



**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 temática infantil en la música de Silvestre Revueltas.**

**Análisis musical de cuatro obras de Silvestre Revueltas a la luz de la  
teoría gestual de Robert Hatten**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN EL ÁREA DE MUSICOLOGÍA

PRESENTA:  
MARIA ASUNCIÓN LEÑERO ELU

TUTOR:  
DRA. CONSUELO CARREDANO  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional Autónoma de México  
México, D.F. Junio 2014



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 temática infantil en la música de Silvestre Revueltas.**

## **Análisis musical de cuatro obras de Silvestre Revueltas a la luz de la teoría gestual de Robert Hatten**

### **ÍNDICE**

#### **Introducción**

- Descripción y objetivo 1
- El análisis musical y lineamientos generales de la teoría gestual 2
- El imaginario infantil 7
- Partes del estudio 15

#### **Capítulo I.-La teoría gestual 18**

- Las nuevas perspectivas del análisis musical y la teoría gestual de Robert Hatten 18
- Sistema de oposiciones: estructura y expresión en la teoría gestual 25

#### **Capítulo II.- La producción de Silvestre Revueltas con temática infantil. 27**

##### **Revisión breve de dos perspectivas de análisis sobre la composición de Silvestre Revueltas.**

- Silvestre Revueltas y su producción con temática infantil. 27
- Análisis de *Dúo pato y canario* de Luisa Vilar Payá. 31
- Análisis de *Sensemaya* de Alejandro Cardona 33

#### **Capítulo III.-Análisis de *El caballito* de Silvestre Revueltas 39**

##### Gestos de la primera parte de *El caballito*: 41

- Gesto de trote 41
- Gesto del carro o carrusel 42
- Gesto del habla o parlado 44
- Gesto parlado de inicio de diálogo 44
  - Resumen de gestos de la primera parte 46

##### Gestos de la segunda parte de *El caballito* 46

- Gesto de duda 46
- Gesto de confirmación de duda 47
- Gesto de llamado 47
- Otros gestos del carro 48

• Gesto de interrupción	48
• Gesto del carro empujado con esfuerzo	49
• Gesto de camuflaje	51
• Gesto de respuesta	51
• Gesto de confirmación de respuesta	52
➤ Resumen de gestos de la segunda parte	53
• Gesto de contraste	54
• Gesto de síntesis	55
<b>Capítulo IV.-Análisis de <i>Canción de cuna</i></b>	<b>56</b>
• Mensaje dual en las canciones de cuna tradicionales	56
<u>Gestos de la primera parte de <i>Canción de cuna</i>:</u>	58
• Gesto del tiempo	58
• Gesto de amenaza	59
• Gesto de luna	62
• Gesto hablado sobre lo desconocido	62
➤ Resumen de gestos de la primera parte	64
<u>Gestos de la segunda parte de <i>Canción de cuna</i>:</u>	65
• Gesto del arrullo	65
• Gesto del habla o hablado	66
• Gesto del adormecimiento del niño	67
• Gesto de suspiro infantil antes de dormir	67
➤ Resumen de gestos de la segunda parte	69
<b>Capítulo V.- Análisis comparativo de <i>Las cinco horas</i> y <i>Escenas infantiles</i></b>	<b>70</b>
• Esquema general de <i>Las cinco horas</i> y de <i>Escenas infantiles</i>	71
• Gesto del reloj	75
• Gesto del balancín y permutaciones	78
➤ Resumen de gestos de la primera parte	81
• Gesto de llamado	85
• Gesto de animación	86
• Gesto infantil y variaciones	90
• Gesto el brinco	95
➤ Resumen de gestos de la segunda parte	98
• Glosario de gestos de <i>Las cinco horas</i> y <i>Escenas infantiles</i>	99
• Diagramas de gestos	107
• Conclusión de los capítulos	113



<b>Conclusiones</b>	120
<b>Bibliografía</b>	125

- Anexos: Partitura de *El caballito* (versión voz y piano)  
Partitura de *Canción de cuna* (versión voz y piano)  
Partitura de *Las cinco horas* (versión voz y piano)  
Partitura de *Las cinco horas* (versión instrumental)  
Partitura de *Escenas infantiles* (conjunto instrumental)

## **Introducción.-**

### **Descripción y objetivo:**

Este trabajo tiene como objeto analizar cuatro composiciones de Silvestre Revueltas dentro de su producción musical inspirada en una temática infantil. El interés por la obra de Revueltas en las últimas décadas ha generado numerosos estudios y análisis; a pesar de ello, no se le atribuye una atención especial a esta faceta de su producción, aunque el número de composiciones inspiradas en este imaginario es significativo dentro de su catálogo musical. El trabajo tiene la intención de contribuir —a través del análisis de cuatro de sus obras con este marco semántico— al estudio de su lenguaje musical y también proponer una nueva perspectiva metodológica para ello.

De las cuatro piezas que analizaremos de Silvestre Revueltas, las tres primeras forman parte del conocido ciclo de *Cinco canciones infantiles y dos canciones profanas* que el compositor realizó entre 1938 y 1939. Éstas son: *El caballito* (con letra de Antonio de Trueba), *Canción de cuna* (con letra de Federico García Lorca) y *Las cinco horas* (con texto anónimo). La elección se debe a que estas tres canciones están relacionadas estrechamente a tres géneros de la lírica tradicional: las nanas, las canciones de cuna y las canciones de cuentas. El contexto cultural que aportan estos géneros líricos serán importantes herramientas para identificar los gestos culturales-musicales que concibe Silvestre Revueltas en sus composiciones. El cuarto análisis es el de la pieza titulada *Escenas infantiles* que, si bien no forma parte del ciclo, está vinculado con el material musical de *Las cinco horas*. Este análisis comparativo será útil para seguir de cerca el lenguaje del compositor desde la presentación de los gestos musicales en su estado más simple, tal como aparecen en *Las cinco horas*, hasta el desarrollo y evolución de éstos en la estructura que soporta la pieza instrumental de *Escenas infantiles*. En el quinto capítulo se estudiarán entonces, de forma comparativa, los gestos musicales entre las dos versiones de *Las cinco horas* y *Escenas infantiles*.

## **El análisis musical y lineamientos generales de la teoría gestual**

Enfoques recientes establecen tres perspectivas de estudio para el análisis musical.<sup>1</sup> El primero concibe a la obra musical como un “texto” habitualmente fijado en la partitura. En este enfoque el trabajo analítico consiste en determinar el funcionamiento de los elementos formales y estructurales de una obra y establecer la coherencia interna de sus componentes. Este tipo de enfoque corresponde a los análisis con planteamientos formalistas y estructuralistas, entre los que podemos mencionar el análisis schenkeriano y la set-theory, propuestas que actualmente cuentan con numerosos seguidores.

Un segundo enfoque es aquel en el que se concibe la obra musical como un proceso y “ente histórico”. El análisis musical abarca entonces el estudio de la interpretación, la recepción y el entorno cultural que rodea a una obra. La obra musical es concebida como una práctica cultural y es interpretada mediante la suma de significados que adquiere dentro de ese proceso. Dentro de este enfoque podemos mencionar, entre otras, la corriente crítica, que propone estudiar los significados de la música a través de elementos contextuales que van más allá de la clasificación y la descripción que genera un análisis formal, donde la música es una forma de participación social que adquiere significado a través de las valoraciones estéticas, históricas e identitarias que se hagan de ella; de sus intenciones o efectos de comunicación, de los medios en los que se propaga y de la función social que desempeña.

El tercer enfoque se centra en la valoración de la obra a través de su recepción y por lo tanto hace hincapié en los mecanismos perceptivos y psicológicos del que escucha. En esta línea se encuentran los estudios relativos a la cognición y a la fenomenología. Al respecto, Howard Gardner, científico cognitivista, afirma que el mayor logro de la ciencia cognitiva ha sido demostrar que es válido hablar de un nivel de representación mental; es decir, de

---

<sup>1</sup> Maria Nagore, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica” en *Músicas al sur*, Num.1-enero Madrid, Universidad Complutense, 2004, p.10 Consulta en línea: [www.eumus.edu.uy/revista/nrol/nagore.html](http://www.eumus.edu.uy/revista/nrol/nagore.html). el 20 de diciembre de 2010.

una serie de constructos que pueden invocarse para explicar fenómenos cognitivos.<sup>2</sup> Howard Gardner asevera que para caracterizar el nivel representacional se apela a numerosas terminologías y marcos conceptuales —esquemas, modelos mentales, libretos— que van desde los procesos inherentes al desarrollo cognitivo del ser humano y que no son conscientes (prestipulados), a aquellas representaciones que se generan para la resolución de problemas y que incluyen comportamientos más flexibles y con mayor grado de conciencia. Estos conceptos representacionales se dan hoy por sentados y serán de utilidad para explicar nuestro modelo analítico del Capítulo I.

También dentro de esta perspectiva existen corrientes más radicales tal como la corriente ideológica representada por Lawrence Kramer que se nutre de la visión posmoderna donde el objeto artístico y el compositor sólo son agentes de una construcción cultural. En esta visión prima sobre todo la fragmentación, las significaciones y temporalidades múltiples, la disolución de la coherencia lineal y lógica, en donde la música contribuye al mantenimiento de las estructuras sociales (sexistas, discriminadoras o clasistas).<sup>3</sup> Lawrence Kramer describe el significado de la música como contingente, móvil y discontinuo, por lo que asevera que toda la teoría analítica formal que pretende establecer una comprensión estática del objeto musical es inoperante. Esta estética coloca el significado de la música sólo en función de los oyentes reales, más que en las obras, o los compositores. Dentro de esta corriente se encuentran los análisis de tipo hermenéutico como los que realiza la *New Musicology*, además de diversas teorías de recepción.

En resumen, el análisis musical intenta, desde diversas perspectivas, identificar y valorar el sentido y significado de una obra musical o de un proceso cultural en sus múltiples niveles y dimensiones. Así concebido, el análisis no pretende en la actualidad formular verdades irrefutables, concepciones rígidas o postulados atemporales; se define mejor como una lectura que aspira a comprender sólo algunos aspectos del complejo proceso de creación y

---

<sup>2</sup> Howard Gardner y Aníbal Duarte, *La nueva ciencia de la mente: historia de la revolución cognitiva*, Barcelona, Paidós, 1988, pp.410-412.

<sup>3</sup> Algunas de las personalidades más reconocidas de esta corriente son Susan McClary en el tema de género y sexualidad femenina dentro de la música y Philipp Brett con sus ensayos musicológicos sobre homosexuales, lesbianas y transexuales.

recepción de una obra que involucra no sólo el universo del compositor, sino el universo que acoge una obra y le da un sentido particular.<sup>4</sup>

La teoría gestual desarrollada por el musicólogo norteamericano Robert Hatten para el análisis musical —que es el marco teórico básico de nuestro estudio— es una construcción teórica y metodológica que incorpora algunos postulados de los distintos enfoques descritos, tales como la fenomenología, la semiótica, la ciencia de la cognición y la hermenéutica. Los eventos sonoros de una composición —asociados intrínsecamente con significados culturales— pueden ser identificados, según la teoría de Robert Hatten a través de “gestos” que operan en el discurso intramusical como prototipos de unidades expresivas que tienen semejanza a las unidades prosódicas del lenguaje hablado. Los gestos se definirán como el elemento o conjunto de elementos musicales que crean un sentido particular dentro de una obra.

Este trabajo contempla algunos elementos culturales insertos en la *poiética* de la creación musical de Silvestre Revueltas. De esta forma, ciertos elementos contenidos en sus partituras se interpretarán como “signos gestuales”; es decir, se decodifican en términos de las dinámicas sinestésicas que dichos gestos despliegan —continuidad-discontinuidad, tensión-distensión, *legato-no legato*, acentuado-no acentuado, sonido-silencio, *acelerando-ritardando*, *forte-piano*— así como las posibilidades de creación e interpretación de sentido musical y extra-musical que tales gestos conllevan, en tanto signos<sup>5</sup>.

Sin ahondar en la teoría gestual —que será tratada en el capítulo I de esta tesis— sólo agregaremos que Robert Hatten desarrolla un análisis semiótico a través de la metáfora entre gesto cultural y musical, en donde el gesto musical actuará a un nivel de estructuración sintáctica; es decir, determinará en gran parte el comportamiento del material sonoro. Esta metodología incluye entonces el análisis sintáctico de la música que

---

<sup>4</sup> De este modo el concepto de obra musical adquiere una dimensión semántica, psicológica y perceptiva y el objeto del análisis pasa de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido como describe Anthony Pople en "Analysis: Past, Present and Future", en *Music Analysis*, 21/ Special Issue, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2002. pp. 17-21.

<sup>5</sup> Robert Hatten, *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p.94.

identifica las características de los gestos, su estructura y operación, al igual que el análisis de carácter semántico, que vincula el signo musical (gesto) con las prácticas sociales, la cultura y la tradición.

A fin de vincular los planteamientos de la teoría gestual con el objeto de nuestro estudio hemos dotado a cada gesto de un título con el que lo identificaremos a lo largo del análisis. Esta aportación personal tiene la intención, por una parte, de dar énfasis al contenido semántico de las piezas analizadas, y por otra, motivar una participación más orgánica con el discurso. En consecuencia, hemos evocado y definido, a través de la operación de los gestos, varios escenarios imaginarios para cada pieza en donde se presentan estos elementos de marcación semántica.

La teoría gestual explica las características de los gestos, su estructura y operación; partiendo de esta tesis establecimos también tres categorías gestuales como marco general para nuestros análisis. Estas son: 1) *gestos performativos*, 2) *gestos retóricos* y 3) *gestos emergentes*.

#### RESUMEN DE TODOS LOS GESTOS ESTUDIADOS

<i>El caballito</i>	<i>Canción de cuna</i>	<i>Las cinco horas</i>	<i>Escenas infantiles</i>
Gesto de trote	Gesto del tiempo	Gesto del reloj	Gesto del reloj
Gesto de trote	Gesto de amenaza	Gesto del balancín	Gesto del balancín
Gesto del carro o carrusel	Gesto de permanencia: luna	Gesto del balancín: permutaciones	Gesto del balancín: permutaciones
Gesto hablado	Gesto hablado sobre lo desconocido	Gesto de llamado	Gesto de llamado
Gesto hablado de inicio de diálogo	Gesto de arrullo	Gesto de animación	Gesto de animación
Gesto de duda	Gesto hablado	Gesto infantil	Gesto infantil
Gesto de confirmación de duda	Gesto de adormecimiento del niño	Gesto del brinco	Gesto del brinco
Gesto de llamado	Gesto de suspiro antes de dormir		Gesto de síntesis
Gesto de interrupción			Gesto de contraste
			Gesto de acumulación expresiva

Gesto de carro empujado con esfuerzo
Gesto de camuflaje
Gesto de respuesta
Gesto de confirmación de respuesta

Es necesario advertir que estas categorías, al igual que el título de los gestos, son una aportación creada con el propósito de generar una plataforma de análisis de más fácil comprensión para este trabajo.

La categoría de *gestos performativos* (color naranja) incluye todos los gestos que imitan o aluden al objeto representado mediante las características sinestésicas que le son propias. Por ejemplo, en *El caballito*, identificamos un gesto que denominamos gesto del carro por su movimiento mecánico y por la asociación con el texto de la canción donde aparece este objeto de referencia; ubicamos también un gesto parecido en su cualidad mecánica pero con una variación que describimos e intitulamos como gesto del carro empujado con esfuerzo. En esta misma obra registramos un gesto que se puede asociar con el “actuar” de un supuesto caballo —al que se refiere el título de la pieza—; es decir, como gesto de trote.

La categoría de *gestos retóricos* (color azul) incluye todos los gestos que regulan, enmarcan o varían el discurso musical. El título que dimos a cada gesto de esta categoría pretende ligarse con la función retórica que desempeña. Por ejemplo, en *Canción de cuna*, las denominaciones de gestos como el de amenaza y parlado sobre lo desconocido se proponen básicamente con base en los estados emocionales que los gestos pueden provocar —basándonos en el efecto psicológico que causan la disonancia y los cambios de modos de estos gestos— en el discurso musical.

