúmenes, publicado en 1878.

cerrar la primera frase hace una doble cadencia primero a Si menor, y finalmente a Re bemol mayor. En la segunda frase alterna armonías de Mi menor, La menor y La bemol mayor, de nuevo elementos de armonía horizontal que preparan el retorno a la primera frase en Re bemol mayor que da fin a la primera parte.

La segunda parte (compás 15), utiliza elementos distintivos. El paralelismo de acordes de séptima caracteriza ésta frase, sin dejar de lado la politonalidad horizontal, que llega a su punto álgido en el compás 22 donde enlaza los acordes de Re mayor 7, Sol bemol mayor y La bemol mayor con un pedal de Do en la voz intermedia (ver Ej. 4). A partir del compás 24, en la que comienza la segunda frase de la parte intermedia, inicia un pasaje de transposición motívica con pedal en el bajo, que concluye en una cadencia a la tónica. La tercera frase de la parte intermedia repite estos elementos, haciendo una semicadencia a La bemol mayor, que prepara la *reprise* en el compás 42. La obra se cierra con un pasaje cromático sobre la armonía de Re bemol mayor, de carácter muy grandilocuente.



Ej. 4: Revueltas, *Du rêve*, cc. 22-23.

La escritura pianística es superior con respecto a las piezas de 1915 y también más idiomática para el instrumento. Si en el capítulo 2 se hizo mención de pasajes en los que la ejecución resultaría imposible si se intentan como están escritos, en esta segunda serie no existe tal problema. Un mayor dominio de la escritura pianística, combinado con una mayor absorción de las técnicas impresionistas, y cuatro años más de autoaprendizaje y experiencia, hacen de *Du rêve* una pieza de gran calidad musical.

En conclusión, Revueltas logra un notable avance, no sólo en la absorción del estilo, sino en el dominio de los elementos que lo integran. La sonoridad de la obra es refinada y capta la atención del oído. Se debe agregar que la segunda versión, que, como ya se dijo, fue escrita el mismo día, no

presenta cambio alguno ni en la estructura ni en la armonía. Los principales cambios están en la escritura pianística, y no revisten mayor importancia como para ser comentados.

Op. 4 (primera versión, inconclusa)

Esta primera versión no terminada del *Op. 4*, es poliestilística, característica importante del Revueltas maduro. Alterna pasajes de sonoridad impresionista, muy similares a los que ya han sido comentados con anterioridad (ver Ej. 5), con pasajes en lenguaje romántico (ver Ej. 6). Al parecer Revueltas, insatisfecho con esta primera versión (que pese a estar inconclusa, tiene más compases [60] que la versión definitiva [47]), escribe una versión final depurada. Dicho de otra forma, unificada estilísticamente a la que recorta los pasajes escritos en lenguaje romántico.

Ej. 5: Revueltas, *Op. 4*, versión inconclusa, cc. 30-32.

Ej. 6: Revueltas, *Op. 4*, versión inconclusa, cc. 42-45.

Op. 4 (segunda versión)

Escrito el 22 de abril de 1919 en Chicago. La estructura es binaria de tres frases: ABB, pero es tratada de manera distinta a la de "III". Es muy posible que el elemento más importante utilizado por Revueltas en esta obra sea la melodía

en segundas paralelas que aparecen en los compases 1 y 2, y con alternancia de segundas y terceras en los compases 5 y 6, porque este tratamiento melódico vincula al *Op. 4*, entre otras obras, con *Sensemaya*, compuesta en 1937, donde Revueltas utiliza el mismo recurso, si bien ahí como un claro recurso colorista, más que armónico (ver Ej. 7). En el compás 4, Revueltas hace uso de elementos característicos del lenguaje debussyano: la escala hexáfona, aquí armonizada con tres acordes de séptima, de Sol bemol, Re mayor y Si bemol mayor, que da el efecto de politonalidad horizontal. En el compás 15, las segundas aparecen en la mano izquierda, para transformarse en séptima en el último tiempo. En el compás 20, es introducido un coral politonal en tiempo Lento, que resuelve a un acorde de Mi sin tercera, y que concluye la primera de las frases B. Aunque Revueltas probablemente no conoció la música de Satie sino hasta finales de 1923 o inicios de 1924,⁴⁴ este pasaje presagia, por así decirlo, al músico francés. La coda (últimos cinco compases: 43 a 47), combina politonalidad horizontal con hexafonía, para dar fin a la pieza con un acorde bitonal de Re bemol y Sol bemol menor.



Ej. 7: Revueltas, *Op. 4*, cc. 1-2.

Como se puede apreciar en el *Op. 4*, Revueltas ya está muy familiarizado con el lenguaje debussyano, haciendo uso de los recursos del estilo con bastante familiaridad, como la politonalidad horizontal con hexafonía, los paralelismos o las melodías en segundas, logrando en estas piezas, un desarrollo importante de su entendimiento de esta estética y como autodidacta de la composición. Basten estas tres piezas que se han comentado, como prueba suficiente de los estudios que el joven Revueltas hiciera de este estilo y de su progreso en el mismo.

⁴⁴ Año en que presentó una serie de conciertos de la serie de nueva música organizados por Chávez, que incluyeron piezas de Debussy.

Solitude

Solitude, está escrito en compás de 9/8 y Fa sostenido menor. Marcado *Adagio*, inicia con un arpeggio en dieciseisavos que dibujan la armonía de I6, es decir, la, fa sostenido y do sostenido. Sin embargo de inmediato dentro del arpeggio aparecen las notas si, re, mi sostenido, sol sostenido, que junto con el do sostenido en la parte superior, forman el acorde de V9. Es decir, Revueltas enlaza los acordes de tónica y dominante como una sola armonía, lo que en lenguaje impresionista se conoce como bitonalidad horizontal. Estos acordes resuelven al V7 alterado (con solbecuadro) y sin tercera, que a su vez resuelve al IV alterado (si sostenido, re, fa sostenido, la sostenido) que auditivamente funciona como la 6ª aumentada inglesa que resuelve al I6. Estos enlaces se repiten dando como resultado una cadencia I6-V9-IV sostenido-I6-V9-IVsostenido, que resuelve a un I_2^4 (Ej. 8). Después viene un cambio de tonalidad a Si menor, que conduce a una cadencia a Fa sostenido menor, que resuelve de súbito a La mayor. En este punto (compás 9), Revueltas escribe una cadencia a La mayor con el fin de reafirmar la nueva tonalidad, pero justo antes de resolver a la tónica, un arpeggio de Re menor interrumpe la cadencia a La mayor, y enlaza de manera sorpresiva la entrada de la siguiente frase, haciendo que el pasaje cobre un interés creciente. El siguiente pasaje (Ej. 9), ilustra el final del clímax, que se desvanece poco a poco, para dar paso a una expresiva cadencia cromática a Fa sostenido mayor.



Ej. 8: Revueltas, *Solitude*, cc. 1 y 2.



Ej. 9: Revueltas, *Solitude*, cc. 8 y 9.

3.5 *Intermezzo* romántico

El 9 de julio de 1919, a manera de preámbulo de *Lento doloroso*, *Some day* y *I love Thee*, Revueltas escribe una nueva declaración de carácter muy personal:

Éstas composiciones no están destinadas a ser publicadas, por eso, que no viéndome forzado a complacer más público que el de aquellos que quieren comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, y no las reglas, a las que no podría sujetar, ni mis amores, ni mis sueños, ni mis dolores.

El problema con esta nueva declaración, es que, bien a bien, no se puede determinar con exactitud, a qué piezas se refiere, dado que, como antes dicho, la colección no conforma un álbum como tal. Lo que sí puede afirmarse, es que habla sin duda la voz de un joven compositor, poniendo en entredicho las afirmaciones de Carlos Chávez, quien se adjudica el rol de primer mentor del Revueltas compositor, al invitarlo a participar en su taller.⁴⁵

Las piezas impresionistas son una característica fundamental de esta segunda serie, la primera experimentación estética, mientras que el viejo estilo es la voz del adolescente que imita el entorno sin mayor aspiración propositiva, como es el caso en la primera serie. Revueltas retoma la música de salón con su *Valsette*, *Someday* y el *Tempo de mazurca* (pieza inconclusa), y el romanticismo alemán en la primera versión del *Op. 4*. En la primera parte del *Lento doloroso* utiliza una armonía cromática que recuerda la de Sergei Rachmaninov (1873-1943). En *I Love Thee*, se encuentra el único ejemplo conocido de este periodo de una pieza revisada por algún maestro de composición, posiblemente Felix Borowsky,⁴⁶ maestro de composición en el *Chicago Musical College*.

Sin lugar a dudas, la existencia de Jule, primera esposa de Revueltas con quien contrajera matrimonio en 1920, parece explicar el empleo de los géneros románticos. El joven Revueltas dedicó el *Valsette* y *Someday* a ella, y tras la declaración “me quedé triste sin ti, y sólo”, puede especularse que *Solitude* y *Lento doloroso*, también podrían haber sido dedicados a Jule.

⁴⁵ Ver pie de página 2, en la introducción.

⁴⁶ Parker, *Revueltas*, 2.

3.6 Un mexicanismo experimental

No toda la música de esta colección se inscribe en el romanticismo o en el impresionismo. Encontramos también una obra, el *Andantino*, en la que Revueltas vista un poema del México romántico con un lenguaje impresionista.

Andantino

El *Andantino*, escrito en La mayor, de estructura ternaria, está inconcluso. Fue compuesto a inicios de 1920, e inicia con un epígrafe tomado de la decimoséptima cuarteta del poema *Pax animae* de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895): “y la noche, al bajar, dice a la tierra: “¡Vamos, ya está... ya duérmete, no llores!”

Es de advertir que el Revueltas romántico (por identificación con Gutiérrez Nájera), no necesariamente es contradictorio con el experimentador. Entre las expresiones impresionistas en esta breve obra podemos identificar el uso de disonancias coloristas (Ej. 10); paralelismos de acordes de séptima (Ej. 11); transposición motívica, que como ya se ha explicado con anterioridad, produce el efecto de una politonalidad horizontal (Ejs. 11 y 12); Pedales (Ej. 13) y acordes de séptima que no resuelven (Ej. 14).



Ej. 10: Revueltas, *Andantino*, cc. 1-3.



Ej. 11: Revueltas, *Andantino*, cc. 5 y 6.