La categoría de *gestos emergentes* son todos aquellos gestos que establecen, dentro del estilo musical en el que se inscribe el compositor, los recursos, técnicas y mecanismos para balancear, contrastar y dar fluidez al discurso general de la obra. Estos gestos llevan

títulos más abstractos en un nivel donde se agrupan gestos con la misma función expresiva. Cabe resaltar que todos los gestos se supeditan a un escenario o imagen orgánica —estructural, psicológico y emocional— que nosotros construimos al escuchar cada una de las piezas y por ello el título de cada gesto no está exento de cierta subjetividad; aun así, creemos que el análisis de la obra de un compositor como Revueltas sería opaco y simplista sin ese tipo de involucración. La aportación de estas categorías nos permitió contar con un modelo práctico para la interpretación y aplicación del análisis gestual en nuestro *corpus*, dado que esta teoría comprende distintas dimensiones analíticas que pueden ser algo complejas de abordar.

El estudio de los gestos músico-culturales constituye, pues, el contenido central de este trabajo e introduce la propuesta metodológica que se explora como estrategia idónea para analizar la música con temática infantil de Revueltas. En el análisis se pretende detectar e identificar una serie de gestos paradigmáticos y representativos para darles seguimiento en tanto signos. Con ello se pretende, además, contribuir al conocimiento del estilo compositivo de la obra de Silvestre Revueltas, así como estimular el estudio de la música de concierto en México con esta temática.

### **El imaginario infantil**

Al inicio de nuestra investigación contemplamos la posibilidad de delimitar nuestro objeto de estudio como *música infantil*, sin embargo, en la preselección de obras con esta temática nos surgieron varias interrogantes: ¿las características que definen la música infantil son de carácter semántico, como por ejemplo aquellas composiciones tituladas igual que los cuentos, leyendas o poemas infantiles que las inspiraron o se define por sus características sintácticas como la factura, melodías, ritmos o tratamiento intramusical?

El reto al que se enfrenta cualquiera que desee abordar el tema de la música infantil inicia desde su propia enunciación y la identificación de sus componentes y expresiones: historiar o clasificar la música con esta temática es un trabajo que exige una larga y ardua investigación y que va más allá del propósito de este trabajo. ¿Se le llama música infantil al material dedicado al escucha infantil o para que los niños lo interpreten? ¿Podemos hablar de contenidos infantiles en la música para un auditorio adulto?



Una de las tesis que se contemplan en la actualidad, donde hay un constante aumento de actividades culturales y artísticas dirigidas exclusivamente a este sector, es que la música infantil es aquella que tiene como escucha al público infantil. Si bien muchos compositores de concierto han dedicado sus obras a niños —sus hijos, familiares o alumnos— ese hecho no confirma que las obras sean inequívocamente para el auditorio infantil, aún en el caso de que los niños puedan interpretarlas como ejecutantes. De igual forma, hemos constatado que se programan muchas obras para este público con el supuesto de que algunos elementos musicales son “aptos” o “asequibles para los niños tales como la intensidad orquestal, los tiempos *allegro*, o *vivo*, o el carácter marcial, aun cuando estos elementos “infantiles” de la música son debatibles. Baste como ejemplo la programación de la *Obertura de la urraca ladrona* de Goachino Rossini el 4 y 5 de septiembre de 2010 en la Temporada Infantil “El niño y la música” de la OFUNAM. Esta obra fue utilizada por Stanley Kubrick para la película *Naranja mecánica* y también ha sido empleada para anuncios de la radio y la televisión. Otro ejemplo es la conocidísima obra: *Entrada de los gladiadores* (título original *Gran marcha cromática*) de Julius Fucik, programada por la Orquesta de Minería el día 30 de agosto de 2011 en su “Concierto familiar infantil” y el 16 de octubre de 2011 por la OFUNAM. *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach conocida como “Can Can” también fue interpretada en el programa del 30 de agosto de 2011 por la Orquesta de Minería. Estas tres piezas incluidas en una programación para niños no tienen en definitiva, temática infantil; y aún más, la pieza de Jacques Ofenbach “Can- Can” es un género utilizado en otros contextos “sólo para adultos”.

Exigiría un amplio estudio establecer cuáles son los indicadores que evalúan una verdadera apropiación musical —cognitiva, psicológica y social— de parte de un público infantil actual, para luego determinar en qué contexto histórico y cultural se generan, valoran y atesoran estos elementos dentro de la música de concierto. Es claro que este campo de investigación se encuentra en ciernes, como muchos otros campos de la investigación musical y que mientras este tipo de estudios no arroje algunos resultados se seguirán adoptando “cliches” —o generalizaciones simplistas— para la selección de programas infantiles de concierto.

En este sentido Miviam Ruiz, musicóloga cubana, en su ensayo “Imagen de la infancia en obras musicales del siglo XVII al XIX” <sup>6</sup>desarrolla la tesis de que existen algunos momentos decisivos para la incorporación, desarrollo y transformación de elementos infantiles para las obras musicales de concierto.<sup>7</sup> Explica que el primero de ellos se ubica a mitad del siglo XVIII con la aparición de obras con elementos infantiles que se identifican por su carácter instructivo y didáctico y del cual Juan Sebastián Bach con su *Cuaderno de Ana Magdalena* es su principal exponente.

La profesionalización de la enseñanza, la institucionalización de la educación musical y la publicación de partituras (segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX) motiva la proliferación de obras creadas por encargo, de carácter didáctico. Estas obras de fácil acceso para un iniciado en el instrumento, no son compuestas originalmente para los niños; pero esta producción de sencillez formal melódica, armónica y rítmica se asocia con un arquetipo de música infantil.

Las teorías del aprendizaje y las teorías de desarrollo cognitivo del siglo XX determinan las técnicas expresivas y sicoperceptivas del lenguaje musical como rasgos que fundamentan la asimilación del repertorio didáctico.<sup>8</sup> Aun así, es difícil afirmar que la música con una factura sencilla es actualmente más valorada y comprendida por los niños, ni que obras de aparente complejidad no puedan ser asimiladas y apreciadas por ellos. Desarrollar una técnica para la ejecución instrumental y apropiarse valorativamente de un arte sonoro nos parecen dos objetivos totalmente distintos.

De acuerdo al ensayo de la musicóloga Míviám Ruíz la mayor parte de arquetipos relacionados con temáticas infantiles se fijan desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. A partir de este periodo cambia la concepción de la infancia; a los niños ya no se

---

<sup>6</sup> La musicóloga Míviám Ruiz en su ensayo “Imagen de la infancia en obras musicales del siglo XVII al XIX” identifica momentos emblemáticos en la inserción de elementos de temática infantil que se vuelven arquetipos en la música de concierto,” en *Clave, Revista Cubana de la Música*, Año 11 Num.1, 2009, pp.22-33.

<sup>7</sup> Míviám Ruiz, *op.cit.*, pp. 22-33.

<sup>8</sup>Entre un amplia gama de teorías que surgen en el siglo XX es relevante mencionar la teoría del desarrollo cognitivo en el campo de la psicología genética del biólogo suizo Jean Piaget (1896-1980), famoso por su estudios acerca de las etapas de desarrollo cognitivo de los niños. Jean Piaget describe cuatro etapas de maduración y desarrollo infantil: estadio sensorio-motor, estado preoperatorio, estadio de operaciones concretas y estadio de operaciones formales. Aunque no ha podido corroborarse la existencia clara de estas etapas, con la precisión como las describe Jean Piaget, sus estudios sobre el origen del desarrollo cognitivo abrieron una nueva frontera de conocimiento.

les concibe como adultos pequeños sino como individuos en una etapa independiente y autónoma que representa el “mundo ideal”, símbolo de todo lo que se ha perdido en la etapa adulta. Esta perspectiva reúne una visión *sobre* la infancia vista a través del adulto y la perspectiva que intenta describir el mundo de los niños *desde* su percepción. Destacan dos obras con estas perspectivas: el *Álbum de la juventud* y *Escenas infantiles* de Robert Schumann. Al respecto de *Escenas infantiles* su autor la describe como: “...el retorno de los adultos al pasado y por lo tanto está destinada a los propios adultos”; en cambio, refiriéndose al *Álbum de la juventud* [el mismo compositor] comenta que se trata de “... una mirada al futuro, el presentimiento de estados de ánimo, sensaciones futuras y está destinado a los niños”.<sup>9</sup>

Otro de los elementos que inspiran a los compositores a sumergirse en el mundo de los niños es la temática del juego y de los juguetes. Si bien las marionetas, títeres y los juegos se asocian con una temática infantil en obras de compositores tales como Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Dmitri Schostakovich;<sup>10</sup> en obras de Robert Schumann, Piotr Ilich Tchaikovsky y Modesto Mussorgski representan símbolos de la distorsión de la vida humana, del mecanicismo y de la subordinación, contenidos que no son propiamente infantiles.

De este periodo es también el *Álbum infantil* de Piotr Ilich Thcaikovsky, escrito en 1878 y dedicada a su sobrino. Esta obra puede dividirse en tres ciclos. Los títulos de las piezas del primer ciclo (1-9) hacen alusión a situaciones que viven los personajes infantiles que rodean al niño como *La marcha de los soldaditos*, *La enfermedad de la muñeca*; en el segundo ciclo (10-18) se presentan retratos del mundo sonoro circundante como en *Un hombre tocando la armónica*, *Canción rusa*, *Canción italiana*, *Canción napolitana*, *Canción alemana*; en el tercer ciclo, se retorna a las imágenes del mundo infantil a través de los personajes de los cuentos y la presencia de la nana o niñera como en *El cuento de*

---

<sup>9</sup> Míviám Ruiz, *op.cit.*, p.26.

<sup>10</sup> Algunos ejemplos de obras con esa temática son: *Navidad de los juguetes*, obra para piano y voz de Maurice Ravel (1905), *El concertino del juguete*, suite orquestal de David Raskin (1911), *La caja de los juguetes*, ballet de Claude Debussy inspirado en André Hellé, ilustrador de libros y revistas infantiles (1913), *El niño y los sortilegios*, ópera infantil de Maurice Ravel (1917-1925), *Juguetes*, pieza coral de Miguel Bernal Jiménez (1939), *La muñeca Pastillita*, ballet de Carlos Jiménez Mabarak (1942), *Danza de los muñecos*, obra para piano de Dimitri Shostakovich (1952).

*la niñera, Baba Yaga, La canción de la alondra, El dulce ensueño, La oración nocturna.* Otra de las obras representativas de esta etapa, como lo describe la musicóloga Míviám Ruíz es *La habitación de los niños* del compositor Modesto Mussorgski en la cual se describen escenas con dos personajes principales: el niño y su nana.

En este recorrido breve por la historia de la música podemos subrayar la destacada contribución de Igor Stravinsky en la música de concierto del siglo XX, al revolucionar por completo la idea del color y de textura musical en tres obras nacionalistas de su autoría: *El pájaro de fuego, Petrushka y La consagración de la primavera.* En ellas se presentan importantes innovaciones en la concepción rítmica, armónica y tímbrica, que no sólo influirán a los compositores rusos sino también a los compositores de países de Europa Occidental y América. Estas obras nacionalistas son también representativas de una corriente musical que surge desde mediados del siglo XVIII que valorará particularmente las fuentes tradicionales —musicales y literarias— para la composición de obras de concierto.<sup>11</sup> Por ejemplo, los cuentos de los Hermanos Grimm (escritores alemanes), de Charles Perrault (escritor francés) y de Hans Cristian Andersen (escritor danés), son una de las principales fuente de inspiración de muchos compositores de música de concierto.<sup>12</sup>

El tratamiento tímbrico y el formato “didáctico” serán las cualidades de una obra representativa en la música con temática infantil escrita en 1936: *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev, compuesta por encargo del Centro de Teatro Infantil de Moscú para

---

<sup>11</sup> Esta corriente musical se manifiesta sobre todo en países como Noruega, Finlandia, Suecia, Ucrania, Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, España, Gran Bretaña, Grecia, en Europa; y Estados Unidos, México, Brasil, Argentina, Chile y Cuba en América.

<sup>12</sup> Algunos ejemplos de obras inspiradas en estos cuentos son: *Mamá la oca*, obra sinfónica de Maurice Ravel inspirada en cuentos de Charles Perrault y de Madame d'Aulnoy (1911) *El pequeño elfo*, ballet de Florent Schmitt inspirado en un cuento de Hans Cristian Andersen (1912), *El patito feo*, para coro y orquesta de Sergei Prokofiev inspirada en un cuento de Hans Cristian Andersen (1914), *El canto del ruiseñor*, ópera y suite sinfónica de Igor Stravinsky inspirada en un cuento de Hans Cristian Andersen (1917), *Bella durmiente*, ópera para teatro de marionetas de Ottorino Respighi inspirada en el cuento de Charles Perrault (1933), *El beso del hada*, ballet de Igor Stravinsky basado en *La reina de las nieves* de Hans Christian Andersen (1934), *La luna*, ópera en un acto de Carl Orff basada en un cuento de los hermanos Grimm (1939), *Big Klans and Little Klans*, de Mario Stern inspirada en el cuento de Hans Christian Andersen, *El sastrecillo valiente (L'histoire du petit tailleur)* para orquesta y dos narradores de Tibor Harsányi basada en el cuento de los hermanos Grimm (1950).

motivar el gusto musical de los niños desde su primera infancia.<sup>13</sup> En esta pieza inspirada en el cuento popular ruso que lleva su nombre, se puede observar el importante papel que juega el timbre de los instrumentos para representar no sólo a los personajes de la historia, sino la trama del cuento. Aunque el uso de timbres instrumentales en la emulación de los animales no es una novedad —un ejemplo de ello es *El carnaval de los animales* (1886) de Camille Saint-Saëns— la gran claridad en la presentación y desarrollo de los temas en *Pedro y el lobo* la convierte en un prototipo de música de concierto dirigida al público infantil y por lo tanto es una obra imitada en su formato didáctico y narrativo por otros compositores. Esta obra se ha llevado a escena en infinitas versiones de teatro, títeres, ballet y cine, y desde su debut en 1936 hasta la actualidad es una de las obras de concierto para niños que tiene mayor popularidad.

Las obras que abrevan en la música popular abrevan también en el mundo de significados culturales que rodean al infante en el ámbito de la cotidianidad; merecen una clasificación particular los arrullos como género continuamente socorrido por los compositores para evocar el mundo infantil y que se introduce como nuevo género de concierto desde el siglo XX. En el género de arrullos vemos un gran número de obras en pequeño formato (piano y voz) elegido comúnmente para evocar un espacio de recogimiento.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Sergei Prokofiev compuso también otras obras con temática infantil tales como el ballet de *La Cenicienta*, *Álbum de piano para niños*, *Las seis piezas infantiles* para piano, las piezas orquestales *El patito feo* y *Los cuentos de la vieja abuela*.

<sup>14</sup> Algunos ejemplos de canciones de cuna son: *Berceuse* de Frédéric Chopin, *Berceuse sur le nom* de Gabriel Fauré, *Canción de cuna* de Maurice Ravel, *Jimbo's Lullaby* de Claude Debussy, *Canción de cuna* de Igor Stravinsky, *Canción de cuna* de George Gershwin, *Canción de cuna* de Johannes Brahms, *Berceuse* para piano de Carlos Chávez, *Canción de cuna* de Piotr Ilich Tchaikovsky, *Canción de cuna* de Rimsky Korsakov, *Canción de cuna* de Modesto Mussorgski. Un proyecto de la mezzo-soprano mexicana Encarnación Vázquez reúne 27 arrullos compuestos por compositores mexicanos: **Canciones de Luna Volumen 1:** *Guacharaca* de Arturo Márquez, *Una sonaja* de José Manuel Henríquez, *Canción de cuna* de Federico Ibarra, *Canción de cuna*, Anónimo, *Canción de la muerte pequeña*, Anónimo, *Verlaine* de Horacio Uribe, *Madre* de Luis Jaime Cortez, *Canción para despertar a un negrito* de Aurelio Tello, *Nana* de Roberto Morales, *Canción de cuna* de Víctor Rasgado, ... *ahora duerme* de Octavio Ruiz de León, *Arrullo íntimo* de Manuel de Elías, *Enigma lunar* de Marta García Renart, *Canción de arrullo al sol* de Francisco Núñez, *Eterno arrullo* de Nina Mares.

**Canciones de Luna Volumen 2:** *Canción de cuna* de Joaquín Gutiérrez Heras, *Arrullo* de Leonardo Velázquez, *Déjame soñar tu sueño* de Ana Lara, *En toussaint* de Alberto Cruzprietio, *La xana y el neñu* de Jorge Torres Sáenz, *Duerme* de Marcela Rodríguez, *Canción de luna* de Eugenio Toussaint, *Lullaby* de Graciela Agudelo, *Juguete del viento* de Cecilia Medina, *Ven* de María Granillo, *Canción de cuna* de Juan Trigos, *Pañales y sonajas* de Mario Lavista, *Canción de cuna* de Georgina Derbéz, *Nana de la luna* de Hilda Paredes.

De la diversidad de cantos populares donde los padres cantan *a* los niños (arrullos), los padres cantan *con* los niños (nanas) y los niños cantan en grupos (coplas) aludiremos a tres géneros de canciones de la lírica infantil que se vinculan estrechamente a las obras del *Ciclo de Canciones* de Silvestre Revueltas que serán analizadas: la canción de cuna, las nanas y las canciones aglutinantes o de enumeración.

Música tradicional:		
<b>Canciones de la lírica infantil:</b>		
<b>Canción de cuna</b>	<b>Canción de nanas</b>	<b>Cantos aglutinantes</b>

Entre las canciones de la lírica tradicional haremos una distinción entre el arrullo, género lírico-popular tan ampliamente difundido entre los compositores, y las nanas, que definiremos como canciones que los padres cantan a los niños pequeños (de 1 a 5 años) mientras juegan con ellos. Algunos compositores se refieren a los arrullos y las nanas como un mismo género.

Ejemplo de arrullos:	<p><b>Arestín de Plata,</b> Cuna de marfil, arrullen al niño que se va a dormir.</p>
Ejemplo de nanas:	<p><b>Riquirrán, riquirrán</b> Los maderos de San Juan Piden pan y no se lo dan, Piden queso y les dan un hueso Se les atora en el pescuezo.</p>

Los cantos aglutinantes tienen como objeto sumar elementos como pueden ser: números (canción de cuentas), objetos o animales en el orden que van apareciendo en la canción.

<p>Ejemplo de canción de cuentas:</p>	<p><b>La manzana perdida</b>          Señora Santa Ana,          ¿Por qué llora el niño?          -Por una manzana          Que se le ha perdido.          -No llore por una,          Yo le daré dos:          Que vayan por ellas a          San Juan de Dios.          -No llores por dos,          Yo le daré tres:          Que vayan por ellas a Guanajuato</p>
<p>Ejemplo de elementos aglutinantes:</p>	<p><b>El Real y Medio</b>          Con real y medio          Que traigo y que tengo          Voy a comprar una casa.          Compro la casa,          Compro el casero          Siempre me queda mi mismo dinero.</p> <p>Con real y medio que traigo y que tengo          Voy a comprarme los trastos.          Compro los trastos          Compro el trastero,          Compro la casa,          Compro el casero          Siempre me queda el mismo dinero.</p>

Por todo lo expuesto preferimos adoptar para nuestro estudio el concepto de *temática infantil* refiriéndonos al imaginario —definido como el conjunto de conceptos, ideas, imágenes que nos formamos culturalmente relacionado con la infancia. Aunque no hablamos, por ende, de la “música infantil”, la inspiración en su imaginario es sin duda una tendencia cada vez más presente en la música de concierto.

## **Partes del Estudio**

El **capítulo I** trata el análisis musical en general y el de la teoría gestual en particular. Le dedicamos un capítulo de nuestro trabajo porque esta teoría sustenta la metodología de análisis de nuestro estudio y porque es menester explicar con detalle cómo esta teoría integra novedosamente tanto las teorías formalistas y estructuralistas, como las teorías más recientes de análisis musical, entre ellas la cognición y la hermenéutica. A nuestro parecer, el análisis gestual es particularmente productivo ya que a través de esta metodología se trabaja al mismo tiempo la interpretación formal del material; es decir, su organización y estructura interna, y por otra parte su perspectiva social y cultural; es decir, desde su función comunicativa, en la que destaca la importancia de la percepción y la cognición del oyente. Esta teoría analítica será especialmente útil en el análisis de nuestro *corpus* ya que los “gestos” como unidades expresivas admiten amplias asociaciones y relaciones con el imaginario infantil; un imaginario en el que el movimiento, la energía, el juego y la vida cotidiana son susceptibles de manifestarse en forma particular.

**En el capítulo II** se describen algunos datos biográficos de Silvestre Revueltas vinculados a su producción con temática infantil. Se describen también algunos aspectos del lenguaje musical de Silvestre Revueltas develados mediante dos distintos análisis musicales de los musicólogos Luisa Vilar Payá y Alejandro Cardona. A pesar de que las obras analizadas no forman parte de la producción de Revueltas con temática infantil, se incluyeron para mostrar que desde la dimensión gestual, los aspectos estudiados adquieren otras posibilidades de interpretación; asimismo son útiles para reforzar la idea de que la marcación semántica o de significación de elementos develados mediante estos análisis no son excluyentes sino complementarios con las interpretaciones de un análisis gestual. Se ha tratado de demostrar, por ejemplo, la importancia que adquiere un gesto emergente que Alejandro Cardona describe como *expresión acumulativa* dentro del contexto gestual del análisis comparativo de *Las cinco horas* y de *Escenas infantiles*. En el capítulo II se introducen también las tres categorías gestuales que se utilizarán en los análisis posteriores.



**El capítulo III** está dedicado al análisis de la obra *El caballito* de Silvestre Revueltas inspirada en el poema de Antonio de Trueba. En este análisis trabajamos con las categorías gestuales propuestas para nuestro análisis como son los *gestos performativos*, los *gestos retóricos* y los *gestos emergentes*. La comprensión de estas categorías nos permitirá avanzar gradualmente tanto en el conocimiento de las herramientas de análisis utilizadas como en la interpretación de los materiales de estudio.

En el **capítulo IV** analizamos *Canción de cuna*. En este capítulo observamos que algunas canciones de cuna de la lírica tradicional contienen dos mensajes aparentemente opuestos en los textos. Este mensaje dual se presenta de forma sutil en la obra de Revueltas mediante la articulación de gestos musicales. Asimismo podremos constatar que a pesar de que el texto de la canción que elige Silvestre Revueltas es sólo una síntesis del texto de Federico García Lorca (del segundo acto de la obra dramática *Bodas de sangre*), la intención que subyace en la composición abarca un más amplio sentido.

En el **capítulo V** desarrollamos un análisis comparativo entre *Las cinco horas* y *Escenas infantiles*, la primera con dos distintas versiones instrumentales. Hicimos un análisis comparativo entre estas dos piezas porque *Las cinco horas* ofrece el material musical para *Escenas infantiles* para conjunto orquestal.

En los tres análisis del ciclo los textos de las canciones han facilitado la corroboración de algunos lineamientos de la teoría gestual y también confirman su pertinencia; pero, como se prueba en el análisis de *Canción de cuna* y *Las cinco horas*, la caracterización de gestos se libera de las referencias literarias o textuales y por lo tanto se hace más clara su utilidad como metodología de análisis.

Las alusiones a la lírica tradicional que se incluyen en los capítulos III, IV y V sirven para contextualizar las obras en el terreno cultural y social. Elegimos de este compositor el ciclo de *Canciones infantiles* que tienen una relación con la lírica infantil, para dar cuenta de la forma como se desarrolla el lenguaje modernista en Revueltas, dentro de la temática infantil y dentro del contexto de inspiración tradicional; este modernismo que se expresa mediante una combinación de tradición y ruptura. En la obra de Silvestre Revueltas se manifiesta el interés por la expresión de nuevas sonoridades que caracteriza

a muchos compositores representativos de esta corriente. Sigo en esto la idea del musicólogo Roberto Kolb cuando señala que “este modernismo evolucionista y su contraparte rupturista se manifiesta [en Silvestre Revueltas, mediante]... la incorporación como señalamiento de un sentido cultural que a continuación es desmantelado o se coloca en un contexto incongruente”.<sup>15</sup>

En la selección del *corpus* podremos distinguir entonces tres tipos de canciones infantiles tradicionales: *El caballito*, como un ejemplo de canción de nanas, *Canción de cuna*, como ejemplo de los arrullos y *Las cinco horas*, como ejemplo de las canciones aglutinantes.

El análisis de las cuatro obras de Silvestre Revueltas que conforman nuestro *corpus* y que incluye las tres canciones del ciclo y la pieza de *Escenas infantiles* pretende aportar elementos para la comprensión del lenguaje musical del compositor dentro de esta faceta de su inspiración y contribuir también con el estudio de la música de concierto con temática infantil de nuestro país.

---

<sup>15</sup> Roberto Kolb Neuhaus, *Contracanto, Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 54.

## Capítulo I.-La teoría gestual

### Las nuevas perspectivas del análisis musical y la teoría gestual de Robert Hatten

Con el fin de comprender mejor la teoría gestual haremos un breve recorrido por las teorías analíticas que sirven de plataforma teórica para la propuesta de Robert Hatten.

La teoría gestual, al igual que otros estudios culturales modernos, abrevia particularmente en aquellas teorías que relacionan el análisis musical con el estudio del contexto y significación cultural de las obras. Cuando se habla de significados es imprescindible hablar de la semiótica como la disciplina que se propone catalogar e identificar las operaciones de los signos en la vida social; es decir, la semiótica estudia la estructura y la relación entre los significantes y los significados, y actúa por lo tanto, como eje vertebral de diversas ramas disciplinarias que explican e interpretan la realidad social.

Los músicos y compositores de todas las épocas han creado *signos* intramusicales y contextuales en la música. Por medio de los signos se evoca lo que no está frente a nosotros; es decir, el signo permite advertir lo representado. Los signos constituyen todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto a lo cual sustituye.

Los dos pilares teóricos de la semiótica, tal como se concibe en la actualidad, son: Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista suizo que crea su teoría a partir del análisis del lenguaje, y el filósofo estadounidense Charles S. Peirce (1839-1914) que estudia los procesos de significación dentro de la teoría del conocimiento.<sup>16</sup>

En el vasto abanico de orientaciones semióticas que existen en la actualidad, la teoría gestual se inserta dentro de la vertiente estadounidense de estudios prelingüísticos, que

---

<sup>16</sup> La semiología de Peirce establece tres tipos de signos: el *icónico*, el *indéxico* y el *simbólico*. Una nota o frase musical puede imitar el sonido de cualquier objeto concreto generando una relación icónica con el objeto representado, por ejemplo, el aullido de un perro. Un signo puede actuar como un índice de un significado más amplio que lo contiene. En música, la cita de una melodía que nos es familiar remite directamente, a manera de índice, a la melodía de origen y consecuentemente (de forma simbólica) a su mundo cultural. El signo que actúa como símbolo adquiere significado a través de un acuerdo arbitrario en el marco de una unidad cultural o espacio semántico particular (Umberto Eco). Por ejemplo dentro del canon de la música occidental, una obra con un *tempo* lento puede asociarse a un significado de amor o tristeza, en contraste con una obra con *tempo* rápido que suele sugerir alegría, vitalidad, o energía.

suponen los estudios de comunicación no verbal y que analizan las principales formas en que el individuo en la interacción con su medio ambiente va construyendo acciones consensuales con sentidos y significados determinados. Estos mensajes pueden ser comunicados a través de gestos, lenguaje corporal o postura, expresión facial y visual.<sup>17</sup>

El antropólogo Albert Mehrabian encontró que en ciertas situaciones en que la comunicación verbal es altamente ambigua; sólo el 7% de la información se atribuye a las palabras, mientras que el 38% se atribuye a la voz (entonación, proyección, resonancia, tono) y el 55% al lenguaje corporal (gestos, posturas, movimiento de los ojos, respiración).<sup>18</sup> Aunque es difícil creer que un proceso tan complejo pueda definirse de forma tan categórica, estos porcentajes pueden dar cuenta del importante papel que juega el lenguaje corporal dentro de la comunicación.

Otros estudios que han influido en la formulación de la teoría gestual son los realizados por Paul Eckman, Wallace Friesen y Phoebe Ellsworth donde se describen las formas particulares en las que el gesto se asocia a un discurso. Estos gestos son llamados también paralingüísticos y tienen la función de ampliar, matizar, afirmar o incluso contradecir un discurso. Ellos proponen un esquema de cinco tipos de gestos: a) *Emblemas*: movimientos y sustitutos de las palabras, b) *Ilustrativos*: movimientos que acompañan un discurso y que lo modifican o marcan, c) *Reguladores*: movimientos que mantienen o señalan un cambio en los roles de habla y escucha, d) *Adaptativos*: movimientos ligados a la necesidad individual o al estado emocional, e) *Exhibidores de afecto*: expresiones faciales vinculadas a la emoción.<sup>19</sup>

Las investigaciones sobre el gesto han coadyuvado en la confección de metodologías para las técnicas de expresión corporal en las artes escénicas. Por ejemplo, podemos citar

---

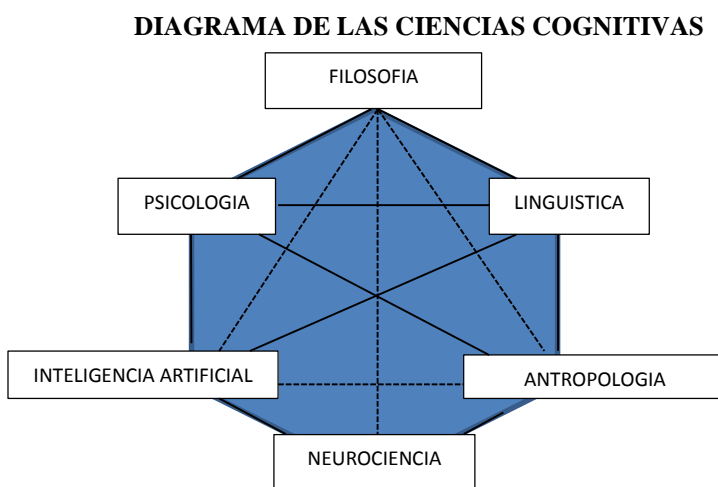
<sup>17</sup> Nolfi Ibáñez afirma que el lenguaje deriva de una secuencia histórica de interacciones recurrentes entre el bebé y sus padres o quienes cumplen su rol. Para comprender los sentidos o significados que se construyen en esa convivencia no basta analizar las primeras emisiones o palabras de los niños, sino se deben analizar las acciones consensuales que se realizan; en “La interacción prelingüística: primeras conexiones consensuales”, *Estudios Pedagógicos*, N° 30, Universidad de Chile, 2004. Versión en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173514129004>. Consulta el 17 de febrero de 2012.

<sup>18</sup> Albert Mehrabian, *Silent messages: Implicit Communication of Emotions and Attitudes*, Belmont, Wadsworth, 1971. Versión en línea: [am@kaaj.com](http://am@kaaj.com). Consulta el 28 de octubre 2007.

<sup>19</sup> Paul Ekman, Wallace Friesen y Phoebe Ellsworth, *Emotion in the human face: Guidelines for research and an integration of findings*, New York, Pergamon Press, 1972.

aquellas que ejercitan la precisión y el conocimiento de gramáticas corporales como la invención de un vocabulario específico para diversas escuelas de mimos, el trabajo con máscaras, la incorporación de sistemas de juego e improvisación para la creación de personajes y situaciones dramáticas.