Ej. 12: Revueltas, *Andantino*, cc. 11 y 12.



Ej. 13: Revueltas, *Andantino*, cc. 13 y 14.



Ej. 14: Revueltas, *Andantino*, cc. 30-32.



Ej. 15: Revueltas, *Andantino*, cc. 38-41.

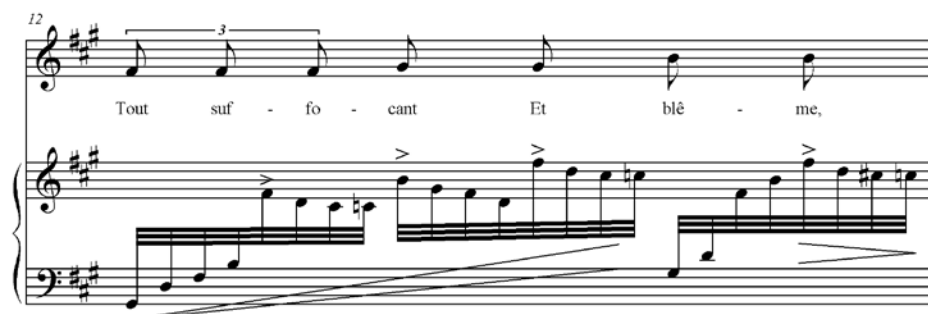
Al *Andantino* siguen los tres arreglos para dos canciones de Ponce, realizados en julio de 1920. Una versión de *Cuiden su vida* y otra más de *A la orilla de un palmar*, ambos inconclusos, y un arreglo terminado para *A la orilla de un palmar*, al que básicamente no hizo modificaciones importantes. No se conoce el contexto que motivó la composición de estos arreglos.

3.7 El Anexo

Chanson d'automne

La siguiente obra sobreviviente está fechada en 1923 en Chicago. Se trata de la *Chanson d'automne*, para voz y piano. Esta obra es, acaso, uno de los experimentos que más directamente apuntan al impresionismo, es decir, a una modernidad francesa, muy afín a la que perseguían los intelectuales de la época. Es tal vez el ejemplo más refinado dentro del estilo.

El poema homónimo puesto en música por Revueltas, fue tomado de los *Poèmes Saturniens* de Paul Verlaine (1844-1896), escritos en 1866.⁴⁷ En la canción es posible encontrar, entre otras expresiones idiomáticas del impresionismo, dos elementos no utilizados por Revueltas con anterioridad. Primero, es el *arabesque*, que como ya se explicó, es una melodía independiente del desarrollo motivico y armónico del acompañamiento del piano (Ej. 16). Por último, una figuración repetitiva en el acompañamiento (Ej. 17), perteneciente al lenguaje debussyano y recurrente en otras dos piezas compuestas al año siguiente, *Afilador* y *Tierra pa' las macetas*. Es posible que estas tres obras junto con la *Tragedia en forma de rábano*, deban entenderse ya como composiciones que no forman parte de un proyecto de autoaprendizaje, sino de creación. Ahí destella el personaje social que marcará toda la obra de Revueltas: el “afilador”, el “pregonero”.



The image shows a musical score for the song 'Chanson d'automne' by Manuel de Falla. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 12 with the lyrics 'Tout suf - fo - cant Et blé - me,'. The piano accompaniment features a prominent, repetitive rhythmic pattern in the right hand, characteristic of the 'arabesque' style mentioned in the text. The score is marked with a '3' above the first three notes of the vocal line, indicating a triplet.

Ej. 16: Revueltas, *Chanson d'automne*, cc. 12.

⁴⁷ Paul Verlaine, primeramente asociado a los parnasianos, fue después conocido como líder de los simbolistas. Junto con Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire (1821-1867), formó el grupo de los llamados Decadentes.

7 **Tempo I**

Blessent mon coeur D'une lan-gueur

Ej. 17: Revueltas, *Chanson d'automne*, cc. 7 y 8.

Tras la audición de la *Chanson d'automne*, es evidente la medida en que el joven Revueltas se atreve a concebirse como compositor, más que imitador, y cómo comienza a buscar inspiración y guía, no en sus coterráneos (como Ponce), sino en las vanguardias de ultramar, en la meca parisina, tal como lo tendieron a hacer todos los artistas plásticos y los intelectuales de la época.

Tragedia en forma de rábano (no es plagio)

Esta obra fue compuesta en 1924, tras conocer la música de Satie en los conciertos de música nueva de Carlos Chávez. En una carta del 30 de enero de 1927, Ricardo Ortega⁴⁸ hace el siguiente comentario a Revueltas, respecto de su *Tragedia*:

Querido Silvestre: [...] Te mando tu tragedia con una copia que hizo Pancho [¿Francisco Agea?]; favor de corregirla y ponerle los compases. Dispénsame que me meta en tus asuntos, pero tanto el título como la falta de compases huelen a Satie y ya no hay derecho; la música disque es bastante buena, Carlos [Chávez] lo asegura. [...] Te sugiero que como título a tu tragedia le dejes lo de "Rábano" (vuelta a meterme en lo que no me importa), y que le quites el letrerito de "con marcada resignación", etcétera, por los mismos motivos; basta con que me des tu consentimiento y yo me encargaré de las cuestiones materiales de hacerlo. [...]⁴⁹

Es curioso el comentario de Ortega sobre el título, por demás satieniano. Sin embargo, más que una broma, era una alusión, quizá reverencial, a los títulos lúdicos y antiolemnes, sin aparente sentido, característicos de Satie.

⁴⁸ Ricardo Ortega, arquitecto de profesión, fue muy amigo de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, con quienes compartía el amor por la música nueva. Entre 1926 y 1928, le escribió muchas cartas a Revueltas, la mayoría desde Nueva York.

⁴⁹ Revueltas, *Revueltas*, 218.

Ortega no comprendió que la premisa: “No es plagio”, se refería no al título en sí, tomado de los *Trois Morceaux en forme de poire* (compuestas en 1903, y publicadas en 1911), sino al estilo en que está escrita la pieza. La *Tragedia*, como se verá, nada tiene que ver con el estilo satieniano de los *Trois Morceaux*. En realidad, estilísticamente la *Tragedia* no está emparentada con el lenguaje del célebre francés, pero se le podría vincular a este compositor por algunos de los recursos utilizados, por ejemplo, en *Vexations* (1893), por mucho la obra más revolucionaria de Satie. Esta pieza es considerada el primer experimento de cromatismo organizado, disonancia continua, serialismo y minimalismo. Para su construcción, Satie utilizó dos series, una melódica en el bajo y otra armónica para la parte superior. Es también, el ejemplo supremo de lo que, en la década de 1890 era su meta: obtener el máximo resultado, partiendo del menor recurso (en este caso, un acorde disminuido a tres partes). Finalmente, para su ejecución Satie especifica ochocientas cuarenta repeticiones, por lo que es la primer obra que explora los efectos del aburrimiento e incluso de la alucinación).⁵⁰

Es seguro que Revueltas jamás escuchó *Vexations* de Satie, porque a pesar de haber sido compuesta en 1893, no fue publicada sino hasta 1949 (nueve años después de la muerte de Revueltas). Por tanto, resulta interesantísimo que Revueltas haya experimentado con elementos similares a los de Satie, por mérito propio y no como mero ejercicio de imitación. Revueltas realizó su propio experimento de cromatismo organizado, disonancia continua, y atonalidad, utilizando el mínimo recurso, en este caso, las disonancias producidas por los intervalos de segunda, séptima y novena, disonancias resultantes, en muchos casos, de la bitonalidad. La *Tragedia* inicia con una superposición de las tonalidades Sol mayor (en el bajo) y Fa sostenido menor, en la parte superior, que se traduce en un paralelismo de acordes de séptima que ascienden y descienden los mismos intervalos. La línea del bajo asciende una 5ª, Sol-Re, mientras el soprano asciende Fa sostenido-Do sostenido. Enseguida la soprano desciende Fa-La (entre el segundo y cuarto tiempos), mientras el bajo desciende Re-Fa sostenido (en los mismos tiempos) (Ej. 18). A partir de esto, Revueltas hace todas las combinaciones posibles,

⁵⁰ Orledge, Robert. *Understanding Satie's 'Vexations'*. 2000. En <http://www.satie-archives.com/web/articl11.html> [consultado el 5 de febrero de 2013].

superponiendo dos novenas, séptima y segunda, dos quintas (que equivale a superponer dos séptimas con las voces cruzadas: lo que aparece como Sol-Re, Fa-Do, es equivalente a Sol-Fa, Re-Do), y así continúa. La forma es ternaria, ABA, la parte central, más lenta, se caracteriza por el paralelismo de novenas superpuestas. Como puede verse, la *Tragedia* no se aproxima al estilo satieniano en ninguna cuestión idiomática. Sin embargo va más allá de un experimento atonal, por la profusa utilización de la disonancia, creando un vínculo con Satie por su sarcasmo (presentando una tragedia con “forma de rábano”), la libertad en la escritura (por su ausencia de barras de compás) y por ser una pieza caracterizada por la “emancipación de la disonancia”,⁵¹ es preámbulo a obras maduras como Sensemayá.



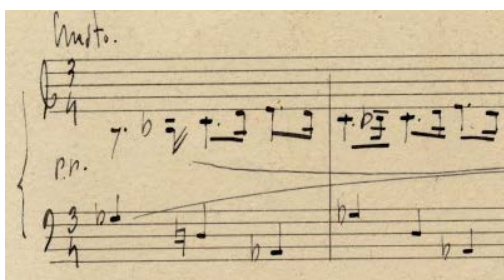
Ej. 18: Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, cc. 1 y 2.