La teoría gestual se nutre con los principios de la teoría cognitiva o teoría del conocimiento, que establece cómo las personas organizan, filtran, codifican, categorizan, y evalúan la información. La teoría cognitiva, más que una disciplina, es un conjunto de “tradiciones disciplinarias” en intenso diálogo. Howard Gardner en su libro *La nueva Ciencia de la Mente* afirma que las ciencias cognitivas están integradas por las orientaciones cognitivas de la lingüística, la psicología, la antropología, las neurociencias, la filosofía de la mente y la inteligencia artificial y que todas ellas, en su interés por comprender los procesos del pensamiento, integran en realidad un *dominio de referencia* en el que forzosamente se transita en un campo analítico transdisciplinar.<sup>20</sup>

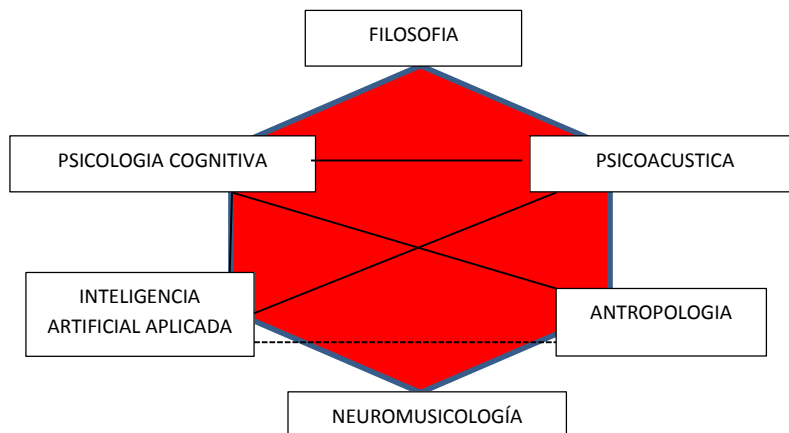


Líneas continuas: vínculos interdisciplinarios fuertes  
Líneas punteadas: vínculos interdisciplinarios débiles

---

<sup>20</sup> Howard Gardner, *op.cit.*, Diagrama p.53

## DIAGRAMA DE LA MUSICOLOGÍA COGNITIVA



De acuerdo al Dr. Rubén López Cano también la musicología cognitiva está integrada por distintas áreas disciplinarias: la psicología cognitiva de la música ya sea experimental o teórica, la psicoacústica, la inteligencia musical o inteligencia artificial aplicada a la música, la neuromusicología o biomusicología y algunas ramas de la antropología, filosofía o semiótica musicales. Señala que una gran mayoría de los proyectos de investigación y las teorías de la musicología cognitiva se orientan al estudio del escucha musical.<sup>21</sup>

El científico francés Jean Piaget afirma que la información se codifica y se organiza mediante *estructuras* o esquemas mentales, o patrones fijos de comportamiento, que los individuos utilizan para pensar en una situación y enfrentarse a ella. Jean Piaget subraya que estos esquemas *mentales* se crean desde la etapa que denomina “sensoriomotriz” —que abarca desde el nacimiento a los dos años de edad. En esta etapa los actos motores son los primeros esquemas que se fijan; luego, a lo largo del desarrollo intelectual, los esquemas se convierten en patrones de pensamiento ligados a comportamientos particulares, yendo del pensamiento concreto hasta el pensamiento abstracto. Mark Johnson afirma en su teoría “*Embodied Mind o Teoría de la metáfora*” que en la etapa sensoriomotriz se desarrollan los primeros esquemas encarnados que estructuran la

---

<sup>21</sup> Rubén López Cano en “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitiva-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Texto didáctico, 2007. Versión en línea: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Consulta 10 de marzo 2014. pp.10-12

experiencia y que pueden ser utilizados por los niños como metáforas para comprender aspectos abstractos de la realidad.<sup>22</sup>

Para Hatten, los movimientos expresivos (gestos), generan categorías naturales en las estructuras o esquemas cognitivos sensorio-motores. Estos pueden ser leídos directamente como “signos gestuales”; es decir, aludir a *esquemas corporales* cognitivos surgidos a través de la experiencia.<sup>23</sup> Estos *esquemas corporales* (preconceptuales) se pueden asociar con los gestos musicales, no solamente en términos de dinámicas sinestésicas o espaciales, sino, como afirman Andy Clark y David J. Chalmers, también a través de cualidades táctiles. Según estos autores los *esquemas corporales* permiten percibir en la música texturas, rugosidades, tersura, densidades, transparencias.<sup>24</sup> De esta manera, uno o varios elementos de la música, tales como el timbre, la articulación, la dinámica, el tiempo, el silencio, o un conjunto de ellos en combinación (motivo, frase, tema o género) pueden interpretarse en términos de experiencias sensoriales (físicas y corporales).

La teoría gestual logra conjugar no sólo los procesos de significación de la música, sino las formas simbólicas con los que la música proyecta estos sentidos. La teoría gestual es particularmente evocadora y productiva para describir, además de intenciones y dinámicas, cualidades y sensaciones que son intrínsecas a la experiencia estética.

El análisis gestual también alude al fenómeno de la *imaginación motora*, la cual vincula los procesos cognitivos y fisiológicos con la imaginación. La *imaginación motora* (movimientos encubiertos o virtuales) se refiere a un estado dinámico en que el sujeto simula mentalmente una acción determinada. El sujeto siente “como si” realizara la acción, pero sin su manifestación efectiva.<sup>25</sup> El nexo entre la imaginación motora y el

---

<sup>22</sup> El concepto de *esquema corporal* proviene de la filosofía de la mente corporizada de Mark Johnson y se refiere a patrones dinámicos y recurrentes en nuestros programas motores que dan coherencia y estructura a nuestra experiencia. Los esquemas se forman a través de la interacción repetida de nuestros cuerpos en el espacio. Mark, Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

<sup>23</sup> Robert Hatten, *op.cit.*, p. 109.

<sup>24</sup> Andy Clark y David Chalmers: “The Extended Mind” en *Analysis* 58, Washington University, St. Louis Press, 1998, pp. 10-23.

<sup>25</sup> Mark Reybrouck señala que en la imaginación motora, las acciones perceptivas o cinéticas se fragmentan; es decir, realizamos efectivamente una parte del movimiento real mientras que otra parte del movimiento se

movimiento efectivo es el mismo que vincula nuestra capacidad de imitar movimientos cuando reconocemos una intención y un objetivo para ello. Según el teórico de la cognición Henry Wallon, la imitación permite, tanto la posibilidad ulterior de utilizar el lenguaje y los códigos sociales, como la habilidad de traducir o proyectar directamente las vivencias del cuerpo y la experiencia interior en lo temporal y en lo sonoro<sup>26</sup>. El análisis gestual reconoce, en los elementos intramusicales, los conceptos abstractos que surgen de la experiencia corporal directa así como las interacciones que cabe considerar entre la percepción musical y el movimiento.

Leonard Meyer, en su libro *Emotion and Meaning in Music*, contribuye con algunas nociones importantes al respecto del carácter fenomenológico de la música, particularmente en relación a las expectativas y emociones que se producen en el oyente. En su propuesta confluyen dos perspectivas que parecen antagónicas: la visión *absolutista*, donde el sentido musical se encuentra exclusivamente en el contexto de la propia obra y la *referencial*, relacionada con los significados extramusicales que incluyen el mundo de conceptos, acciones y estados emocionales que refiere una obra. Meyer propone un análisis intramusical estableciendo algunas leyes básicas y constantes de la expresividad musical relacionadas con leyes perceptivas y psicológicas.<sup>27</sup> Por ejemplo, asevera que toda ruptura de simetría, de continuidad melódica o armónica o de tendencia conclusiva, da lugar a una tensión psicológica y formal que debe ser resuelta psicológicamente (y no sólo musicalmente). Meyer explica que si un proceso melódico o armónico es interrumpido, se crea en el escucha un aumento de tensión psíquica generando estímulos emocionales o afectivos, que disminuyen sólo hasta que el proceso inicial es retomado. En este proceso “el oyente aporta al acto de la percepción, creencias

---

desarrolla virtualmente. “Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation” en *Musical Imagery*, Godoy y H. Jorgenson, Lisse: Swet and Zetlinger, pp. 117-136.

<sup>26</sup> Henry Wallon afirma que la representación de las cosas no consigue imponerse sino a través de los gestos que las ejecutan o las expresan en sus detalles concretos y en sus circunstancias sucesivas en *El origen del pensamiento en el niño*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p.154.

<sup>27</sup> La ley del cierre, de la semejanza, de la proximidad, de la simetría, y de la continuidad son originalmente propuestas por la corriente alemana *Gestalt* (Max Wertheimer, Wolfgang Kohler y Kurt Kofka) a principios de la década de 1910 y en la que se apoya Leonard Meyer. La psicología de la *Gestalt* se deriva, por su parte, de la tradición filosófica alemana del siglo XIX representada por Immanuel Kant, y Edmund Husserl. El primero asigna a la imaginación la condición subjetiva y a “priori” de la percepción y el segundo explica la experiencia consciente como experiencia fenoménica. Leonard, Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.



afectivas en el poder de la música, asociadas a sus experiencias anteriores. Incluso antes de que el primer sonido se escuche, estas creencias activan disposiciones para responder de una manera emocional”. Para Meyer, los estilos se aprenden conjuntamente a las expectativas que producen en los oyentes; por ello, mucho del resultado emocional que obtienen los oyentes al escuchar una obra es una emoción aprendida.

Robert Hatten propone también un análisis musical *referencial y absolutista*. Apunta que algunos de los significados culturales son expresados a través de los estilos que un compositor elige frente a las obras; pero otros sentidos expresivos son sólo resultado de los recursos estratégicos que los compositores imprimen dentro de este contexto estilístico y que proporcionan un sentido particular a cada pieza.<sup>28</sup> (Ver categoría de *gestos emergentes* en el análisis).

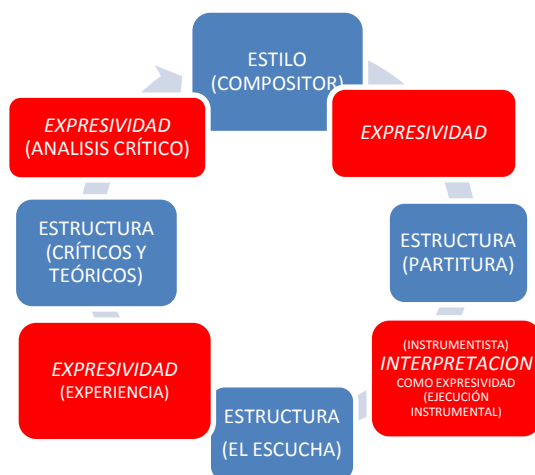
La originalidad de la teoría gestual radica en describir el proceso musical como un continuo expresivo (gestual) que no se interrumpe y que comprende todas las dimensiones de la producción musical —creación, interpretación y percepción— (Ver siguiente cuadro). Es así como Hatten reacciona a la concepción tradicional que establece que la expresividad gestual convive sobre todo con las formas de ejecución instrumental, y no con las formas de creación y percepción de la música. Este enfoque para el análisis musical ha contribuido a la formulación de nuevas teorías de recepción musical en las dos últimas décadas.

En el siguiente esquema podemos ver cómo Robert Hatten hace patente la relación entre expresividad y estructura en todo el proceso musical y a través de todos los agentes que participan en el proceso:<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Naomi Cumming afirma que el trabajo de Robert Hatten resume la necesidad de generar un sistema para la semántica musical, creando metáforas entre la codificación de un estilo y sus atributos expresivos. En Naomi Cumming, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

<sup>29</sup> Robert Hatten, *op.cit.*, p.11



### Sistema de oposiciones: estructura y expresión en la teoría gestual.

Uno de los principales postulados de la teoría gestual es la teoría de las oposiciones. Roman Jakobson, lingüista y filólogo ruso, define el sistema de oposiciones como “cualquier atributo de un sistema lingüístico que esté construido sobre dos lógicas contradictorias en oposición: la presencia de un atributo (marcación) en contraposición de su ausencia (no marcación). En este sistema de oposiciones Hatten explica que debe existir asimetría entre el evento marcado y no marcado y deben ser diferenciados cada uno de ellos auditivamente, aunque sus motivaciones sean extra musicales.<sup>30</sup> Para Hatten, el material marcado es aquél que trasciende el contexto estilístico de la obra compuesta. Por ejemplo, en diversos estilos musicales del occidente la oposición entre *modo* mayor y *modo* menor tiene correspondencias con las oposiciones semánticas alegre / triste. Las emociones que se sugieren (alegre / triste), tienen que entenderse como categorías cognitivas relacionadas a experiencias emocionales sincrónicas que funcionan culturalmente. Pero si analizamos el mismo ejemplo diacrónicamente —sólo en el periodo barroco y clásico—, a la oposición del *modo* mayor y *menor* se le pueden atribuir otras correspondencias, por ejemplo, aquellas que definen lo trágico y no trágico.<sup>31</sup> Paralelo a este sistema de oposiciones podemos identificar, en los mismos periodos mencionados, el evento marcado como el *modo* menor —puesto que dentro del

<sup>30</sup> Robert Hatten, *op.cit.*, pp.11-12.

<sup>31</sup> El estudio sincrónico se refiere al análisis musical desde un punto fijo del tiempo en una cultura dada. El estudio diacrónico, en cambio, estudia el significado musical como parte de un sistema dinámico que cambia constantemente en el espacio y en el tiempo.

estilo de la época, las obras compuestas en este *modo* menor son mucho menos numerosas— y el no marcado con el modo mayor —más común en el estilo de la época. Robert Hatten designa al elemento no marcado atribuciones más amplias. Por ejemplo, si nos concentramos en el significado semántico de trágico y no trágico, podemos imputar al segundo nociones de conceptos más extensos; lo no trágico puede representar por igual a la música pastoral, heroica, y no solo cómica, que sería su oposición por antonomasia.

La interpretación de estas analogías y correspondencias es motivada por cuestiones extramusicales de origen cultural representadas en la música. Cada cultura determina el grado, contexto y ritual que debe acompañar a estas oposiciones para que puedan ser entendidas como tales. Asumiendo, como sugiere Hatten, que estas oposiciones básicas conviven dentro de un tipo estilístico determinado, veremos que en el trabajo particular de un compositor esta doble articulación puede crear estrategias emergentes, con tendencia hacia la creación de nuevos tipos estilísticos.

Dentro de este sistema de oposiciones, Hatten hace hincapié en la dicotomía que existe entre la estructura y la expresión dentro del análisis musical tradicional: “...la estructura como algo estático que le da coherencia a la forma y la expresión como lo dinámico que se inscribe posteriormente y en un siguiente plano; es decir, se equiparan con frecuencia la estructura y la sintaxis, y por otra parte, la expresión con lo semántico”.<sup>32</sup>

Hatten propone un nuevo giro a esas nociones analíticas aseverando que “la estructura se refiere a la relación inherente de las partes en una partitura y la expresión como la forma o la corporización sonora de la manifestación de esas relaciones de partes; es decir, la estructura como el código generativo y la expresión como el resultado estructural”.<sup>33</sup>

De esta manera, Robert Hatten logra conjugar en un mismo cuerpo teórico algunas de las principales posturas modernas, generando una propuesta interdisciplinaria y novedosa para el análisis musical.

---

<sup>32</sup> Robert Hatten, *op.cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> Robert Hatten, *Ibidem*.

## **Capítulo II.- La producción de Silvestre Revueltas con temática infantil.- Revisión breve de dos perspectivas de análisis sobre la composición de Silvestre Revueltas.**

### **Silvestre Revueltas y su producción con temática infantil.**

Silvestre Revueltas murió a la edad de 41 años y sólo se dedicó formalmente a la composición por poco más de una década; de esa producción tenemos un número significativo de obras con una temática infantil. Entre ellas destacan *El renacuajo paseador* (1933-1935), obra orquestal para ballet de marionetas infantiles, *Troka* (1933), pantomima infantilailable para orquesta basada en la historia sobre un robot creada por Germán Liszt Arzubide (Escuela Estridentista), *el Tecolote* (1932) para voz y piano dedicada a Guadalupe Medina, *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas* (1938-1939) con textos de Federico García Lorca y Antonio de Trueba, y *Escenas infantiles* (1938).

Por circunstancias personales y emocionales de su vida, la producción de música con temática infantil de Revueltas adquiere gran relevancia dentro del cuerpo de su obra. Esta particularidad no ha sido suficientemente ponderada en los distintos estudios que han proliferado de su producción.<sup>34</sup>

Por ejemplo, uno de los sucesos que pudo sensibilizarlo particularmente con el tema de la infancia, fue el fallecimiento de sus dos hijas pequeñas Alejandra y Natalia.<sup>35</sup> Dedicó a esta última las primeras versiones de la música de la película *Redes*, asociando quizás su pérdida con la muerte del hijo de uno de los protagonistas del guión cinematográfico.<sup>36</sup>

Eduardo Contreras afirma que a Revueltas se le tachaba peyorativamente como un espíritu infantil: '*Se seguía hablando de Revueltas como un autor de mente infantil en sentido*

---

<sup>34</sup>A pesar de ello, el musicólogo mexicano Ricardo Miranda, en su ensayo: "Del festín al alboroto: forma y narrativa en *El renacuajo paseador de Silvestre Revueltas*", se pregunta si la condición de que la obra se dirija al público infantil induce al compositor a realizar una obra prototipo de su lenguaje en donde simplifica y sintetiza de manera diáfana los elementos de su estética. Ricardo, Miranda "Del festín al alboroto: forma y narrativa en *El renacuajo paseador de Silvestre Revueltas*", en *Discanto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 171 – 185. Consulta el 22/08/2012 en [www.fororevueltas.unam.mx](http://www.fororevueltas.unam.mx).

<sup>35</sup> Su hija Natalia falleció en septiembre de 1934 y en marzo de 1936 perdió a su hija Alejandra.

<sup>36</sup> Eduardo Soto Contreras, *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2000, p.45.

*peyorativo, así como de sus “ranas”, “patos” y “canarios”*.<sup>37</sup> Suponemos que los títulos de las obras dan cuenta de su falta de solemnidad como compositor y su apego a la evocación de imágenes simples y cotidianas. Asimismo Revueltas, como gran parte de los artistas simpatizantes de izquierda de la época, creía profundamente en las causas de reivindicación de la justicia e igualdad de clases. Si ese idealismo y esa sencillez en su postura como creador puede tacharse como infantil, Silvestre Revueltas poseía de manera profunda un espíritu infantil. El legado de su obra demuestra, empero, que Silvestre Revueltas fue un compositor sistemático y maduro, que tenía además un interés genuino por el destino, la calidad y el desarrollo de la cultura artística en México.

La guerra civil española fue un suceso que sacudió a México y a la comunidad artística, aglutinando —especialmente en ese periodo— a los artistas de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) de la que Revueltas formó parte. Algunos escritos del compositor durante su estancia en España muestran el impacto personal que le causó este conflicto bélico y la solidaridad que experimentó con el gobierno republicano y con los artistas españoles que vivieron y sufrieron este acontecimiento. *El Homenaje a Federico García Lorca* y *Las canciones para niños y dos canciones profanas*, inspiradas en sus textos, reflejan el profundo desaliento que sufrió Silvestre Revueltas por el asesinato del poeta, perpetrado en agosto de 1936, a manos del ejército falangista.

*El renacuajo paseador* es una composición a la que presuntamente el compositor tuvo especial afecto y que se vincula, por una serie de circunstancias biográficas, con la guerra civil española y con los artistas españoles. Esta obra, inspirada en un cuento de Rafael Pombo de título *Rin Rín Renacuajo*, fue compuesta por encargo de Germán y Lola Cueto, directores del Teatro del Niño, para musicalizar una pantomima de títeres. Aunque nunca se estrenó con ese propósito, fue una de las obras que Revueltas eligió como repertorio, en su emblemática estancia en España —junio a diciembre de 1937—, dirigiendo en Madrid a la orquesta de profesores de la Unión General de Trabajadores (UGT) cuando realizó este viaje

---

<sup>37</sup> Se alude claramente al título de las piezas compuestas por Silvestre Revueltas. Esta referencia se encuentra en el libro de Eduardo Soto Contreras, *op.cit.*, p.38.

como parte de la comitiva de LEAR, muy cerca del frente de guerra durante la guerra civil española.

El teatro de títeres fue un género comúnmente utilizado en el siglo XX para representar contenidos con una fuerte carga de crítica social.<sup>38</sup> De este género podemos destacar dos obras para títeres de origen español que pudieron servir de referencia al compositor duranguense para la obra por encargo de *El renacuajo paseador*. Estas obras son: “*Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* de Federico García Lorca (1922) para los Títeres de Cachiporra y *El retablo de Maese Pedro* escrita por el compositor Manuel de Falla (1923-1926). Esta última es una ópera para títeres inspirada en la pintura de Gustavo Doré que ilustra un capítulo de *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (capítulos XXV y XXVI).<sup>39</sup>

El musicólogo mexicano Ricardo Miranda, en su ensayo ya citado, señala que *El renacuajo paseador* forma parte de un conjunto de piezas compuestas originalmente para escena conocidas realmente por sus versiones instrumentales tales como *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas (1897), *Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel* de Richard Strauss (1895), *Le festin de l'araignée* de Albert Roussel (1912), *Háry János* de Zoltán Kodály (1926-27) así como *El festín de los enanos* del compositor mexicano José Rolón (1925). Todas ellas dirigidas hacia el público infantil y basadas en cuentos infantiles cuyas tramas tienen un desenlace inesperado.<sup>40</sup>

El argumento del cuento *Rín Rín Renacuajo* y su inesperado clímax —de una sutil crítica social— donde el renacuajo es devorado por un pato, posee gran carga de humor y sarcasmo. Es posible entonces, que el gusto del compositor por esta pieza estuviera motivado por los atributos que apreciaba y que asociaba con el propio temperamento de los mexicanos.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup>En muchos casos las marionetas representan figuras públicas y las representaciones tienen un carácter eminentemente satírico. Los títeres de cachiporra son muñecos de guante de carácter tradicional, en cuyas historias sobresale un claro componente antiautoritario donde se resalta el ingenio como cualidad principal para solucionar problemas y en cambio se tacha el uso de la violencia como un gesto grotesco y elemental. (Los antagonistas suelen ser policías o gendarmes).

<sup>39</sup> Silvestre Revueltas escribió también una obra llamada *El retablo*, música para escena en 1938.

<sup>40</sup> Ricardo Miranda, *op.cit.*, p. 11.

<sup>41</sup> Otto, Mayer-Sierra en *Música y músicos de Latinoamérica*, Vol. 7, México, Editorial Atlanta, 1947, p.832 cita a Silvestre Revueltas: “En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter, algo indiferente, sentimental tal vez, pero siempre enérgico, alegre y muy definitivamente sarcástico del pueblo de mi país”.

Otra obra de encargo con temática infantil es *Troka*, inspirada en las historias de transmisión radiofónica escritas por List Arzubide y publicadas en 1938. *Troka* era el nombre del héroe protagonista de estas historias y se trataba de un robot metálico —representado como un androide humanizado— que mostraba a los niños el modo de empleo de distintas herramientas e inventos, al tiempo que aleccionaba acerca de las virtudes y utilidades del desarrollo tecnológico.<sup>42</sup> Es importante destacar que el teatro de marionetas fue utilizado por el movimiento *estridentista* con fines proselitistas, es decir; para infundir valores como el respeto y la cooperación, valores que el movimiento enarbolaba. El protagonista de *Troka* poseía la virtud de reflejar un modelo de trabajador solidario que aspira a un mundo más justo y equitativo.

Entre 1935 y 1940 Silvestre Revueltas participó en diversos proyectos escénicos de teatro y danza organizados por el Instituto Nacional Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública. También en esta época musicalizó varias películas en donde el compositor desarrolló ampliamente el talento narrativo dentro de su lenguaje musical.<sup>43</sup> Este talento se articula mediante las frecuentes tensiones entre recursos armónicos, entre la combinación de timbres de diferentes familias de instrumentos —con ensambles atípicos— y entre figuraciones rítmicas —temas téticos y acéfalos. Es común en el lenguaje del compositor la generación de series melódicas y rítmicas que conciben células expresivas y semánticas que

---

<sup>42</sup> “Este personaje representa el maquinismo y el culto por la tecnología que siempre caracterizó la estética *estridentista*. El personaje protagonizó también algunas breves obras de teatro para marionetas que fueron publicadas bajo el título de *Troka el poderoso* en 1938”, en “El estridentismo y la radio. Estetización y politización de la radio en la vanguardia mexicana” de Miguel Corella en *Ruidos y susurros en las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, p.116. Versión en línea: [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_produccions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros/ruidos\\_susurros\\_vanguardias\\_catalogo\\_web.pdf](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2004_ruidos_y_susurros/ruidos_susurros_vanguardias_catalogo_web.pdf). Consulta el 13 de mayo de 2012.

<sup>43</sup> Eduardo Soto Contreras *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBA, INHA y CONACULTA, 2012, pp.12-13. El autor menciona siete películas que Silvestre Revueltas musicalizó: *Redes* de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes, *El indio* de Armando Vargas de la Maza, *El signo de la muerte*, *La noche de los mayas*, *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!* por Chano Urreta. Creó también la música para el documental sobre los *Ferrocarriles de Baja California* y por último, *La bestia negra* de Gabriel Soria, material fílmico que se encuentra extraviado.

unas veces reafirman el discurso y otras veces lo contradicen dentro de una lógica de organización de sentidos, autónoma y original.<sup>44</sup>

### Análisis de *Dúo para pato y canario* de Luisa Vilar Payá.

En los ejemplos siguientes haremos un breve apunte sobre obras de Revueltas que han sido analizadas desde distintos marcos metodológicos; estos ejemplos se introducen con objeto de identificar algunas características de la composición de Revueltas como ejemplos de elementos de *marcación semántica*, concepto básico para la descripción de categorías gestuales que utilizaremos en nuestro análisis. Ejemplo: 1

- 1.- Cuan-do (**to-ca pa-ra**) que bai-(**le la foca**)
- 2.- **o-ca o-ca** en la **o-ca, o-ca o-ca o-ca** o-ca-ri-na
- 3.-de ca-ba-llo (**dea-je-drez**) pa-ra em-pe-zar (**otra vez**)
- 4.-cuan-do (**dan-za**) laes pe-(**ran-za**)
- 5.-en **la lon-ta lon-ta lon-ta** en la **lon-ta lon-ta nan-za**
- 6.-por-que el bu-rrro sa-be **más**, mu-cho **más** ade-**más**
- 7.-pa-ra la don-ce-l-la fla-ca phy-to-la-ca re-ce-ta deho-meo-pa-ti-a
- 8.-que sea le-ja mal (**ji-ne-te**) so-breel ro-cin (**ma-ta-sie-te**)

<sup>44</sup> Roberto Kolb Neuhaus, afirma que “la presencia de signos culturales [en la obra de Silvestre Revueltas] suele asumir dos funciones básicas en su textos: la de una *premisa* y estrategia de marcación semántica de una obra, o por el contrario, *su postulación problematizada*.....,tras de estas dos estrategias de significación se esconden posturas de un modernismo evolucionista y su contraparte rupturista, radicadas en un presente que se define por su crítica del pasado”. *Op.cit.*, p.54.



Luisa Vilar Payá detecta relaciones importantes entre texto y música de Silvestre Revueltas en el análisis de la obra *Dúo para pato y canario*, donde Revueltas enfatiza el ritmo y la sonoridad del texto poético de Carlos Barrera a través de procedimientos de marcación musical.<sup>45</sup> Algunas rimas internas del poema como la letra “o” en la palabra “oca” aparecen frecuentemente vinculadas con la nota *sol* de la composición (punto 2), tal como la palabra “ajedrez” y “otra vez” lo están a la nota del *re sostenido* (punto 3). También se asocian intervalos melódicos a palabras, por ejemplo, el intervalo de *la bemol al sol*, a la rima de “danza” y “esperanza” (punto 4). A estas relaciones se suman también las conexiones entre una sola nota con una vocal, por ejemplo, la nota *fa* a la vocal “a” (punto 5) y el adverbio “más” con la nota *mi* negra (punto 6). En estos ejemplos la relación entre texto y notas musicales se subraya también a través de un paralelismo rítmico y métrico (puntos 1, 7 y 8).

Dentro de la teoría gestual los motivos, timbres, frases, líneas melódicas y tratamiento armónico y rítmico pueden analizarse como signos. En las obras que se estudiarán de Silvestre Revueltas será primordial identificar las estrategias del compositor para generar estos signos —tal como se observó en el análisis de Luisa Vilar Payá— así como estudiar los procedimientos que utiliza Revueltas para articularlos y desarrollarlos. Algunos de estos signos serán más fáciles de definir cuando se relacionan estrechamente con los contenidos del texto, en el entendido de que estos énfasis musicales pueden conducir a otros contenidos y desarrollos semánticos.

Como herramienta para nuestro análisis haremos mención de algunas figuras retóricas utilizadas en la literatura y el arte dramático con el objeto de comprender la función expresiva que poseen dentro de un discurso. Estas figuras retóricas servirán de referencia

---

<sup>45</sup> Este análisis se encuentra en su artículo titulado “Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas” en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CONACULTA, 2002, pp. 31-46. Versión en línea: [www.fororevueltas.unam.mx](http://www.fororevueltas.unam.mx). Consulta el 23 de junio de 2012.

para proponer una categoría de gestos musicales que llamaremos también retóricos y que tendrán como función subrayar, enmarcar o variar el discurso musical.

La primera figura retórica que se puede asociar a los elementos de marcación musical del análisis de *Dúo para pato y canario*, tal como se describe en la página anterior, es la *aliteración*, que consiste en la repetición de sonidos consonantes al principio de palabras o sílabas acentuadas (punto 2); otra figura es la *cacofonía*, que es el efecto sonoro producido por la cercanía de sonidos o sílabas que poseen igual pronunciación dentro de una o varias palabras en el discurso (puntos 3,4,5,6 y 7). En los análisis del cuarto, quinto y sexto capítulos utilizaremos también las definiciones de otras figuras retóricas para explicar la función expresiva de los gestos musicales en el discurso musical de Silvestre Revueltas.

### **Análisis de *Sensemaya* de Alejandro Cardona**

Otro de los recursos que utiliza Revueltas para marcar el discurso dramático dentro de las obras musicales es la *expresión acumulativa* que se manifiesta mediante la multiplicación de melodías y motivos rítmicos además de una intensificación de textura orquestal. Como ya hemos observado, los gestos musicales no son solamente una sucesión de sonidos con figuraciones rítmicas, sino pueden manifestarse a través de diversos recursos expresivos de marcación como el tratamiento melódico, armónico, tímbrico, agógico, por la orquestación y densidad instrumental, o la suma de cualquiera de estos elementos. La *expresión acumulativa*, como la define Alejandro Cardona,<sup>46</sup> es una categoría de análisis contrapuesta al análisis de expresión seccional y que Revueltas instrumenta con frecuencia en sus obras. El compositor articula esta forma de expresión mediante el uso de varios tipos de gestos, tal como se verá con detalle en el análisis de *Escenas infantiles*. En la expresión acumulativa la temporalidad es de carácter cíclico, se priorizan las construcciones sonoras de énfasis rítmico y melódico, así como la polimetría; el material musical es un conjunto de estímulos sonoros que evolucionan (en diversos procesos acumulativos de intensificación) sin que tengan una

---

<sup>46</sup> Alejandro Cardona, *Análisis musical, creación e identidad: redescubrir nuestro oído*, obra inédita. Versión en línea: [www.latinoamericaa-musica.net/obras/cardona/senemaya.pdf](http://www.latinoamericaa-musica.net/obras/cardona/senemaya.pdf), p.2. Consulta en línea el 12 de enero 2013.

resolución definitiva. La *expresión acumulativa* tiene una forma esencialmente “abierta” en donde los límites temporales no son determinantes para que la experiencia sea significativa.<sup>47</sup>

Este recurso es particularmente claro en *Sensemaya* donde los dos temas principales sirven de germen para módulos de temas y motivos rítmicos que se presentan desde un inicio y que se multiplican a lo largo de toda la pieza. Esta multiplicación de módulos genera también un aumento de densidad sonora que alude a un estado de creciente intensidad.

La *expresión acumulativa* puede vincularse a la música ritual donde es más importante la generación de una atmósfera que genera cierto hipnotismo gradual —mediante la repetición de ciclos constantes de melodías y ritmos— que parecen no tener fin.

En el ejemplo siguiente, el musicólogo Alejandro Cardona muestra que el gesto con el que concluye la pieza (compás 42) podría dar pie a un reinicio de la obra, tal como sucede con el mismo gesto en dos momentos climáticos de acumulación sonora (compás 22 y compás 35).

NE-42+3 (Remate final: *tutti*)

Clases de altura  
bajada final de T2

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

<sup>47</sup> En el concepto de análisis de expresión seccional, en cambio, la temporalidad es de carácter lineal, se priorizan construcciones armónicas incluso en el diseño melódico, se establece linealmente un material temático que se expone, se contrasta y se desarrolla; tiene una forma esencialmente “cerrada” en donde los límites temporales son absolutamente determinantes para que la experiencia sea significativa. En la música Europea, a partir del Renacimiento, empieza a dominar la estructuración seccional y monométrica. La forma es cerrada producto de una organización basada en claras articulaciones periódicas. Los procesos musicales son, en la práctica, expresiones híbridas. Estos polos deben ser considerados como principios constructivos de sentido, algunas veces excluyentes, pero otras veces complementarios: la seccionalidad puede contener la acumulación y viceversa. En Alejandro Cardona, *op.cit.* p.2.