Afilador y Tierra pa' las macetas

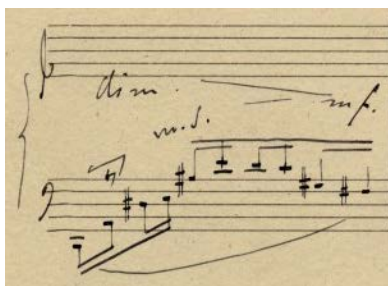
Compuestas en abril de 1924, *Afilador* y *Tierra pa' las macetas* son, por decirlo de alguna forma, piezas hermanas, muy similares. Comparten los siguientes aspectos: Ambas están escritas para violín y piano, comparten elementos de la estética impresionista, y evocan a los pregoneros que antaño recorrían las calles vendiendo sus servicios o productos. Su estructura es ternaria, y la textura está fundamentada en dos *ostinatos* que se alternan junto con la estructura: A, primer *ostinato* (Ejs. 19 y 21); B, segundo *ostinato* (Ejs. 20 y 22) y A, primer *ostinato*. Otra similitud es que, tras escuchar el *ostinato* y antes de la entrada del violín, se escucha el pregón característico de estos dos personajes: en el compás 4 del *Afilador*, se escucha el tradicional silbato (Ej. 23), y en los compases 3 y 4 de *Tierra pa' las macetas*, se escucha el pregón que da título a la pieza (Ej. 24). La armonía en la primera parte de *Afilador* es hexáfona, y en

⁵¹ La “progresiva emancipación de la disonancia”, fue el concepto con el cual Arnold Schoenberg (1874-1951) explicó la aparición de las distintas vanguardias musicales del S.XX.

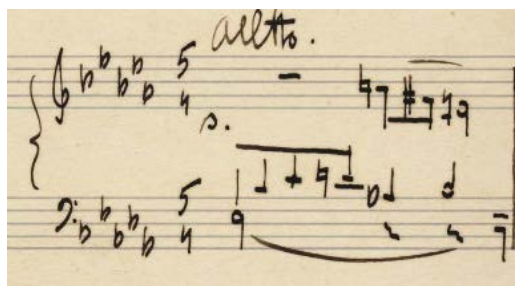
la segunda parte es politonal horizontal. En *Tierra pa' las macetas*, es bitonal en la primera parte: Mi bemol menor y Re mayor, haciendo especial énfasis en los intervallos de octava y cuarta aumentadas. La segunda parte es bimodal, con un modo frigio sobre si y un locrio sobre Fa sostenido. En ambos casos el piano ejecuta acordes sostenidos de séptimas superpuestas, mientras el violín termina emulando el silbato del afilador y evocando al vendedor de tierra, respectivamente.



Ej. 19: Revueltas, *Afilador*, cc. 1 y 2.



Ej. 20: Revueltas, *Afilador*, c. 18.



Ej. 21: Revueltas, *Tierra pa' las macetas*, c. 18.



Ej. 22: Revueltas, *Tierra pa' las macetas*, c. 18.



Ej. 23: Revueltas, *Afilador*, c. 4.



Ej. 24: Revueltas, *Tierra pa' las macetas*, cc. 3 y 4.

Este ha sido el camino que recorrió Revueltas buscando fuentes y recursos que le ayudaran a crear una estética personal. Su obra juvenil demuestra una vocación compositiva desde muy temprana edad, y no apenas a su retorno a México (como sugiere Chávez). Primero bajo la influencia del entorno de la música academicista predominante en el Conservatorio y más tarde del impresionismo, siempre con propósito de autoaprendizaje. La estética del joven de quince años está ligada a figuras del romanticismo, mientras que

el adolescente mayor mira a las vanguardias francesas de inicios del siglo (al impresionismo, y en menor grado, a las vanguardias rebeldes *alla Satie*).

Es apenas en obras como *Chanson d'automne*, *Afilador*, *Tierra pa' las macetas* y *Tragedia en forma de rábano*, que se perfila un compositor en su propio derecho. Estas son composiciones que no persiguen ya la intención de autoaprendizaje, sino la comunicación de un mensaje semántico y musical propio, aunque descansen en técnicas impresionistas. Es sólo ahí que se traza una liga al compositor de obras como *Esquinas*, en las que el personaje anunciado en aquellas pequeñas piezas es central: el pregonero.

Conclusiones generales

Con base en los hallazgos realizados en la investigación, se puede llegar a varias conclusiones. Tradicionalmente se deja de lado la obra juvenil de los compositores al tratar de sintetizar su estilo personal, mismo que se relaciona con la madurez. Efectivamente, se observa que buen número de los primeros experimentos compositivos de Revueltas persiguen un fin autodidacta a través de la imitación. Sin embargo, van apareciendo composiciones con un perfil crecientemente experimental que incluso delatan propósitos expresivos más allá del mero estudio compositivo. Por tanto, puedo concluir que, contrario a lo que dicta la convención antes aludida, el estudio de la obra juvenil sí aporta datos relevantes para identificar al Revueltas maduro.

Primeramente (1915), se percibe la influencia de Ponce y su “canción mexicana”; no es remoto encontrar parecidos con este género en ciertas melodías de los movimientos lentos de, por ejemplo, *Janitzio* u *8 x radio*. Más adelante (1918-1919) asume la influencia de Debussy, de cuyo lenguaje impresionista tomó los recursos compositivos que emplearía, ya bajo su propio concepto, en un buen número de obras maduras. Finalmente, de su contacto (1923-1924) con la obra de Satie, Revueltas asumió un marcado sentido de la ironía y una perenne postura antiacademicista. Así, es posible localizar en la obra juvenil de Revueltas rasgos de identidad creativa.

En otro tema, el de los presuntos instructores de Revueltas, se ha insistido en subrayar los nombres de ciertos maestros, acaso para validar el profesionalismo de un compositor muchas veces tachado de aficionado (entre otros por Aaron Copland y Carlos Chávez). Contrario a lo que sostienen varios escritos biográficos, no existe evidencia alguna de que la labor creativa de Revueltas haya sido supervisada, ni en el Conservatorio, ni en Austin. Salvo por un brevísimo periodo en Chicago bajo la tutela de Felix Borowsky, su desarrollo como compositor se realizó siempre de manera autónoma. No hay rasgos de la personalidad musical de Borowsky en la música de Revueltas. Pero han sobrevivido testimonios de que, inmediatamente después de sus estudios en Chicago, mientras trabajaba como músico en orquestas de cine silente, estudiaba concienzudamente partituras de compositores como Stravinsky y Edgard Varèse (1883-1965).

Respecto a la edición de la música juvenil de Revueltas, personalmente encuentro atractiva la idea. Las tendencias editoriales de las últimas décadas han hecho patente el deseo de los editores de publicar la obra integral de diversos autores

sin hacer distinción de estilos o periodos creativos, y se han incluido en sendas colecciones incluso piezas cuya autoría está en duda, así como obra infantil o juvenil. Como ejemplos de lo anterior pueden mencionarse la *Neue Bach Ausgabe (NBA)* y la *Neue Mozart Ausgabe (NMA)* de la editorial Bärenreiter. Existen además de las ya mencionadas, ediciones integrales de autores como Alban Berg o Aaron Copland, que incluyen obra juvenil, no obstante que esta no se vincula estilísticamente con la obra adulta de estos compositores. Una edición integral de la obra transcrita y comentada aquí, podría servir como referencia para futuras investigaciones de la obra de Silvestre Revueltas. Desde mi perspectiva, la obra juvenil revueltiana —sobre todo la compuesta en la década de los años veinte— merece ser valorada por sí misma y por su relación con la obra más conocida compuesta durante la siguiente década, una vez que Revueltas se asume abiertamente como compositor.

Fuentes consultadas

Artículos electrónicos

Candelaria, Lorenzo. *Silvestre Revueltas en el amanecer de su periodo americano: St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918)*. (Gabriela Ruiz y Roberto Kolb, trads. Título original: *Silvestre Revueltas at the Dawn of His "American Period": St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918)*), en *American Music*, vol. 22, no. 4, invierno de 2004). Documento electrónico disponible en www.fororevueltas.unam.mx.

Kolb, Roberto, *Silvestre Revueltas's Redes: Composing for Film or Filming for Music?* *Journal of Film Music*, Vol. 2, 2-4, 2009. Documento electrónico disponible en www.equinoxpub.com/journals/index.php/JFM/article/view/8159

Parker, Robert. *Revueltas, los años en Chicago* (Roberto Kolb, trad. Título original: *Revueltas, the Chicago Years*), en *Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review*, vol. 25, no. 2, 2004, pp. 180 - 194. Documento electrónico disponible en www.fororevueltas.unam.mx.

Saavedra, Leonora. *Manuel M. Ponce's Chapultepec and the Conflicted Representations of a Contested Space*. En *Oxford Journals: The Musical Quarterly*. September 18, 2009. Disponible en: <http://mq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/92/3-4/279?ijkey=FaaBv2zKOPg6bQc&keytype=ref>.

Conferencias

Chávez, Carlos. *La música en México*. Sustentada en el Colegio Nacional el 18 de octubre de 1971.

Saavedra, Leonora. *Of Dancing Halls and Music Festivals: Copland in Latin America*. Sustentada en la Universidad de Pittsburgh en 2010.

Grabaciones

Revueltas, Silvestre. *15 Obras Maestras*. Margarita Pruneda, soprano. New Philharmonia Orchestra, London Sinfonietta, Orquesta Sinfónica de Xalapa. Eduardo Mata, David Atherton y Luis Herrera de la Fuente, directores. 2 CDs. México, RCA-BMG. Código: 74321-24092-2. 1995. 142:40 minutos.

Revueltas, Silvestre. *Música de Excepción. Edición conmemorativa del centenario 1899-1999*. Lourdes Ambríz, soprano; Juan Suaste, barítono; Arón Bitrán, violín; Alberto Cruzprieto, piano; Juan Stack, voz. Camerata de las Américas y Coro Solistas Ensemble. Rufino Montero, Joshua Rifkin y Juan Trigos, directores. CD. México, RCA-BMG en coproducción con CONACULTA-INBA. Código: 7432-1822872-8. 1999. 55:59 minutos.

Libros

Ayala Duarte, Alfonso. *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, Nuevo León, México. 1998.

Campos, Rubén M. *Máscaras musicales. Ernesto Elorduy*. Revista musical de México, tomo I, número 5, 15 de septiembre de 1919. Ediciones México Moderno, México. Reimpresión facsimilar, Cenidim, México, 1991.

- Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son.* Coedición CONACULTA-INBA, Colección *Ríos y Raíces*, México, 2003.
- Cooke, Mervyn. *Jazz.* Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2000.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos, narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social* (México, 1904). 6ª. Ed. Editorial Patria, México, 1969.
- Grier, James. *La edición crítica de música.* Ediciones Akal, Madrid, 2008.
- Kolb Neuhaus, Roberto. *Contracanto: una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, UNAM (IIE/ENM) 2012.
- Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana.* Fondo de Cultura Económica, colección Tierra firme. México, 2001.
- Mistral, Frédéric. *Memoires of Mistral.* Ballantyne & Co. Limited. London, Edward Arnold, translator.1907.
- Moncada García, Francisco. *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos.* Ediciones Framong, México, segunda edición, 1979.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana.* Escuela nacional de música, Universidad nacional autónoma de México. México, 2ª. Edición. 1995.
- Revueltas, Silvestre. *Apuntes autobiográficos*, 13 de Marzo de 1938, reimpresso en José Revueltas, *Apuntes para una semblanza de Silvestre.* Secretaría de Educación Pública, México, 1966.
- Revueltas, Silvestre. *Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, Editorial Era (Biblioteca Era), México, 1989.
- Reyes, Aurelio de los. *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, Volumen I, 1896-1920*, México, Dirección general de actividades cinematográficas de la UNAM, 1986.
- Romero, Jesús C. *Chopin en México.* Imprenta universitaria, México, 1950.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms.* Revised Edition. W.W. Norton and Co. London, New York, 1988.
- Schmitz, E. Roberts. *The Piano Works of Claude Debussy.* Duell, Sloan & Pearce, Inc. Canada & United Kingdom, 1950. Unabridged and corrected republication by Dover Publications Inc. New York, first publication 1966.
- Thompson, Oscar. *Debussy, Man and Artist.* Tudor. New edition. London, 1940.
- Treize, Simon (ed.). *The Cambridge Companion to Debussy.* Cambridge University Press, New York, 2003.

Medios de consulta electrónicos

Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite, de Luxe DVD. Chicago, USA. Merriam-Webster & Britannica.com, 2012.

Grove Music Online, en www.oxfordmusiconline.com

Tesis

Ávila, Jacqueline. *The Influence of the Cinematic in Music of Silvestre Revueltas*. Master's Thesis, University of California, Riverside, 2007.

Saavedra, Leonora. *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*. Tesis de Doctorado en filosofía por la Universidad de Pittsburgh. 2001.

Partituras

Breitkopf und Härtel (Ed.) Gesamtausgaben:

Bach, J. S. *Johann Sebastian Bachs Werke*. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft, 1850-1899, 1926. 46 volúmenes más suplemento, 1926.

Beethoven, L. v. *Ludwig van Beethovens Werke: vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*, 1862-1888. 25 Series en 29 volúmenes.

Berlioz, H. *Hector Berlioz Werke*. Herausgegeben von Charles Malherbe und Felix Weingartner, 1900–1907. 20 volúmenes, expandidos a 25.

Chopin, F. *Friedrich Chopins Werke*. Erste Kritische durchgesehene Gesamtausgabe, 1878-1880, 1902. 14 volúmenes más 1 suplemento, 1902.

Liszt F. *Franz Liszts Musikalische Werke*. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. 1907-1936. 34 volúmenes.

Mendelssohn, F. *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke*. Kritische durchgesehene Ausgabe Herausgegeben von Julius Rietz, 1874-1877. 19 Series in 34 volúmenes.

Mozart, W. A. *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke: Kritische Durchgesehene Gesamtausgabe*, 1877-1910.

Schubert, F. *Franz Peter Schuberts Werke: Kritische Durchgesehene Gesamtausgabe*, 1884-1897. 21 series in 33 volúmenes.

Schumann, R. *Robert Schumann Werke*. Herausgegeben von Clara Schumann und Johannes Brahms, 1879-1893.

Silvestre Revueltas

Obra juvenil
Primera serie (1915)

Edición de

Carlos Montes de Oca Guerrero

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México
2013



Presentación de la Edición de la obra juvenil de Silvestre Revueltas

Resulta lamentable que del total de obras en el catálogo revueltiano, solo unas cuantas —que han favorecido su imagen de musicalizador de películas o paisajista— estén en el gusto del público. Sin embargo, en años recientes se han hecho esfuerzos por revertir dicha tendencia. Nuevos proyectos editoriales y una cantidad significativa de grabaciones de obras desconocidas o poco conocidas han salido a la luz.¹

La presente edición, estrictamente apegada a las fuentes, se une a ese esfuerzo, y pretende rescatar la obra de juventud de Silvestre Revueltas, principalmente con dos propósitos. El primero, revalorar la obra temprana, que si bien se caracteriza por un “sabor” impresionista, es ya punto de partida del estilo característico de obras como *Cuauhnáhuac* y *Ventanas*. Segundo, proporcionar repertorio mexicano a las cátedras y ejecutantes de piano, violín y canto.

Como fuente primaria para esta edición crítica se han utilizado fotostatos de los manuscritos originales de Revueltas, Cualquier elemento colocado entre corchetes debe interpretarse como un añadido o modificación sugerida por el editor. En las piezas para violín y en la de cuarteto de cuerdas, las indicaciones de arcadas y cuerdas al aire se reproducen tal como aparecen en la fuente primaria.

¹ En la actualidad se encuentra en proceso la Edición Crítica Silvestre Revueltas, proyecto editorial auspiciado por la UNAM. Respecto a grabaciones de distribución internacional con obras poco conocidas puedo citar, entre otras: *Sensemaya – Music of Silvestre Revueltas*. Los Angeles Philharmonic. Esa-Pekka Salonen, director. Sony, 1999. Incluye las dos piezas serias. *Homenaje a Revueltas*. Ebony Band Amsterdam. Werner Herbers, director. Channel Classics, 2004. Este CD incluye la *Pieza para 12 instrumentos* y la versión instrumental de *Caminado*. De más reciente aparición, *La coronela*, English Chamber Orchestra. Gisèle Ben-Dor, directora. Naxos, 2010. Además de la obra que da título al disco incluye *Itinerarios* y *Colorines*.

Tercer Impromptu

para piano

Silvestre Revueltas
Op. 2 No. 1

Allegro vivo

f

6

11

16

Più vivo

p

sf

sf

sf

pp

21

rall. poco a poco

a tempo y ff

a tempo y p

26

dim.

31

p

sf

f

Tempo I

35

p

39

p

Sonatina

para piano

Silvestre Revueltas

Allegretto casi allegro

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The second system (measures 4-6) continues with *ff* in the bass and *p* in the treble. The third system (measures 7-8) features a melodic line in the treble clef with slurs and a steady accompaniment in the bass clef. The fourth system (measures 9-10) is marked *ben cantato* and continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include accents (>), slurs, and dynamic changes. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, and 10.

11 *poco rall.* *a tempo*

13 *poco rall.*

16 *a tempo*

19 *8va*

21

23

Musical notation for measures 23-24. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-26. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

27

Musical notation for measures 27-28. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

29

Musical notation for measures 29-30. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

31

Musical notation for measures 31-32. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand has a whole rest. The left hand has a whole note chord. A fermata is placed over the final chord.

*Aquí se detienen
1/4 de minuto
para el Andantino*

Red. * Red. *

Andantino

8^{va}

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, key signature of one flat, 6/8 time signature. The right hand features a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a slur over measures 2-3. The text *ben cantato* is written below the left hand. A dashed line with *8^{va}* is above the treble staff.

(8^{va})

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, key signature of one flat, 6/8 time signature. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a slur over measures 7-8. A dashed line with *(8^{va})* is above the treble staff.

(8^{va})

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef, key signature of one flat, 6/8 time signature. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a slur over measures 10-11. A dashed line with *(8^{va})* is above the treble staff.

(8^{va})

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef, key signature of one flat, 6/8 time signature. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a slur over measures 14-15. A dashed line with *(8^{va})* is above the treble staff.

(8^{va})

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef, key signature of one flat, 6/8 time signature. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a slur over measures 18-19. The text *perdendosi* is written below the left hand. A dashed line with *(8^{va})* is above the treble staff.

Allegro Finale

Musical score for measures 1-3. The piece is in C minor, 2/4 time. Measure 1 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 2 is marked piano (*p*) and *ligero*. Measure 3 returns to fortissimo (*ff*). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Pedal markings include *Ped.* with an asterisk in measure 1 and *Ped.* with an asterisk in measure 3.

Musical score for measures 4-6. Measure 4 begins with a forte (>) dynamic. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings include *Ped.* with an asterisk in measure 4 and *Ped.* with an asterisk in measure 6.

Musical score for measures 7-9. Measure 7 is marked *m. d.* (mezzo-forte). The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings include *Ped.* with an asterisk in measure 7 and *[Pedal simile]* with an asterisk in measure 9.

Musical score for measures 10-12. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings include *Ped.* with an asterisk in measure 10 and *Ped.* with an asterisk in measure 12.

Musical score for measures 13-15. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings include *Ped.* with an asterisk in measure 13 and *Ped.* with an asterisk in measure 15.

16

19

22

24

28

Momento Musical

para piano

Silvestre Revueltas

Andantino

p

6

10

14

18

sempre p

pp

Primer estudio en sol menor

para piano y violín

Silvestre Revueltas

Allegro vivo

The musical score is written for piano and violin. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Allegro vivo'. The piano part starts with a *p* dynamic and includes markings for 'rall.' and 'a tempo'. The violin part begins with a *p* dynamic and is marked 'ligado'. The second system features a *f* dynamic marking and includes accents (>) in both parts. The third system includes a *[p]* dynamic marking in the piano part. The score is in G minor (one flat) and 6/8 time.

10

13

17

20

Lied

para piano

Silvestre Revueltas

Andantino

legato p expres.

5

9

13

17

poco rall. *a tempo*

21

p *rall. pp*

25

pp *expres. [a tempo]*

29

dim. *molto rit.* *ppp*

Añorando

Pequeña danza de salón para piano

Silvestre Revueltas

Lento

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece begins with the tempo marking "Lento".

System 1 (Measures 1-6): Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). Includes the instruction "p y con ternura" and a triplet of eighth notes. Performance markings include accents and slurs.

System 2 (Measures 7-12): Dynamics include *f*, *p*, and *ff* *apassionato*. Includes the instruction "rall." (ritardando) and "a tempo". Performance markings include accents and slurs.

System 3 (Measures 13-17): Dynamics include *p*, *ff*, and *p*. Includes the instruction "rall.". Performance markings include accents and slurs.

System 4 (Measures 18-22): Tempo marking "Tempo I". Dynamics range from *p* to *f*. Performance markings include accents and slurs.

System 5 (Measures 23-27): Dynamics range from *p* to *ppp* (pianissimo). Includes the instruction "rall.". Performance markings include accents and slurs.

Throughout the score, there are markings for "Ped." (pedal) and asterisks indicating specific performance points.

Lied

para piano

Silvestre Revueñas

Andantino

ppp ligado *cresc.* *a tempo* *dim.* *pp*

5 *dolce*
legatissimo
pp *f* *pp*

9 *dolce*
f [*>*] *ppp*

13 *ppp* *poco a poco cresc.* *sempre ppp*

16 *dim.* *ppp*

Segunda danza de salón para piano

Silvestre Revueltas

Lento

rall. p *triste a tempo* *f* *f* *f*

9 *rall.* [*a tempo*] *p* *f* *ff*

17 *pp* *con dolore* *cresc.* *ff* *pp*

25 **Tempo I.** *rall. p* *a tempo dim.* *f* *f*

33 *rall.* *a tempo* *f* *dim.*

Red. *

Primer estudio en si bemol menor para piano

Silvestre Revueltas

Allegro

legatissimo

4

7

10

13

f

16

p

19

Tempo I.

f *cresc.*

22

f

25

f

[Pieza para violín y piano]

[Inconclusa]

Silvestre Revueltas

Andantino

The musical score is written for violin and piano in 3/4 time, key of D major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the violin part with rests and the piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-9) features a violin entry with a forte (*f*) dynamic and piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 10-13) continues the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

14

leggero

18

8va

p

f

21

Tiempo de Vals

para piano

Silvestre Revueltas

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. Below the bass staff, the word "Leo." is written under measures 1, 3, and 5, with an asterisk (*) between each occurrence.

Musical score for measures 6-11. The first staff (treble clef) shows dynamic changes from *ff* to *mf* to *p*, and includes markings for *rall.* and *a tempo*. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. Below the bass staff, "Leo." is written under measures 6, 8, and 10, with asterisks (*) between them.

Musical score for measures 12-17. The first staff (treble clef) features dynamics of *ff*, *mf*, and *p*. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. Below the bass staff, "Leo." is written under measures 12, 14, and 16, with asterisks (*) between them.

Musical score for measures 18-23. The first staff (treble clef) is marked *leggero* and features a melodic line with slurs. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. Below the bass staff, "Leo." is written under measures 18, 20, and 22, with asterisks (*) between them.

24

rall. a tempo

30

Tempo I

36

ff mf

42

rall. a tempo ff

48

cresc. leggero

Hoja de álbum

[para piano]

Silvestre Revueltas

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many beamed notes and chords in the treble staff, and a more rhythmic bass line with some sustained notes.

The second system begins at measure 9. It continues the complex texture from the first system, with dense chordal structures in the treble and a steady bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The third system begins at measure 16. The musical language remains consistent, with intricate voicings in the treble and a bass line that provides harmonic support. The system concludes with a few final notes in both staves.

The fourth system begins at measure 24. This system features some of the most dense and complex textures in the piece, with many overlapping notes and chords. The bass line continues to provide a solid foundation for the upper parts.

Allegro y andante

para piano

Silvestre Revueltas

Allegro vivo

Pedal para cada acorde

9

Musical score for measures 9-10. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

11

Musical score for measures 11-12. The right hand continues with intricate melodic patterns, including some chromaticism. The left hand maintains its accompaniment role with consistent rhythmic support.

13

Musical score for measures 13-14. The right hand's melody becomes more active with frequent sixteenth-note runs. The left hand accompaniment remains steady and supportive.

15

Musical score for measures 15-16. The right hand features a dense texture of beamed notes. The left hand accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

17

Musical score for measures 17-18. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment becomes more rhythmic and active. The word *accelerando* is written in the lower right of the system.

accelerando

19

ff *ff*

29 de junio de 1915

Andante

p legato *etc.*

6

legato sempre p

11

16

rall.

21

legato y pp

[*a tempo*]

26

31

36

rall.

Capricho húngaro

(Dissonante) para piano

Silvestre Revueltas

Allegretto

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by a melodic line with triplet markings. The second staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is placed above the first staff.

Musical notation for measures 4-6. The first staff continues the melodic line with triplet markings. The second staff continues the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *rall.* (rallentando) is placed above the first staff, and *ff* (fortissimo) is placed above the second staff in the final measure.

Musical notation for measures 7-8. The first staff features a melodic line with accents and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The second staff has a *pp* (pianissimo) dynamic marking with an *8vb* (8va below) instruction, indicating a lower register. The *ff* dynamic marking also appears in the second staff in the final measure.

Musical notation for measures 9-11. The first staff continues the melodic line with triplet markings. The second staff features a dense, rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking *p* (piano) is placed above the first staff.

12

Musical score for measures 12-14. Treble clef has a melodic line with triplets. Bass clef has a dense chordal accompaniment.

15

Musical score for measures 15-17. Treble clef has a melodic line with triplets. Bass clef has a dense chordal accompaniment.

18

rall. *a tempo*

Musical score for measures 18-20. Treble clef has a melodic line with a triplet. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Performance markings "rall." and "a tempo" are present.

21

dim. *pp*

Musical score for measures 21-23. Treble clef has a melodic line with triplets. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Performance markings "dim." and "pp" are present.

24

con sordina

Musical score for measures 24-26. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Performance marking "con sordina" is present.

Red. con el pedal de en medio

Poema

para piano

Silvestre Revueltas

Andante

pp

p cantabile

Measures 1-5 of the piano score. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 4 and 5, and a *p cantabile* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6

p pp

Measures 6-11. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 6 and 7. The left hand has a *p* marking in measure 8 and a *pp* marking in measure 9. The texture remains consistent with the previous system.

12

8^{va}

p dolce e legato

seguir arpegiando

tr

Measures 12-17. The right hand starts with a trill (*tr*) in measure 12. A dashed line indicates an octave transposition (*8^{va}*) for the right hand starting in measure 13. The dynamic is *p dolce e legato*. The left hand is marked *seguir arpegiando* (continue arpeggiating). Trills (*tr*) are present in measures 14 and 15.

18

8^{va}

tr

Measures 18-23. The right hand continues with a slur over measures 18-22 and a trill (*tr*) in measure 23. A dashed line indicates an octave transposition (*8^{va}*) for the right hand starting in measure 18. The left hand continues with arpeggiated accompaniment.

(8^{va})

24

(8^{va})

29

33

38

42

Vespertina

para piano

Silvestre Revueltas

Andantino

8va

legato

8va

p

dolce

f

13

17

f *dolcissimo*

21

8va-
p *Ped.* * *Ped.* *

25

8va-
simile

29

8va-
dim. poco a poco *pp* *ppp*
Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Mattinata

para piano

Silvestre Revueltas

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic in the bass staff. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the bass staff and a more active line in the treble staff starting at measure 4. The second system (measures 6-10) continues the melodic development in both staves. The third system (measures 11-15) includes a section marked with a double bar line and a '§' symbol, indicating a structural change. The fourth system (measures 16-20) concludes with a *f* (forte) dynamic in the bass staff and a complex, chromatic texture in both staves.

20

Musical score for measures 20-24. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is marked with a long slur. The bass line features chords and moving lines.

25

Musical score for measures 25-28. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 28 has two endings. The first ending leads to measure 25, and the second ending leads to measure 29.

volver al S y después al $\text{\textcircled{+}}$

29

$\text{\textcircled{+}}$ Coda

pp y *dim.*

Musical score for measures 29-33. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The piece ends with a Coda. The bass line has a long slur and a decrescendo hairpin.

Invernal

para piano

Silvestre Revueltas

Andante

p e legatissimo *mp con tenerezza y marcato el canto* *legato*

4

6

f

8 *p* *poco rall.* **Tempo I**

11

Musical score for measures 11-12. The right hand plays a continuous eighth-note chordal pattern. The left hand has a few notes and rests.

13

Musical score for measures 13-15. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a melodic line with a crescendo leading to a piano (*pp*) dynamic.

16

Musical score for measures 16-17. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a melodic line with a decrescendo leading to a *poco rall.* dynamic.

18

Musical score for measures 18-20. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a melodic line with dynamics: *dim. poco a poco pp*, *morendo*, *pp*, and *ppp*.

Otoñal

Tiempo de vals muy lento para piano

Silvestre Revueltas

Lento *legatissimo*

p e dolce *legato* *pp* *f*

4 *f* *pp* *mp* *pp* *rall.*

7 *a tempo* *mp*

10 *rall. y pp* *sempre*

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' and the articulation is 'legatissimo'. The piano part begins with a dynamic of 'p e dolce' and 'legato', followed by 'pp' and 'f'. The bass part has a similar dynamic progression. The second system starts at measure 4 with a dynamic of 'f' in the piano part, followed by 'pp', 'mp', and 'pp' again, ending with 'rall.'. The third system starts at measure 7 with a dynamic of 'a tempo' and 'mp'. The fourth system starts at measure 10 with a dynamic of 'rall. y pp' and 'sempre'.

13

pp *f*

16

pp *rall.* *a tempo* *mf*

19

pp *rall.* *a tempo* *mf* *mp* *sempre legato*

22

pp

25

ppp

Fin del cuaderno

Lied

para piano

Silvestre Revueltas

Andante

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The tempo is marked 'Andante'. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes beamed together and others held as longer notes. There are several slurs and ties across the staves.

The second system of the musical score starts at measure 5. It continues with the same key signature and tempo. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. A piano dynamic marking 'p.' is visible in the bass staff.

The third system of the musical score starts at measure 9. It includes the tempo change 'a tempo' in the bass staff. The system concludes with the markings 'Fin' and 'cresc.' in the bass staff.

The fourth system of the musical score starts at measure 13. It includes the instruction 'marcado el canto' in the bass staff. The system ends with the instruction 'Al principio y Fin' in the bass staff.

En el álbum de E.

[para cuarteto de cuerdas]

Silvestre Revueltas

Violin 1 *p y con ternura* *poco rall.*

Violin 2 *p* *poco rall.*

Viola [*p*] *poco rall.*

Cello *p* *poco rall.*

Detailed description: This block contains the first four measures of a string quartet score. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The Violin 1 part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The Violin 2 part follows a similar melodic line. The Viola part starts with a quarter rest, then a half note G3. The Cello part has a whole rest in the first measure, then enters in the second measure with a half note G2. Dynamics include *p* (piano) and *poco rall.* (poco rallentando). There are also some *[p]* markings in the Viola part.