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

El aumento de densidad contrapuntística que articula Revueltas en *Sensemaya* se explica como una yuxtaposición modular temática y rítmica de pequeñas colecciones interválicas y el desarrollo de una serie de motivos rítmicos cercanos a la métrica del poema, en donde sólo la repetición de algunas notas establece una centralidad tonal (observar la repetición de la nota *re* en el tema 1 y del *do#* en el tema 2). Esta *expresión acumulativa* es reforzada por la utilización de secciones tímbricas muy estratificadas y contrastantes.

#### Temas melódicos y motivos rítmicos

Tema 1 (T1)



El contorno melódico gravitacional hacia la nota *re* se puede asociar al movimiento reptante de la culebra. Las notas ligadas —*fa, re, mi, re, do#*—, nos permiten imaginar una trayectoria en el recorrido de este animal y los movimientos de contorsión son sugeridos por la estructuración rítmica de tresillos y dieciseisavos.<sup>48</sup> El gesto reptante asociado al gesto de contorsión se encuentra asociado al texto del poema:

La culebra tiene los ojos de vidrio;  
 la culebra viene y se enreda en un palo;  
 con sus ojos de vidrio, en un palo,  
 con sus ojos de vidrio.

<sup>48</sup> En esta pieza no sólo el contorno melódico y el rítmico se asocia con un animal como la culebra, sino las ligaduras y agógica del tema subrayan esa caracterización dramática.

La culebra camina sin patas;  
 la culebra se esconde en la yerba;  
 caminando se esconde en la yerba,  
 caminando sin patas.

Tema 2 (T2)



Al igual que el tema 1, el contorno melódico del tema 2 gravita hacia la nota *do#* evocando el movimiento reptante de la culebra, las notas ligadas de mayor duración rítmica y que están ligadas —*do#* y *sol#*— pueden asociarse al movimiento de estiramiento de la culebra al momento de trasladarse de un lugar a otro; en contraste, la figuración rítmica de dieciseisavos se puede asociar al movimiento de contorsión. Estas frases y motivos rítmicos pueden describirse como gestos *performativos* porque imitan o aluden al objeto representado mediante las características sinestésicas que le son propias. El análisis gestual reconoce en los elementos intramusicales los conceptos abstractos que surgen de la experiencia corporal directa, así como las interacciones que cabe considerar entre la percepción musical y el movimiento.

Motivo rítmico 1 (MR1)



Motivo rítmico 2 (MR2)

Motivo rítmico 3 (MR3)



(Motivo rítmico asociado al MR1)

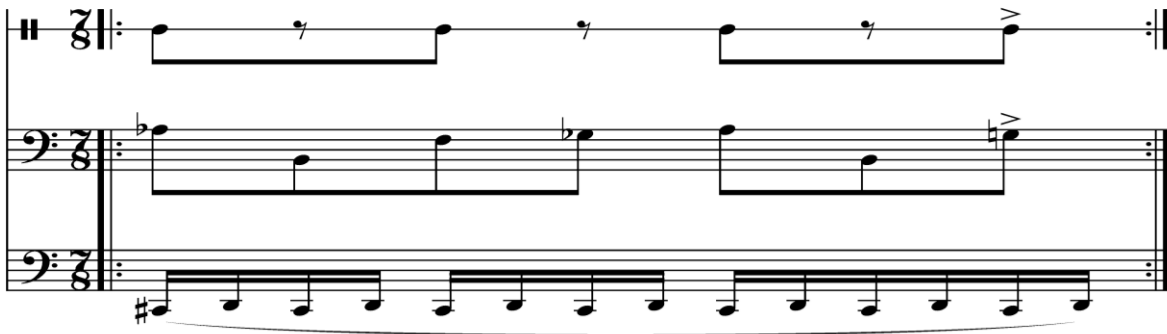
¡Mayombe--bombe--mayombé!

¡Mayombe--bombe--mayombé!

¡Mayombe--bombe—mayombé!

El motivo rítmico 1 está inspirado en el ritmo poético del coro del poema, el ritmo 2 podría analizarse como una *expresión acumulativa* del motivo rítmico 1. El motivo rítmico 3 es un gesto contrastante para marcar los motivos 1 y 2.

Ostinato (OST):



Otro material germen de esta pieza es el *ostinato* que por su figuración melódica refuerza los centros tonales (nota *do #* y *re*) del tema 1 y del tema 2, respectivamente. Este *ostinato* contribuye de forma relevante a la atmósfera hipnótica y de *expresión acumulativa* de la pieza por su carácter cíclico y constante.

Alejandro Cardona advierte en el ensayo citado que en el análisis tradicional de origen occidental y en especial en el centroeuropeo, los elementos texturales y de color no concuerdan con las formas tradicionales de desarrollo de los aspectos melódico-armónicos. Esos elementos —texturales y de color— de una mayor abstracción, son muy maleables y pueden relacionarse flexiblemente con otros parámetros del discurso musical. Su lógica puede trascender las articulaciones periódicas que producen, por ejemplo, la estructura de la frase, el contorno melódico o la estructura armónica. Si bien en la música anterior al siglo XX estos elementos son posiblemente “subsidiarios” (aunque no por eso sin importancia), en *Sensemaya* cumplen una función temática estratégica al producir procesos de intensificación

que generan continuidad y conexiones a largo plazo dentro de la lógica acumulativa, así como las articulaciones formales más importantes de la obra”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Alejandro Cardona, *Ibidem*, p.9.

### Capítulo III.- Análisis de *El caballito*

Para iniciar con este análisis conviene describir cuáles son los gestos que aparecen en éste —y que nosotros hemos definido partiendo de la teoría gestual de Robert Hatten— a qué categoría pertenecen. Estas categorías se expusieron someramente en los apuntes de análisis de *Dúo para pato y canario* y de *Sensemaya*. Como primera categoría referimos los *gestos performativos* que tienen, como ya fue señalado, la cualidad de imitar o aludir al objeto representado mediante las dinámicas sinestésicas que le son propias y que son representadas en la música a través de la continuidad-discontinuidad, la tensión o distensión, *legato- no legato*, acentuado-no acentuado, *accelerando-ritardando*, *forte-piano*.<sup>50</sup> En esta categoría ubicamos, en nuestro análisis de *El caballito*, el gesto del trote, el gesto del carro o carrusel y el gesto del carro empujado con esfuerzo.

La segunda categoría que introducimos en este análisis se asocia con aquellos gestos que regulan el discurso musical y que llamaremos *gestos retóricos*, a los que ya hemos aludido en el capítulo anterior. Estos gestos tienen la función de acentuar, desviar o negar el fluir del discurso con el fin de generar contraste y dinamismo en el desarrollo de la obra. En esta categoría ubicamos: el gesto hablado, el gesto hablado de inicio del diálogo, el gesto de duda, el gesto de confirmación de duda, el gesto de llamado, el gesto de interrupción, el gesto de respuesta y el gesto de confirmación de respuesta.

Una tercera categoría la hemos denominado *gestos emergentes*. Esta categoría también se ha delineado en el capítulo III pero es propicio definirla con mayor precisión para el análisis de la pieza *El caballito*. Robert Hatten, en su teoría gestual menciona que hay gestos o suma de ellos que se vinculan a un gesto estilístico de composición y también gestos que funcionan como contraparte, que proponen soluciones emergentes dentro de un estilo, creando así nuevos sentidos o significados; es decir, los gestos característicos de una composición dan lugar a un estilo, como pueden ser los cánones de forma, el uso de la consonancia o la disonancia, el uso de efectos sonoros, el uso de ensambles tradicionales o de ensambles

---

<sup>50</sup> Robert Hatten, *op.cit.*, pp. 95-100.



atípicos; los *gestos emergentes* son gestos que expresan un sentido adherido al estilo pero que imprimen un sello original a las piezas musicales.

La *expresión acumulativa* en *Sensemayá* puede interpretarse en la teoría gestual como un *gesto emergente* ya que este recurso no es del todo usual dentro de la música de concierto<sup>51</sup> aunque lo sea dentro del contexto de música tradicional, indígena o en obras más modernas. Silvestre Revueltas articula este *gesto emergente* en *Sensemayá* dentro de un contexto sinfónico a través de varios gestos con una función expresiva común, aunque estos gestos tengan características melódicas, rítmicas o tímbricas distintas. En el análisis de este capítulo ubicamos dentro de la categoría de *gesto emergente* al gesto de contraste conformado a través de un conjunto de gestos de los que hablaremos al final del capítulo.

Es importante mencionar que el orden de los gestos del análisis obedece, no a la presentación de estas tres categorías que hemos mencionado, sino al orden en el que aparecen en la obra, de forma tal que se alternarán los *gestos performativos, retóricos y emergentes* a lo largo del análisis. Decidimos que ese orden era más congruente con un discurso musical vivo en donde los gestos musicales se suceden y se alternan.<sup>52</sup> Los gestos emergentes sólo podrán ser analizados e interpretados al final de la obra, después de revisar todos los gestos y el desarrollo de la pieza musical.

La letra y los gestos musicales de la canción *El caballito* los asociamos al género de nanas en el que comúnmente la canción sugiere un juego en el que participa el niño con sus padres o tutores.<sup>53</sup> Vicente T. Mendoza describe estas canciones como coplas en las que el niño tiene que graduar y controlar la intensidad de los movimientos de manos, pies, cabeza

---

<sup>51</sup> Es importante no confundir el gesto de expresión acumulativa con el gesto de aumento de densidad sonora, que es un recurso ampliamente utilizado en el proceso de orquestación y que tiene como función establecer un énfasis o un clímax en una pieza orquestal. El gesto de expresión acumulativa es un proceso gradual que intensifica elementos tímbricos y rítmicos pero que se vale además de intensificaciones a través de síntesis entre gestos.

<sup>52</sup> Aunque estas categorías definen nuestro objeto de estudio, en el análisis de los gestos musicales es importante la referencia temporal del discurso musical.

<sup>53</sup> Recordar el ejemplo de canción de nana popular mexicana: “Los niños van al paso, paso, paso, paso; las señoras van al trote, al trote, al trote y los señores van al galope, al galope, al galope”. En esta canción los pequeños se colocan en las piernas de sus padres y el movimiento va intensificándose hasta que el niño teme caerse.

y torso, y que este juego le brinda diversión y entretenimiento.<sup>54</sup> Estas referencias de Mendoza son importantes cuando hablamos de gestos musicales asociados a los gestos corporales.

Al inicio de la pieza observamos dos gestos *performativos* porque aluden cinéticamente al objeto que describen: en este caso al caballo y al carro del texto de la canción.<sup>55</sup>

### Gestos de la primera parte de *El caballito*:

#### **Gesto del trote:**

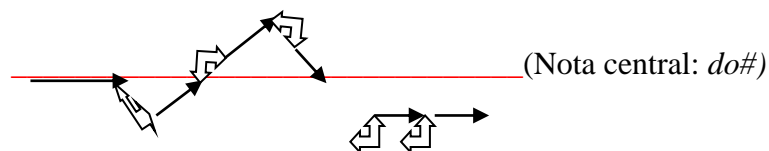
Más allá del significado melódico o armónico del pasaje, este gesto evoca el salto del caballo en su trote, por la conformación rítmica del octavo con punto y las notas de dieciseisavos. El grupeto de *si-do#-si*, acentúa el efecto de temblor causado por el impacto del trote al regreso al suelo. Este gesto aparece duplicado por la voz y el piano (mano derecha). La melodía circula en torno a *do#* como nota central y se reexpone íntegramente. La nota *do#* nos sugiere un centro como eje del trote (tercer grado del tono de *la*). La secuencia melódica, que se despega de esta nota central en saltos no mayores a una *segunda mayor*, construye una trayectoria ascendente y descendente- subir y bajar- propia del brinco, pero describe también el propio acto del trote: de carácter sobrio, uniforme y regular. Es así como el movimiento melódico, su articulación y contexto rítmico adquieren su valor gestual. El texto de la canción en tercera persona nos permite suponer que el personaje que entona el texto no es el caballo, sino el jinete que comparte el movimiento del caballo que trota.



<sup>54</sup> Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, 2 ed., México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 16-17.

<sup>55</sup> El análisis de la obra se realiza en la versión de voz y piano de G. Schirmer, Inc, 1945.

Línea de movimiento del gesto del trote de acuerdo a su contorno melódico y rítmico:



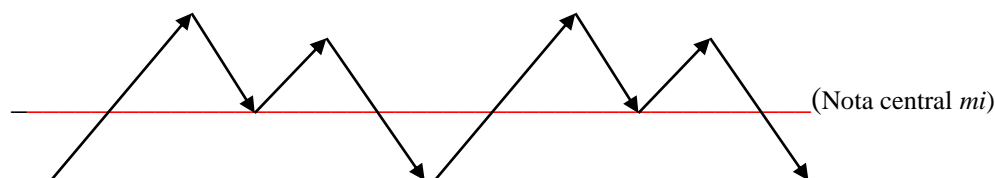
La figura de dieciseisavos la hemos señalado por medio de . La figura de corchea con punto la hemos señalado por medio de una flecha. El contorno melódico sufre por lo tanto de “tropezos” (octavos y dieciseisavos) en su trayectoria.

### Gesto del carro o carrusel:

El segundo gesto lo asociamos al movimiento de un carro por su figuración melódica y cíclica, así como por su repetitiva trayectoria cinética. Este gesto, que tradicionalmente se describe como *ostinato*, es un gesto vinculado directamente al gesto del trote porque establece, al igual que el primero, un movimiento ascendente y descendente con una nota central (nota *mi*) quinto grado del tono de *la* mayor. Este gesto sostiene y confirma la expectativa de la pieza dándole unidad.



El Gesto del carro se puede representar mediante la siguiente gráfica.



Es importante notar que a diferencia del gesto del trote, el movimiento de este gesto es un contorno sin tropiezo, que podría representar un movimiento más mecánico.

Aunque el gesto posee las mismas características semánticas a lo largo de toda la pieza, por su configuración interválica se puede dividir en varios tipos; iniciaremos con los dos primeros.

Tipo A: compases 1, 2, 3, 6, 13, 16 y 31. Fórmula 5J-6M-6M-5J-5J: acorde de *la* y *Mi/la* con bajo en *la*.



Tipo B: compases 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22. Fórmula: 5J-7m-7m-5J-5J: Acorde de E7 con bajo en *la*.



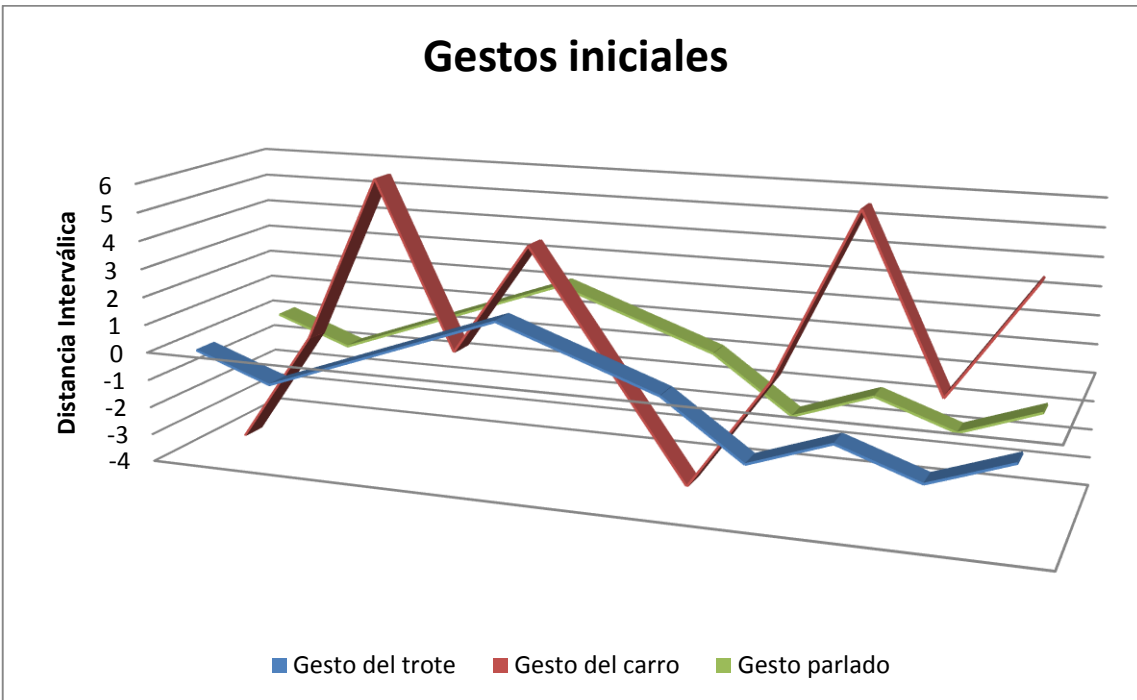
Estos gestos aparecen agrupados de la siguiente manera: *A-B-B* y *BB*. El Gesto del carro se presenta en los compases: [3-4-5, 6-7-8] y [13-14-15, 16-17-18]

### Esquema del Gesto del carro en la primera parte de *El caballito*

1	2								
A	A								
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	B	B	A	B	B	B	B	B	B

Y su reexposición:

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
A	B	B	A	B	B	B	B	B	B



#### **Gesto del habla o hablado**

El siguiente gesto lo denominamos como gesto hablado y está relacionado con la emisión, inflexión y registro del lenguaje hablado. Tiene como atributos presentarse en un registro medio de la voz, asociar las notas musicales con las sílabas del texto y realizar movimientos melódicos a través de intervalos contiguos. Es importante mencionar que este gesto está vinculado al habla como un recurso que se presenta en una gran mayoría de canciones tradicionales porque su figuración melódica es más proclive a cantarse por gente común; es decir, que puede formar parte del corpus de la canción popular.

#### **Gesto hablado de inicio de diálogo.**

Aparece en los compases 9, 10, 11, 12 y en los compases 19, 20, 21, 22. Tiene, al igual que el gesto hablado, los movimientos melódicos de intervalos contiguos, con sólo un intervalo de cuartas justa ascendente, así como notas que acompañan cada sílaba del texto. En su contorno melódico predomina el movimiento descendente con un motivo rítmico de dos octavos y dos negras. Este gesto se presenta como un gesto de respuesta al gesto del trote (octavo con punto y dieciseisavo) el cual posee una configuración melódica donde predomina el movimiento ascendente de figuras rítmicas de octavo con punto y

dieciseisavos. Este contraste representa una marcación semántica con respecto al gesto del trote y enfatiza la duda del texto y el inicio del diálogo: “Dime tú para que brille, dime tú”. Esta pregunta no termina de formularse sino hasta el compás 23 en donde el texto incluye la frase: “Dime tú para que brille, dime tú, ¿cómo te la compones?”.



**Gesto  
parlado de  
inicio de  
diálogo**

Gestos de la primera parte de *El caballito*:

### **RESUMEN:**

*Gestos performativos:*

- gesto del trote
- gesto del carro

*Gestos retóricos:*

- gesto hablado de inicio de diálogo

Score  
**El Caballito partitura**

[Subtitle] Silvestre Revueltas  
[Arranger]

**Gesto del trote en la voz**

**Temblo por el impacto del trote**

**Introducción del Gesto del carro**

**Gesto del trote**

**Gesto del carro (A-B- B) (A-B-B)**

**Gesto hablado de inicio del diálogo**

**Gesto del trote**

**Gesto del carro (B-B) (B-B)**

Gestos de la segunda parte de *El caballito*:

### **Gesto de duda**

Este gesto aparece en los compases 23 y 24. Rompe con la duración del gesto hablado de inicio del diálogo que tiene una periodicidad de un compás y aunque conserva el contorno descendente, se presenta rítmicamente como su espejo ya que posee una negra seguida de cuatro octavos. Inicia en la nota *mi* y tiene el centro tonal de *do#*.

**Gesto de duda**

: Có-mo te las com-po-nes \_\_\_\_\_ ?

**Gesto de confirmación de duda**

Este gesto aparece en el compás 26 y al igual que el gesto de duda, tiene un intervalo representativo de tercera menor, ahora de forma ascendente y con una nota que queda ligada. Este gesto aparece también como una respuesta del gesto hablado.

..¿Có- mo.....?

**Gesto de confirmación de duda**

**Gesto de llamado:**

En el compás 26 aparece un gesto que lo denominamos de llamado porque interrumpe el discurso uniforme y cíclico del gesto del carro. Este gesto tiene la extensión de 4 y medio tiempos, con lo que rompe el ciclo del gesto del carro que aparece siempre en el primer tiempo del compás y que tiene duración de 3 tiempos. Este gesto se extiende del compás 26 al 27 y conserva las figuras de octavos del gesto del carro, cambia su contorno melódico y cambia su centro de eje: de la nota *mi* a *do#*.

Este gesto opera con el gesto de confirmación de duda y tiene como función dar aviso de algo que está por suceder. En la mano derecha del piano vemos un movimiento contrario de voces.

**Gesto de llamado**



### Gesto del carro:

En los compases 23, 24 y 25 tenemos otros dos tipos de Gestos del carro con una nueva fórmula interválica.

Tipo C: compás 23. Fórmula: 5J-7m-7m-6m-6m: Acorde de *Fa#m* (relativa de *La M*)



Tipo D: compás 24 y 25. Fórmula: 3M-6m-6m-4J-4J: Acorde de *Sim*



Gesto C-D: compases 23, 24 y 25.



### Gesto de interrupción:

El siguiente gesto se presenta en el compás 25 y 27, se articula mediante el silencio indicado en la partitura. Aunque hay silencios anteriores entre el gesto del trote y el gesto hablado, éstos responden a una exigencia periódica de pausas regulares para la respiración del gesto hablado. Este gesto tiene una definición de sentido más clara que los citados y aparece después del gesto de duda y el gesto de confirmación de duda. El gesto de interrupción acentúa la expectativa de un gesto de respuesta.



### Gesto del carro empujado con esfuerzo:

Este gesto juega un papel muy importante dentro del discurso musical. Tiene la misma característica de soporte armónico del gesto del carro, pero con una secuencia de intervalos alterados dentro de la armonía que juegan un papel clave para definir el esfuerzo del carro en su periodicidad cíclica. Si se analiza armónicamente aparece con una alusión modulante. Este gesto, con respecto del gesto del carro, cambia su contorno melódico y aparece en el tercer tiempo del compás. Es interesante constatar que el primer salto de 7m y el segundo de 9m representan una secuencia de amplios intervalos que no se habían presentado a lo largo de la pieza y que exigen, para el pianista que los interpreta, cierto grado de dificultad; si el gesto está asociado al carro, este gesto representa un esfuerzo mayor de empuje. La Fórmula de este gesto: es 7m-9m-5J-5J-5+-3m-7m. Puede interpretarse como una acorde D7 con bajo en C. (V del V del tono de *Do Mayor*)

The image shows two musical staves. The top staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a blue bracket highlighting a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A box labeled 'Gesto del carro' points to the end of this sequence. The bottom staff is in treble clef, 3/4 time, with the same key signature. It features a melodic line with a blue bracket highlighting a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A box labeled 'Gesto del carro empujado con esfuerzo' points to the end of this sequence. Both staves have a 'Piano' dynamic marking at the beginning.

Si interpretamos el contorno melódico ascendente como un gesto de empuje y el intervalo descendente como una trayectoria recorrida gracias a él podemos comparar las diferencias entre los dos gestos. En el gesto del carro identificamos un primer empuje de *la* a *do#* (10m) y un segundo empuje de *mi* hasta *si* (5J); como resultado de estos gestos de empuje se detectan dos trayectorias descendentes recorridas con intervalos de *do#* a *mi* (6M) y de *si* a *mi* (5J); en cambio, en el gesto del carro empujado con esfuerzo, el primer empuje es más corto (con respecto al gesto del carro) ya que se presenta de *do* a *sib* (7m) y el segundo: de *la* hasta *si* (9M). Derivados de éstos se generan dos trayectorias descendentes, la primera de

*sib a la (9m) y de si a la (9M)*. Así, podemos notar que la relación entre el empuje y trayectoria recorrida varía de gesto a gesto y por lo tanto suponemos que un mayor esfuerzo justifica ese comportamiento gestual. En el siguiente ejemplo vemos la diferencia de cada uno de ellos.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is annotated with a box labeled "Trayectoria recorrida gracias al empuje" and another box labeled "Gesto del carro". The bottom staff is annotated with a box labeled "Trayectoria recorrida gracias al empuje" and another box labeled "Gesto del carro empujado con esfuerzo". A blue arrow points to a specific note in the bottom staff.

Gesto del carro	Gesto del carro empujado con esfuerzo
1.- Empuje = intervalo ascendente: 10m ➤ Trayectoria descendente recorrida = 6M Intervalos de Empuje $\geq$ Intervalos de Trayectoria Diferencia en intervalos: -4	1.-Empuje=intervalo ascendente: 7m ➤ Trayectoria descendente recorrida= (9m) Intervalo de Empuje $\leq$ Intervalos de Trayectoria Diferencia en intervalos: + 2
2.- Empuje= 5J ➤ Trayectoria descendente recorrida= 5J Empuje =Trayectoria Diferencia en intervalos: 0	2.-Empuje= 9M ➤ Trayectoria descendente recorrida=9 M Empuje =Trayectoria Diferencia en intervalos: 0

Si a esto le sumamos los intervalos alterados (con respecto a la armadura) y su resolución cromática, podemos inferir que este gesto es “disonante” con respecto a los sonidos que hemos escuchado antes en la pieza.

## Gesto de camuflaje:

Es importante destacar que el gesto del carro empujado con esfuerzo termina en el compás 30 con el aumento de un tiempo que lo convierte de nuevo en el gesto del carro, este gesto lo designamos como gesto de camuflaje, como lo ilustra el ejemplo siguiente:

Esquema del gesto del carro en la segunda parte de *El caballito*

23	24	25	26-27	27-28	29-30	31	32 FINAL
C	D	D	Gesto del llamado	Gesto del carro empujado con esfuerzo	Gesto del carro empujado con esfuerzo. Gesto de camuflaje= Gesto del carro inicial	A	Acorde de A mayor

## Gesto de respuesta

Este gesto tiene los mismos intervalos de terceras menores del gesto de la duda, por lo que está vinculado a su sentido semántico. En este gesto aparece un nuevo motivo rítmico con duración de cuarto y que es anacrúsico pues inicia en el tercer tiempo del compás (a diferencia de los gestos del trote y parlado que iniciaron en ritmo tético).

Gesto de respuesta

Se puede ver cómo el gesto de respuesta actúa con el gesto de carro empujado con esfuerzo.

Gesto de carro empujado con esfuerzo

### Gesto de confirmación de respuesta

Además de que el gesto de respuesta se repite dos veces, la nota *la* ligada en la voz y la nota *la* y *do#* en el piano confirman y subrayan la respuesta del texto donde el caballito responde: “sudando, sudando sudando...”,

Pno.

## Gestos de la Segunda parte de *El caballito*

Gesto  
parlado de  
diálogo

Musical score for measures 15-19. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part (Pno.) is indicated on the left. An arrow points from the 'Gesto hablado de diálogo' box to a specific note in the vocal line at measure 18.

Gesto de  
duda

Musical score for measures 20-24. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The piano part (Pno.) is indicated on the left. An arrow points from the 'Gesto de duda' box to a note in the vocal line at measure 22.

Gesto de  
confirmación  
de duda

Gesto de  
respuesta

Musical score for measures 25-29. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The piano part (Pno.) is indicated on the left. Two arrows point from the 'Gesto de confirmación de duda' and 'Gesto de respuesta' boxes to notes in the vocal line at measures 26 and 27 respectively.

Gesto de  
interrupción

Gesto del  
carro  
empujado  
con esfuerzo

### Gesto de contraste

Para analizar un gesto que nosotros llamaremos de contraste en *El caballito* —y que Silvestre Revueltas articula como *gesto emergente*— revisaremos la relación de los gestos estudiados identificando las cualidades de contraste. Describiremos cómo, mediante este gesto, Silvestre Revueltas articula una posible intención de juego vinculada a la temática infantil. Aunque es una pieza corta y que posee sólo dos instrumentos, se articula a través de varios gestos que en seguida enumeramos.

### Gesto de contraste

Contorno melódico	
Gesto de trote: contorno melódico ascendente	Gesto hablado: contorno melódico descendente
Gesto de duda: contorno melódico descendente	Gesto de confirmación de duda: contorno ascendente
<i>Gesto de síntesis:</i> Gesto del llamado (movimiento contrario de las voces)	
Gesto de duda: contorno melódico descendente	Gesto de respuesta: contorno melódico ascendente
Aparición del tema	
Gesto del carro: tético	Gesto del carro empujado con esfuerzo: anacrúsico
<i>Gesto de síntesis:</i> Gesto de camuflaje (en un compás tema tético y tema anacrúsico juntos)	
Figuración rítmica	
Gesto de trote: octavos con punto y dieciseisavos	Gesto hablado de inicio del diálogo: dos octavos y dos negras.
Gesto hablado de inicio del diálogo: dos octavos y dos	Gesto de duda: negra y octavos

negras	
Gesto de duda: negra y octavos	Gesto de respuesta: negras
<b><i>Gesto de síntesis:</i></b> Gesto de confirmación de duda y Gesto de confirmación de respuesta: blancas ligadas).	

### **Gesto de síntesis**

Este gesto *emergente* surge como resultado de la vinculación entre dos gestos de contraste. Este gesto de síntesis ejemplifica también el mecanismo que utiliza Silvestre Revueltas para articular el gesto de camuflaje.

Gestos de la segunda parte de *El caballito*:

#### **RESUMEN:**

*Gestos performativos:*

- Otros gestos del carro
- Gesto del carro empujado con esfuerzo

*Gesto retóricos:*

- Gesto de duda
- Gesto de confirmación de duda
- Gesto de llamado
- Gesto de interrupción
- Gesto de respuesta
- Gesto de confirmación de respuesta

Gestos de la primera y de la segunda parte de *El caballito*:

*Gestos emergentes:*

- Gesto de contraste
- Gesto de síntesis



#### Capítulo IV.- Análisis de *Canción de cuna*

Mecer a un recién nacido para conciliar su sueño es una práctica muy habitual. Este gesto corporal que vincula tan estrechamente a un adulto con su hijo es casi tan emblemático como la necesidad de brindar al niño alimento y protección. Dentro de ese ritual, el canto tradicional heredado a lo largo de varias generaciones cumple una labor esencial. Al respecto, es interesante constatar que los poetas Federico García Lorca en *Introducción a Federico García Lorca, conferencias*<sup>56</sup>, y Gabriela Mistral en el fragmento del arrullo *Canción de la sangre*, de Gabriela Mistral.<sup>57</sup>, utilizan la misma metáfora de “rama de sangre” para describir esta herencia latente en los arrullos. En la canción de Mistral se expresa de la siguiente manera: “Duerme mi sangre única / que así te doblaste / vida mía que se mece / en rama de sangre”. Esta tradición, y por ello, esas “viejas voces” hablan un lenguaje simbólico que reúne en los textos de las canciones: mitos, tradiciones, leyendas, casi siempre acompañadas por el vaivén del movimiento del arrullo.

En los textos de arrullos mexicanos, recopilados por Vicente T. Mendoza, son frecuentes los personajes de la fe católica como la Virgen del Rosario, San Antonio, San Vicente, Santa Ana, San Andrés, Santa Inés, cuya función es la de proteger a los niños arrullados.

A veces este tipo de literatura acoge también, dentro de un vasto imaginario cultural, a personajes más simples de la naturaleza, como los animales. Aparecen con frecuencia especies pequeñas: gorriones, calandrias, palomitas, borreguitos, pajaritos, todos ellos tan frágiles y delicados como los pequeños que son acunados. Es común que en los textos de los arrullos aparezcan también objetos valiosos como torres de marfil, campanitas de oro y plata, pañales de lino, cunas de metales preciosos, jaulas de cristal, como observamos en los siguientes arrullos:

---

<sup>56</sup> Federico García Lorca y Christopher Maurer, *Conferencias*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 9-42

<sup>57</sup> Gabriela Mistral en fragmento del arrullo *Canción de la sangre* en sitio elaborado por el SISIB y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Versión en línea: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html>. Consulta el 13 de febrero de 2008.