5 *a tempo*

a tempo

a tempo

Detailed description: This block contains measures 5 through 8 of the string quartet score. The Violin 1 part continues with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin 2 part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Viola part has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Cello part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The tempo marking *a tempo* is present in all parts. There are also some *[p]* markings in the Viola part.

10

pp

f
poco rall.

pp

f
poco rall.

pp

f
poco rall.

pp

14

f

dim.

pp

f

dim.

pp

f

pp

f

pp

19

a tempo *a tempo* *a tempo* *poco rall.* *poco rall.* *poco rall.* *poco rall.*

23

a tempo y dim. *a tempo y dim.* *a tempo y dim.* *poco rall.* *poco rall.* *poco rall.* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Albumblatt

para piano

Silvestre Revueltas

Lento

f con dolor *legato* *ff cresc.*

ff molto cresc. 6 *fff* *pp dolcissimo* *sempre pp*

pp *appassionato*

fff *p* *pp* *ten.*

appassionato *fff*

Si se quiere puede volverse a la 1a. parte y terminar en X.

Silvestre Revueltas

Obra juvenil
Segunda serie (1918-1924)

Edición de

Carlos Montes de Oca Guerrero

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México
2013



Aquí yace una de mis más queridas
composiciones. La escribí una tarde
de otoño, en 1918.
2.P.D. [sic.]

III

S. Revueltas

Andantino casi allegretto

rall. *tempo*

Pedal siempre que se le ocurra al ejecutante *

m.s.

dim. *rall.* *tempo* *rall.* 4

tempo *Ped.* * *Ped.* *

dim.

14

ff f pp

Musical score for measures 14-15. The piece is in 12/8 time. Measure 14 features a forte (*ff*) piano accompaniment with chords and a melody with accents. Measure 15 continues with a dynamic of *f* and includes a hairpin crescendo leading to a piano (*pp*) section. The key signature has one flat.

16

ppp rall.

Musical score for measures 16-17. Measure 16 begins with a pianissimo (*ppp*) section. Measure 17 features a *rall.* (rallentando) section with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat.

18

[tempo]

Musical score for measures 18-19. Measure 18 starts with a *[tempo]* marking. The right hand has a melodic line with a four-measure rest indicated by a '4' below it. Measure 19 continues the melodic development. The key signature has one flat.

20

Musical score for measures 20-21. Both measures feature a complex, rhythmic piano accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature has one flat.

22

dim. m.s. tempo

Musical score for measures 22-23. Measure 22 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 23 features a *m.s.* (more sostenuto) marking and a *tempo* marking. The key signature has one flat.

25

ff p

Musical score for measures 25-26. The piece is in 12/8 time. Measure 25 features a forte (*ff*) dynamic with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 26 begins with a piano (*p*) dynamic and a change in the right-hand accompaniment.

27

ppp dim.

Musical score for measures 27-28. Measure 27 starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic. Measure 28 includes a *dim.* (diminuendo) instruction and a change in the right-hand accompaniment.

29

rall. tempo 4

Musical score for measures 29-30. Measure 29 is marked *rall.* (ritardando). Measure 30 is marked *tempo* and features a four-measure rest in the right hand, indicated by the number '4' above the staff.

31

Musical score for measures 31-32. Both measures feature complex, flowing melodic lines in both the right and left hands.

33

dim. tempo

Musical score for measures 33-34. Measure 33 is marked *dim.* (diminuendo). Measure 34 is marked *tempo* and includes a *Red.* (ritardando) instruction and a fermata over the final chord.

*Si alguien tuviera la
ocurrencia de tocar mis
composiciones, lo hará a su
placer. Están escritas solo
para mí, y es por eso que no
están sujetas a ninguna regla.*

*4 de abril, 1919.
Silvestre Revueltas*

Du rêve

Hélas! mélancolie, tristesse des choses vues, autrefois dans la jeunesse! Si grand, si beau que fût le paysage connu, quand nous voulons le revoir, quand nous voulons y retourner, il y manque toujours, toujours quelqu'un ou quelque chose!

[Frédéric] Mistral

[Silvestre Revueltas]

The musical score is presented in four systems, each with a different tempo and dynamic marking. The first system is marked **Adagio** and **mf con dolore**. The second system is marked **Andante** and **ppp**. The third system is marked **f** and **rall.**. The fourth system is marked **a tempo**. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (4/4, 3/4, 5/4), and dynamic markings (*mf*, *ppp*, *f*, *ad libitum*). The piece is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor).

10

Musical score for measures 10-11. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. Measure 10 features a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic bass line. Measure 11 continues with a similar texture, including a *ff* dynamic marking and a *ped.* (pedal) instruction. A box highlights the first few notes of measure 10.

11

Musical score for measures 11-12. Measure 11 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 12 includes a *7* (seventh) chord, a *dim.* (diminuendo) instruction, and a *rall.* (rallentando) instruction. A *ped.* instruction is also present. A box highlights the first few notes of measure 11.

13

Musical score for measures 13-14. Measure 13 features a *f* (forte) dynamic marking and a *l. h.* (left hand) instruction. Measure 14 includes a *3* (triple) marking and a *3* (triple) marking. A box highlights the first few notes of measure 13.

15

Andantino

Musical score for measures 15-16. The tempo is marked *Andantino*. Measure 15 features a *p* (piano) dynamic marking and the instruction *poco più mosso espress.* (poco più mosso espressivo). Measure 16 features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 features a *p* (piano) dynamic marking. Measure 19 features a *p* (piano) dynamic marking. The time signature changes from 3/4 to 6/4.

21 *ppp*

cresc. *f* *ppp*

24

mf poco cresc. *dim. rall.*

27 *a tempo*

f *a tempo* *l. h.* 3 3

29

p *pp*

33

cresc. *f*

36 *ppp*

39 *mf poco cresc.* *dim. rall.* *f*

42 **Tempo I**

44 *f*

46 *ff l. h.*

[Du rêve]

[primera versión]

[Silvestre Revueltas]

Andantino

p *dim.* *p* *ppp*

mf *ppp* *p*

f *cresc.*

10 *Sva-*

ff *p*

11

12

mf *pp*

13

f *mf*

15

p e più mosso *pp*

Hélas! mélancolie, tristesse des choses vues, autrefois dans la jeunesse! Si grand, si beau que fût le paysage connu, quand nous voulons le revoir, quand nous voulons y retourner, il y manque toujours, toujours quelqu'un ou quelque chose! (Mistral)

19

22

26

29

a piacere

33

36

40

Tempo I

poco rall.

f

43

44

45

f

ff

Moderato

f

Lea. * Lea. * Lea. *

ff *pp*

ff *pp*

15

p *rall.* *pp a tempo*

18

dim. *cresc.* *f* *ff* *rall.* **Lento**

22

pp a tempo *pp*

25

f *pp*

28

ff *ff*

30
p cantabile

33

36
pp a tempo *dim.* *cresc.* *f*

39
ff *rit.* *pp a tempo*
Vivace

42

45

Abril 22 de 1919
[Chicago, Illinois]

[Op. 4]

[Incompleto]

[Silvestre Revueltas]

musical score for measures 1-2, featuring piano and bass staves with dynamic markings *cresc.* and *molto*, and a sixteenth-note triplet in the bass line.

musical score for measures 3-6, marked *Lento*. Includes dynamic markings *ff dim.*, *mf rall.*, *dim.*, and *ppp rall.*.

musical score for measures 7-9, marked *Andantino*. Includes dynamic marking *pp*.

musical score for measures 10-13, including dynamic markings *mf*, *dim. rall.*, *ppp*, and *f*.

musical score for measures 14-17, including dynamic marking *pp rall.*.

16

espressivo

p

rall.

20

a tempo

mp

mf

rall.

23

dim.

p

28

ppp

ppp

30

Tempo I.

ff *m.d.*

p

33

pp pp

36

f pp rall. f >>

40

> > > > > >

42

pp

Reo. *

46

rall. pp

Reo. * Reo. *

49 **Allegro**

pp *mf*

52

55

57

59

Solitude

Adagio

S. Revueltas

The first system of the musical score for 'Solitude' by S. Revueltas. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Adagio'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. There are two first endings, each marked with a '2' above the staff. The piece concludes with a 3/4 time signature.

The second system of the musical score. It continues from the first system. The music is marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The time signature changes to common time (C). The system ends with a treble clef.

The third system of the musical score. It features a variety of dynamics: *dim.* (diminuendo), *rall.* (rallentando), *a tempo*, and *f* (forte). There is a sixteenth-note figure in the bass line marked with a '6'. The time signature changes from common time to 2/4.

The fourth system of the musical score. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *rall.* (rallentando) section. The time signature is 2/4. The system concludes with a common time signature.

The fifth system of the musical score. It starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes a section marked *8va* (octave) in the treble clef. The dynamics range from *ff* to *pp* (pianissimo). The system concludes with a common time signature.

15

p *rall.* *dim.* 2

Measures 15-17: Treble clef, common time, key signature of two sharps. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic and a *rall.* marking. Measure 16 has a *dim.* marking. Measure 17 has a second ending bracket with a '2' above it. The bass line is mostly rests with some notes in measures 16 and 17.

18

molto quieto al ppp *Fin* *f* *pp*

Measures 18-20: Treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps. Measure 18 has a *molto quieto al ppp* marking and ends with *Fin*. Measure 19 has a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a piano-piano (*pp*) dynamic. The bass line has notes in measures 18 and 19.

21

dim.

Measures 21-23: Treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps. Measure 21 has a *dim.* marking. Measure 22 has a 3/4 time signature. Measure 23 has a 2/4 time signature. The bass line has notes in measures 21 and 22.

24

Measures 24-26: Treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps. Measure 24 has a 2/4 time signature. Measure 25 has a 2/4 time signature. Measure 26 has a common time signature. The bass line has notes in measures 24 and 25.

27

molto rit. D.C. y Fin

Measures 27-30: Treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps. Measure 27 has a *molto rit.* marking. Measure 28 has a 3/4 time signature. Measure 29 has a 2/4 time signature. Measure 30 has a common time signature and ends with *D.C. y Fin*. The bass line has notes in measures 27 and 28.

Valsette

À ma chère Julés ce souvenir

S. Revueltas

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-4):** The piece begins with a half note in the treble and a quarter rest in the bass. The melody in the treble consists of quarter notes, with a *rubato* marking over measures 3 and 4.
- **System 2 (Measures 5-8):** Measure 5 starts with a *rit.* marking. The tempo returns to *tempo* in measure 6. Measures 7 and 8 feature a *un poco* marking.
- **System 3 (Measures 9-13):** Measure 9 includes a *cresc.* marking and a *L.H.* (Left Hand) instruction. Measure 10 is marked *molto rit.*. Measure 11 returns to *[tempo]*. Measure 12 has a *mf* dynamic marking. Measure 13 ends with a double bar line.
- **System 4 (Measures 14-17):** Measure 14 is marked *agitato f*. Measure 15 has a *rubato* marking. Measure 16 continues with *rubato*. Measure 17 concludes with a *p rit.* marking.

19 *un poco meno mosso*

a tempo *poco cresc.*

Ped. *

24

L.H. *molto rit.* *tempo* *pp*

29

rit. *pp tempo*

34

rit. *tempo meno mosso* *et di*

39

rit. *pp* *p tempo*

mi *nuen* *do*

44

mf *f cresc.*

This system contains measures 44 through 48. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamic markings include *mf* and *f cresc.*

49

molto *agitato*

This system contains measures 49 through 52. The tempo is marked *molto* and the character is *agitato*. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features chords with accents.

53

rubato *p rit.* *a tempo*

This system contains measures 53 through 57. The tempo is *rubato*, then *p rit.*, and finally *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has chords and single notes.

58

L.H.

This system contains measures 58 through 61. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has chords and single notes. The label "L.H." is placed above the right hand staff in the final measure.

62

molto rit. *tempo* *pp*

This system contains measures 62 through 65. The tempo is *molto rit.*, then *tempo*, and the dynamic is *pp*. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet, and the left hand has chords and single notes.

Valsette

[Inconcluso]

Sil[vestre] Revueltas

Measures 1-4 of the waltz. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A *rubato* marking is present in measure 3.

Measures 5-8 of the waltz. The right hand continues the melodic line. A *rit.* (ritardando) marking is in measure 5, and a *tempo* marking is in measure 6.

Measures 9-12 of the waltz. The right hand has a melodic line with a *molto rit.* (molto ritardando) marking in measure 10. A *tempo* marking is in measure 11.

Measures 13-16 of the waltz. The right hand begins with a double bar line and a fermata in measure 13. A *agitato* (agitato) marking is in measure 14. A *rubato* marking is in measure 15.

17

tranquilo e *p* *tempo*

21

25

29

rit.

33

tempo *rit.*

37

meno mosso *dim.*

41

tempo

45

cresc.

49

f *poco rit.*

A Julés

Valsette

[Silvestre Revueltas]

[Inconcluso]

The first system of the musical score consists of four measures. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand begins with a quarter note G4, followed by a dotted half note G4. The bass line starts with a quarter rest, then a dotted half note G2. The music features a mix of eighth and quarter notes with various accidentals.

The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 begins with a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 6 includes the tempo marking *rit.* (ritardando). Measure 7 includes the tempo marking *tempo* (ritornello). The system concludes with a final chord in measure 8.

The third system contains measures 9 through 12. Measure 9 starts with a melodic line in the right hand. Measure 10 includes the tempo marking *molto rit.* (molto ritardando). The system ends with a final note in measure 12.

12

tempo

mf agitato

16

p tranquillo

20

mf

25

molto rit.

tempo p

mf

L.H.

Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas, 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, y no las reglas, a las que no podría sujetar, ni mis amores, ni mis sueños, ni mis dolores.

Silvestre Revueltas

Chicago, 9 de julio de 1919

*A ma bonne et chère Julés
Con todo mi cariño.*

Someday

Silvestre Revueltas

S. Revueltas

Tiempo de Vals

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features a waltz-like melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features a waltz-like melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The tempo marking *poco rall.* is present in the right hand.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features a waltz-like melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The tempo marking *tempo* is present in the left hand.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features a waltz-like melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The tempo markings *poco rall.* and *[tempo]* are present in the left hand.

24

30

Some Day Perhaps

p *ff appassionato* *rall.* *tempo* *pp*

36

f *rall.* *tempo*

41

f appassionato

47

p

Musical score for measures 47-52. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. There are several accents and slurs throughout the passage.

53

Musical score for measures 53-57. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with complex textures, including a triplet of sixteenth notes in the treble staff in measure 54. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

58

Musical score for measures 58-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The music features a more melodic line in the treble staff with some slurs and accents. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

64

f

Musical score for measures 64-68. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F#, C#). The music becomes more intense, with a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure. There are many beamed notes and complex textures in both staves.

69

pp

Musical score for measures 69-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The music features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the first measure. The texture is complex with many beamed notes and slurs.

75

Musical score for measures 75-80. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 79.

81

Musical score for measures 81-85. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line. A tempo change is indicated by the marking *poco rall.* (poco rallentando) in measure 82, which is followed by *[tempo]* in measure 84.

86

Musical score for measures 86-90. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with a steady bass line. The key signature remains two flats.

91

Musical score for measures 91-95. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand has a rhythmic bass line. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 95.

[Lento doloroso]

S. Revueltas

Lento doloroso

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) begins with a 4/4 time signature and a key signature of two flats. Dynamics include *ff*, *pp dim.*, *ppp*, and *p m. s.*. The second system (measures 5-8) continues with dynamics *p m. s.*, *f*, *pp m. s.*, and *m. s.*. The third system (measures 9-12) features dynamics *f*, *pp*, *f*, *pp*, and *ppp*, with the instruction *rall. molto.* appearing at the end. The fourth system (measures 13-16) starts with a 4/4 time signature and a key signature of three flats, with dynamics *mf* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

16

Musical score for measures 16-17. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 16 features a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 17 contains a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 has a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 19 features a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 20 contains a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

21

Musical score for measures 21-23. Measure 21 has a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 22 features a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 23 contains a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Performance markings include *dim.*, *poco rall.*, and *a tempo*.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 has a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 25 features a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 26 contains a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Performance markings include *a tempo*, *cresc.*, *molto*, and *f*.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 has a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 28 features a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 29 contains a half note chord in the right hand and a half note in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Performance marking includes *a tempo e pp*.

29

f *cresc. . .*

Measures 29-30: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 29 features a complex chordal texture with sixteenth-note runs. Measure 30 shows a change to 3/4 time and a dynamic marking of *f* with a *cresc.* instruction.

31

ppp *dim.*

Measures 31-33: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 31 has a dynamic marking of *ppp*. Measure 32 includes a *dim.* instruction. Measure 33 features a change to 4/8 time.

34

perdendosi *ff* *dim.*

Measures 34-35: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 34 is marked *perdendosi*. Measure 35 has a dynamic marking of *ff* and a *dim.* instruction.

36

m. s. *rall.*

Measures 36-37: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 36 has a dynamic marking of *m. s.*. Measure 37 is marked *rall.*

38

ff *strepitoso* *fff* *qua*

Measures 38-40: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 38 has a dynamic marking of *ff* and the instruction *strepitoso*. Measure 39 has a dynamic marking of *fff*. Measure 40 has a dynamic marking of *fff* and the instruction *qua*. The system includes sixteenth-note runs and a change to 3/4 time.

40 (8va)

fff dim. mf p

Detailed description: This system covers measures 40 to 43. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a complex texture with multiple layers of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include fortissimo (fff), decrescendo (dim.), mezzo-forte (mf), and piano (p). There are numerous accents and slurs throughout the passage.

44 (8va)

p mf f fff molto rall. . . . f f

Detailed description: This system covers measures 44 to 46. The music continues with dense harmonic textures. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (fff). A 'molto rall.' (very slow) marking is present in measure 45. The system concludes with a strong fortissimo (ff) dynamic.

47

mf rall. . . . ppp p avec grande melancolie

Detailed description: This system covers measures 47 to 50. The tempo slows down significantly with a 'rall.' marking. Dynamics include mezzo-forte (mf), pianissimo (ppp), and piano (p). The instruction 'avec grande melancolie' is written below the piano part. The music is characterized by long, sustained notes and a somber mood.

51

dim. . . . rall. . . . ppp f ff

Detailed description: This system covers measures 51 to 54. It begins with a decrescendo (dim.) and a 'rall.' marking. Dynamics include pianissimo (ppp), forte (f), and fortissimo (ff). The texture becomes more active with more frequent chord changes and moving lines.

55

ff

Detailed description: This system covers measures 55 to 58. The music is marked fortissimo (ff) and features a driving, rhythmic texture with many chords and moving lines. The system ends with a final, powerful chord.

Melody not spontaneous
Should be broader

I Love Thee

[Autor del texto no identificado]

S. Revueltas

Lento

The first system of the musical score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef staff containing a whole rest. The piano accompaniment starts in the right hand with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The left hand plays a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note B2. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The system concludes with a 5/4 time signature change.

4

The second system features a vocal line in G major, 3/4 time. The lyrics are: "My * of thoughts my ve - ry in most be - ing". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Performance markings include *rall. poco* and *[tempo]*. The system ends with a 4/4 time signature change.

6

The third system continues the vocal line in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Thou on - ly art my heart's fe - li - - ci -". The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* (forte) and includes markings for *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo). The system concludes with a 5/4 time signature change.

* Palabra ilegible

8

ty

rall.

10

I love thee more than all else un-der hea - ven I

tempo

12

love thee I love but thee I love but

14

thee thro' all e - ter - ni - ty I love but

16

thee thro' all e - ter - ni - ty

f *rall.* *tempo*

18

ppp

[Tempo di Minueto]

[inconcluso]

[Silvestre Revueltas]

Tempo di Minueto

p

mf *dim.* *rall.* *ten.* *f* *tempo*

ff *mf*

rall. *pp* *f* *meno mosso* *p*

6

11

16

Led. *

Led. *

Led. *

Led. *

20

f *pp* *rall.* *ppp* *pp* m.s.

Red. *

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 20 starts with a forte (*f*) dynamic and a slur over the right hand. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The dynamic changes to *pp* (pianissimo) in measure 21, then to *ppp* (pianississimo) in measure 22, and finally to *pp* (pianissimo) in measure 23. The right hand has a *m.s.* (mezzo sostenuto) marking. The piece concludes with a *Red. ** (Reduction) symbol.

24

m.s. *mf*

Red. *

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 24 starts with a *m.s.* (mezzo sostenuto) marking. The dynamic is *mf* (mezzo-forte). The right hand has a *Red. ** (Reduction) symbol. The piece concludes with a *Red. ** (Reduction) symbol.

29

f *p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 29 starts with a forte (*f*) dynamic. The dynamic changes to *p* (piano) in measure 30, and then to *mf* (mezzo-forte) in measure 31. The piece concludes with a *Red. ** (Reduction) symbol.

33

mf *dim.* *ppp*

Detailed description: This system contains measures 33 through 37. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 33 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The dynamic changes to *dim.* (diminuendo) in measure 34, and then to *ppp* (pianississimo) in measure 35. The piece concludes with a *Red. ** (Reduction) symbol.

38

poco rall. *f*

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 38 starts with a *poco rall.* (poco rallentando) marking. The dynamic is *f* (forte). The piece concludes with a *Red. ** (Reduction) symbol.

43

mf *p* *rall.*

47

p *Tempo I* *dim.* *rall.* *ten.*

Ped. * Ped. *

52

f *tempo*

57

mf *p*

60

pp *p* *Trio*

Ped. * Ped. *

[Tempo di mazurka]

[Inconclusa]

S. Revueltas

Tempo di mazurka

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time, marked *f* and *p m.s.*, with *ped.* and *** markings below the bass staff. The second system (measures 5-8) is also in 3/4 time, marked *pp m.s.*, *poco rubato*, and *mf rall.*, with *ped.* and *** markings below the bass staff. The third system (measures 9-12) is in 4/4 time, marked *tempo pp* and *cresc.*, with *ped.* and *** markings below the bass staff. The fourth system (measures 13-16) is in 4/4 time, marked *va* and *[va]* below the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

16

p
f tempo

Ped. *

19

> pp
rall.

Ped. *

22

f
f
p

Ped. *

25

m.s.

Ped. *

[Andantino]

Y la noche, al bajar, dice a la tierra:

[Inconcluso] «¡Vamos, ya está... ya duérmete, no llores!»

M. G. Najera

Silvestre Revueltas

Andantino

First system of the musical score, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written for piano. The first staff (treble clef) features chords and melodic lines, while the second staff (bass clef) provides a steady accompaniment. Dynamics are marked as *p* (piano) in measure 1, *mf* (mezzo-forte) in measure 2, and *pp* (pianissimo) in measure 3.

Second system of the musical score, measures 5-8. Measure 5 begins with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *poco rall.* (poco rallentando). The music continues with various dynamics and tempo changes, including *mf tempo* in measure 7. The first staff contains more complex melodic patterns, including a triplet in measure 5.

Third system of the musical score, measures 9-12. Measure 9 starts with a dynamic of *f* (forte). The music features a prominent triplet in the first staff in measure 9 and another triplet in measure 11. The second staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. Measure 13 begins with a dynamic of *pp* (pianissimo). The music features a triplet in the first staff in measure 13 and another triplet in measure 15. The second staff continues with a steady accompaniment.

16

pp *pp* *rall.* *tempo* *cres.* 8

19

molto 8 8

22

f *Tempo I*

26

dim. *rall.* 8

30

ff poco più mosso

m.s. *m.d.* *pp*

34

dim. *rall.* *f* tempo *f*

38

m.s. *pp* *m.s.* *dim.* *m.s.* *rall.* *ppp* *Tempo I*

43

pp *pp* *pp* *pp*

A la orilla de un palmar

[Arreglo para violín y piano de
Silvestre Revueltas, después de
la versión de Manuel M. Ponce.]

The musical score is written for violin and piano in 4/4 time, with a key signature of two sharps (D major). It consists of three systems of staves. The first system includes a violin staff and a grand piano staff (treble and bass clefs). The violin part begins with a *mf* dynamic. The piano part begins with a *p* dynamic. The second system is marked with a '2' at the beginning of the violin staff. The third system is marked with a '4' at the beginning of the violin staff. The piano part in the third system features a *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6

Fin

9

8va

12

(8va)

D.C. al Fin

[Cuiden su Vida]

[Incompleto]

[Arreglo para violín y piano de
Silvestre Revueltas, después de
la versión de Manuel M. Ponce.]

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The violin part begins with a whole note G5, followed by a half note F#5, and then a quarter note G#5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 6-10 of the musical score. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The violin part continues with a half note G#5, a quarter note F#5, and a quarter note G#5. A 'V' marking is present above the staff in measure 7. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measures 11-14 of the musical score. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. The violin part begins with a quarter note G#5, followed by a quarter note F#5, and then a half note G#5. The piano accompaniment features a 'rit.' (ritardando) marking and a '8va - 7' marking above the staff, indicating an octave shift. The piano part includes a complex texture with sixteenth notes and chords.

Chanson d'Automne

Paul Verlaine

Silvestre Revueltas

Les sa-

m.d. m.s. m.d. dim. - - - -

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of three sharps. It features sixteenth-note arpeggiated figures in both hands, with a '6' above the first measure of each hand. Dynamics include 'm.d.' (mezzo-forte) and 'dim.' (diminuendo).

3 Lento

glots longs Des vio - lons De l'au-

pp ppp

This system contains measures 3 and 4. The tempo is marked 'Lento'. The time signature changes from common time to 3/4. The vocal line continues with the lyrics 'glots longs Des vio - lons De l'au-'. The piano accompaniment continues with similar arpeggiated figures. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo).

5

tom - ne

ppp

This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with the lyrics 'tom - ne'. The piano accompaniment features a five-note arpeggiated figure in the right hand, marked with a '5' above it. Dynamics include 'ppp' (pianississimo).

7 **Tempo I**

Blessent mon coeur D'une lan-gueur

9 **Lento**

Mo - no - to - ne

rit.

11

agitato

p

p

12

Tout suf - fo - cant Et blê - - me,

13

Quand son - ne l'heu - - - - re

dim. *molto rit.*

14

Lento

Je me sou - viens Des jous an - ciens Et je

16

pleu - re

rit.

ppp

18

Et je m'en vais Au vent mau -

20

vais Qui m'em - por - te De - çà, de - là,

p

23

Qui m'em-por - te De - çà, de-là,

26

Pa - reil à la Feui - lle mor - te

Chicago. 1923

[Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Paul Verlaine]

[Canción de otoño

Los largos sollozos
De violines
De otoño
Hieren mi corazón
De una languidez
Monótona.

Todo sofocante
Y pálido, cuando
Suenan la hora,
Recuerdo
Los días antiguos
Y lloro

Y me voy
Al viento malo
Que me llevo
Debajo,
Encima, semejante
A la hoja muerta.

Paul Verlaine]

Tragedia en forma de rábano (no es plagio)

S. Revueltas

Lento

The musical score consists of four systems of piano music. The first system begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line in the right hand with a chromatic descent and a bass line with a similar chromatic movement. The second system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with a dynamic marking of *ff* and a crescendo hairpin. The third system is marked *ritenuto* and shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system continues the melodic and harmonic development with a dynamic marking of *f*.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and single notes, primarily octaves and dyads.

The second system of music includes performance markings. Above the treble staff, the word *ritenuto* is written above a dashed line that spans across the system. To the right, *Molto adagio* is written. In the middle of the system, a dynamic marking *mf* is placed. A hairpin crescendo symbol is positioned between the two staves, indicating a gradual increase in volume.

The third system of music continues the melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with chords and octaves, providing a steady harmonic accompaniment.

The fourth system of music begins with a measure marked with a '3' above the treble staff, indicating a triplet. Performance markings include *rit.* (ritardando) at the start, *molto rit.* (molto ritardando) above a dashed line in the middle, and *Tempo I* (return to the first tempo) at the end of the system.

8

f

10

3

ff *pp*

Molto adagio (con una marcada resignación y tristeza)

molto rit.

Tierra pa' las macetas

[Para violín y piano]

Silvestre Revueltas

Allegretto

Violin

The musical score is written for Violin and Piano. It begins with a 5/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into three systems. The first system shows the violin part with a whole rest and the piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *p dolce* marking for the violin and a *mf* marking for the piano. The third system includes a *poco rit.* marking followed by a *tempo* marking. The piano part consists of a rhythmic accompaniment in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The violin part has a melodic line that enters in the second system.

10

dim.

13

pp *molto rit.*

Allegro

pp *molto rit.*

16

p *e poco a poco accel. e molto cresc.*

p *e poco a poco accel. e molto cresc.*

p *e poco a poco accel. e molto cresc.*

9

18

f

f

20

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

ff *molto dim.* *ppp*

22

I Tempo

p

p

1

25

poco a poco cresc.

28

8^{va}

30

8^{va}

rit. p

ff

Afilador

[Para violín y piano]

Silvestre Revueltas

The first system of the musical score is in 3/4 time. The violin part (top staff) is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure. The piano part (bottom two staves) begins with a *pp* dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and a half note, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system starts at measure 5. The violin part (top staff) has a *pp* dynamic and includes the instruction "con sordina". It features a melodic line with a *V* (vibrato) marking. The piano part (bottom two staves) continues with a steady accompaniment of quarter notes in the left hand and eighth notes in the right hand.

The third system starts at measure 10. The violin part (top staff) has a *V* marking. The piano part (bottom two staves) includes the instruction "crescendo..... e accelerando.....". The piano part features a melodic line in the right hand that becomes more active and rhythmic towards the end of the system.

14 *senza sord.*

ff pesante

m.d.

17 *mf*

gliss.

8va

fff

m.i.

m.d.

mf

m.d.

20

m.d.

m.d.

m.d.

23

2

dim.

23

m.d.

4

26

1 4 3 1 2 1

cresc.

26

m.d.

m.d.

m.d.

4

29

II

1 2

29

m.d.

m.d.

m.d.

4

32 III

ff *p subito*

ff *p subito*

m.d. m.d. m.d.

5 4 4

35 *poco a poco cresc.*

poco a poco cresc.

m.d. m.d. m.d.

4 4 4

38 *cresc.* *diva*

cresc.

m.d.

4

40 ^(8^{va})

40 *p*

ff

pp

rit.

Tempo I

44

44 *con sordina ppp*

dim.

mf

49

49 *perdendosi*

diminuendo

perdendosi