**Arrullo mexicano:**

*Gorrioncito hermoso,  
pico de rubí,  
te traigo la jaula de oro,  
sólo para tí.*

**Este niño lindo:**

*Este niño lindo  
se quiere dormir,  
tiéndanle su cama  
en el toronjil.*

**Campanita de oro:**

*Campanita de oro,  
si yo te comprara,  
se la diera al niño  
para que jugara.*

En oposición, tenemos en los textos de los arrullos personajes cuya función es la de provocar miedo y que generan una amenaza que es posible combatir a través de la protección del sueño. En *Lírica infantil de México* de Vicente T. Mendoza,<sup>58</sup> aparecen ejemplos tales como el coyote, el brujo, el coco, el tlacuache, el viejo, el zorro, el tejón, la rata.<sup>59</sup> Estos personajes son tan amenazantes que pueden atentar aún contra la vida, como observamos en los siguientes ejemplos:

**Arrullo  
Tojolobal:**

*Dormite niñito,  
dormite por  
Dios.  
Si no, viene el  
brujo,  
y te va a comer.*

**Duérmase niño:**

*Duérmase, niño,  
que ahí viene el  
viejo.  
Le come la  
carne,  
le deja el pellejo;  
su mama la rata,  
su papa el  
conejo.<sup>60</sup>*

**Arrullo de  
negros:**

*A la rorro niño  
a la rorro ya,  
Ay, podque si  
viene el coco,  
te comeá y te  
comeá*

**Arrullo mestizo  
de México:**

*Duérmete niñito,  
no venga el  
causón;  
<sup>61</sup> te quita la vida  
y a mí el  
corazón.*

**Duérmete  
niña bonita:**

*Duérmete,  
niña bonita.  
Duérmete,  
chiquititita.  
Duérmete,  
que ahí viene  
el viejo  
y te arrancará  
el pellejo  
y te pondrá  
otro más  
viejo.*

El último ejemplo es, sin lugar a dudas, un ejemplo de una amenaza casi macabra:

<sup>58</sup> Vicente T. Mendoza, *op.cit.*, pp. 25-40.

<sup>59</sup> Recordemos la canción *El tlacuache* donde Crí-Crí describe a este personaje ciudadano que deambula por la calle recogiendo objetos viejos, pero también niños malcriados “que acostumbran dar chillidos o gritar”.

<sup>60</sup> Se respetó la no acentuación del texto en las palabras “mamá” y “papá”, de modo que la acentuación concuerde con los versos anteriores.

<sup>61</sup> El causón es una calentura fuerte y de corta duración, es decir, el síntoma de una enfermedad que puede ser letal.

La intención de asustar al niño y después de tranquilizarlo para que concilie el sueño, está presente en los gestos musicales de Canción de cuna de Silvestre Revueltas, mas no en el texto de Federico García Lorca que Silvestre Revueltas eligió para la canción: “*Duérmete clavel, que el caballo no quiere beber, duérmete rosas que el caballo se pone a llorar*”. El texto se repite a lo largo de estos dos bloques donde aparecen gestos musicales contrastantes, esenciales para ese mensaje dual de la obra.

### **Gestos de *Canción de cuna***

En el cuadro que sigue presentamos los gestos que aparecen en este análisis de acuerdo a las tres categorías de nuestro análisis.

<i>Gestos performativos</i>	Gesto del arrullo Gesto de adormecimiento del niño Gesto de tiempo Gesto de luna
<i>Gestos retóricos</i>	Gesto hablado Gesto hablado final Gesto de suspiro antes de dormir Gesto de amenaza Gesto hablado sobre lo desconocido Gesto de luna
<i>Gesto emergente</i>	Gesto de contraste (primera con segunda parte)

El análisis de gestos se hará en el orden en el que aparecen en la obra.

#### Gestos de la primera parte de *Canción de cuna*

##### **Gesto del tiempo:**

Este gesto aparece desde el primer compás de la pieza en la voz de la mano izquierda del piano y estará presente a lo largo de los 16 y 17 compases que dura la exposición y la reexposición, respectivamente.

Se manifiesta a través de un ostinato que le da soporte a toda la pieza. Se articula mediante dos notas: un *sib* en tiempo de redonda sobre el índice cuatro y su respuesta con la misma

nota de *si b*, ahora en el índice cinco.<sup>62</sup> Este ostinato apunta a una interpretación, de un paso del tiempo que sigue un curso de forma inexorable. El primer sonido de redonda ligada evoca el sonido de una campana que marca un inicio de duración y las negras que responden anacrúsicas y repetidas, evocan el transcurrir lento y pesado de las horas.



### Gesto de amenaza:

Este gesto se articula por medio del acorde de *Fab Mayor* que aparece en los compases 2, 3, 5, 7 y que es resultado de bajar un semitono la fundamental del segundo grado (*fa*), produciendo un acorde mayor. Este gesto y el gesto del tiempo (*si b*) crean una disonancia de segundas mayores que sugiere un aumento de tensión.



Para comprender el análisis del gesto de amenaza y del gesto hablado sobre lo desconocido —este último se estudiará después—, es conveniente abreviar de la fuente que inspiró esta canción de cuna, puesto que los gestos musicales que aparecen están inspirados, sin duda, no sólo con el texto que presenta la canción sino por todo el texto del segundo acto de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Veremos cómo el estado de amenaza subraya la necesidad de protección y de resguardo para el niño acunado.

Este niño pequeño es a la vez representante de un drama filial premonitorio en el que la vulnerabilidad y la amenaza siempre están presentes. El texto completo de este acto nos permite también desentrañar cómo Silvestre Revueltas a través del breve texto que

<sup>62</sup> La articulación del gesto del reloj en el análisis de *Las cinco horas* (Ver capítulo V) no posee la carga expresiva que tiene el gesto del tiempo en *Canción de cuna* en donde representa la espera de una amenaza latente.

introduce en *Canción de cuna* resume estos sentimientos que Federico García Lorca transmite en la obra donde se conjugan el miedo, la pena y la dulzura al mismo tiempo.

*Bodas de sangre*, escrita en 1931, narra la historia de una pareja a punto de contraer matrimonio, pero en los preparativos para la boda se presenta un antiguo pretendiente de la novia y se fuga con ella. El novio despechado va a buscarlo y lo mata, pero en el intento muere también. La madre del novio sufre una doble pérdida: la pérdida reciente de su hijo —y novio despechado—, y el de su esposo y otro hijo ocurrida en el pasado a manos de la familia del pretendiente. El texto extraído del segundo acto es una canción de cuna:

*El segundo acto transcurre en una habitación pintada de rosa con ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana. Suegra de Leonardo (con quien se fuga la novia) con un niño en brazos. Lo mece. La mujer en la otra esquina, hace punto de media.*<sup>63</sup>

I	II	III
<b>Suegra:</b>	<b>Suegra:</b>	sólo relinchaba
Nana, niño, nana	Duérmete, rosal,	con el río muerto
del caballo grande	que el caballo se pone a	sobre la garganta.
que no quiso el agua.	llorar.	¡Ay Caballo grande
El agua era negra	las patas heridas,	que no quiso el agua!
dentro de las ramas	las crines heladas,	¡Ay dolor de nieve,
cuando llega el puente	dentro de los ojos	Caballo del alba!
se detiene y canta.	un puñal de plata.	
¿Quién dirá, mi niño,	Bajaban al río.	<b>Suegra:</b>
lo que tiene el agua	¡Ay, cómo bajaban!	¡No vengas! Detente,
con su larga cola,	la sangre corría	cierra la ventana
por su verde sala?	más fuerte que el agua.	con rama de sueños
		y sueño de ramas

---

<sup>63</sup> En el texto siguiente se han excluido las repeticiones de versos.

**Mujer: (bajo)**

*Duérmete clavel,  
que el caballo no quiere  
beber*

**Mujer:**

*No quiso tocar  
la orilla mojada  
su belfo caliente  
con moscas de plata.  
a los montes duros.*

**Mujer:**

*Mi niño se duerme*

**Suegra:**

*Mi niño se calla.*

IV

**Mujer:**

*Caballo, mi niño  
tiene una almohada*

**Suegra:**

*Su cuna de acero  
su colcha de Holanda*

**Suegra:**

*¡No vengas, no entres!  
¡Vete a la montaña!  
Por los valles grises  
donde está la jaca.*

**Mujer (mirando)**

*Mi niño se duerme*

V

**Suegra:**

*Mi niño descansa*

**Mujer: (dramática)**

*¡No vengas, no entres!  
¡Vete a la montaña!  
¡Ay dolor de nieve,  
Caballo del alba!*

**Suegra: (llorando)**

*Mi niño se duerme*

**Mujer: (llorando**

**y acercándose a niño)**

*Mi niño descansa.*

VI

**Mujer: (bajo)**

*Duérmete clavel,  
que el caballo no quiere  
beber*

**Suegra:**

*Duérmete, rosál,  
que el caballo se pone a  
llorar.*

Federico García Lorca comenta, en la conferencia sobre los arrullos que ya hemos citado, que los personajes que provocan más miedo son aquellos que se presentan de manera desdibujada, y agrega que ésta es una característica intrínseca en los mitos y leyendas. “La fuerza mágica del *coco* es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética, y por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en

el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas, [...] porque no tienen explicación posible”.<sup>64</sup>

El gesto de amenaza se suaviza en el compás 8, 9, 10, 11, 12 y 13 convirtiéndose en séptima mayor del tono de *mib* (sin descender).



### Gesto de luna

En el texto de Federico García Lorca también aparece la luna como un signo constante de espera. Es un símbolo que presagia el día y la muerte, asociado también al caballo blanco. El gesto de la luna se articula por la nota de *reb* y *re* que tiene un movimiento ascendente de un semitono y una duración larga de ocho tiempos. Este *gesto es retórico* y contempla varios significados a un tiempo.



### Gesto hablado sobre lo desconocido

En este gesto la línea melódica se mueve dentro del registro medio de las voces y la secuencia de notas musicales se asocia a la cadena de sílabas del texto, pero su movimiento se despliega a través de una escala modal menor (hiperlocria o superlocria) con intervalos contiguos cromáticos. Este gesto musical está vinculado al gesto hablado por la semejanza que presenta la línea melódica con el fraseo y modulaciones propios del habla,<sup>65</sup> sin embargo los grados cromáticos nos hacen pensar en cierto carácter enigmático puesto que la escala se puede asociar a lo misterioso, a lo desconocido, a lo

<sup>64</sup> Federico García Lorca, *op.cit.*, p.16.

<sup>65</sup> Cabe recordar que la entonación en el habla presenta sólo leves deslizamientos apenas perceptibles. La segunda parte de este gesto hablado de lo desconocido actúa en cambio como un lamento.

que es fuera de lo común. Este gesto inicia en el compás 7 y termina en el compás 13. Como vimos al inicio del capítulo, en muchas canciones de cuna tradicionales la experiencia de lo habitual, de lo cercano y lo cotidiano se combina con la experiencia de lo lejano, lo amenazante y lo desconocido.



La primera parte del gesto inicia en la nota *fa* y la segunda parte de él, en su cuarto grado (*sib*). Contrastan la primera y segunda parte por algunas secuencias de notas en dirección ascendente y descendente.



Este gesto además de tener una función fáctica (es decir, de conexión entre un hablante y el que le escucha) transmite una serie de concepciones de la experiencia cotidiana tal y como se vive en una cultura determinada. En la primera parte del gesto (compás 7-9) prevalece un estado de tensión representado por el movimiento ascendente y descendente del contorno melódico, en cambio, en la segunda parte del gesto (compás 10-13) el contorno principal de la melodía es descendente lo que representa que la tensión y el miedo se convierten en lamento. En el contexto de este arrullo la madre transmite al hijo una profunda inquietud hacia lo desconocido que se convierte luego en desaliento.



# Canción de Cuna

[Subtitle]

Silvestre Revueltas

[Arranger]

Poco Lento

The musical score is for a piece in 4/4 time, key of B-flat major, with a tempo marking of 'Poco Lento'. It features a Soprano (S) and Piano (Pno.) part. The score is divided into three systems, each with a Soprano and Piano staff. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is marked with various dynamics and includes triplet figures. Annotations in boxes with arrows point to specific musical features:

- System 1:** 'Gesto del tiempo' points to the first measure of the piano accompaniment. 'Gesto de amenaza' points to the first measure of the soprano line.
- System 2:** 'Gesto de luna' points to the first measure of the piano accompaniment. 'Gesto hablado sobre lo desconocido' points to the first measure of the soprano line. 'mf' is marked above the soprano staff.
- System 3:** 'Gesto de amenaza' points to the first measure of the piano accompaniment. 'Gesto del tiempo' points to the first measure of the soprano line. 'Gesto hablado sobre lo desconocido' points to the first measure of the piano accompaniment. 'Gesto de amenaza' points to the first measure of the soprano line.

Gestos de la segunda parte de *Canción de cuna*:

Esta segunda parte establece un centro tonal definido en *Mib* mayor y cambia el compás de 4/4 a 3/2. La presencia de este centro tonal representa la estabilidad y el estado de calma que genera la atmósfera necesaria para que el niño concilie el sueño.

**Gesto de arrullo:**

El Gesto de arrullo se manifiesta a través del movimiento continuo y reiterado de una melodía con un ritmo constante.

Imaginemos primero a cualquier madre arrullando a su hijo. En este movimiento de vaivén, podemos reconocer ciclos constantes. Dentro de estos ciclos identificamos un momento particular en donde el esfuerzo corporal se traduce en impulso y otro momento de relajamiento.

En este gesto musical el impulso y relajamiento se representa por las distintas direcciones del contorno melódico. La intensidad de *pppp* se puede asociar al carácter suave del movimiento y el *retenuto* subraya la alusión del gesto corporal que aunque es continuo, no es mecánico y tiene por lo tanto ciertas variaciones en el tiempo. El gesto se manifiesta con cualidades de movimiento tales como la dirección, la intención y la dinámica.

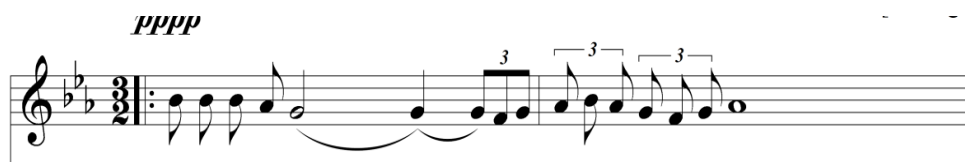


Si observamos cómo una madre arrulla al hijo, podemos notar que cualquiera de sus movimientos están ceñidos a dinámicas de gravitación y espacio vectorial; hay en el niño por un lado, una tendencia de alejamiento del cuerpo de la madre, que podríamos interpretar también como una suerte de acercamiento al mundo (nacimiento); y por otro, una tendencia contraria, de acercamiento a la madre, que “ancla” el cuerpo del niño a ese espacio de resguardo —el vientre materno— donde se gestó. La dirección de este último

movimiento implica sin duda el regreso a la “estabilidad”. Los gestos, observa Hatten, negocian con las orientaciones físicas y sus efectos expresivos. Se sirven de los contrastes potenciales del gasto de energía que actúa de acuerdo a las fuerzas espaciales.<sup>66</sup>

### Gesto del habla o hablado

Este gesto con predominio de intervalos de segunda mayor, se presenta sólo en la segunda parte de la canción, en el compás 16 y se extiende hasta los dos últimos compases de la pieza donde el contorno melódico tiene un movimiento descendente y conclusivo (en el tercer grado del acorde de *Mib*).



El gesto está dividido en dos partes; el inicio empieza en la nota *sib*, quinto grado del tono de *mib* y la segunda parte en *do* natural, sexto grado de la tonalidad. El contorno melódico es diatónico a diferencia del gesto hablado de lo desconocido, por eso podemos asociarlo con un gesto más cotidiano e íntimo.



De acuerdo a la psicoanalista Lorena Guillén una de las posibles fuentes de placer es la regresión a un nivel funcional característico de una edad temprana”.<sup>67</sup> En el caso del canto de arrullo, este “placer físico regresivo” es experimentado también por la madre. En algunos arrullos, el efecto de las palabras acompañadas de la música actúan a un nivel

<sup>66</sup> Robert Hatten, *op. cit.*, p.110.

<sup>67</sup> Lorena Guillén no considera estas “regresiones” como algo deleznable, sino como un viaje de regreso a un estado lúdico y más sensible ante los sonidos, “Relación Texto/Música: Procesos perceptivos en la canción popular” en el V Congreso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Río de Janeiro, IASPM-AL, 2004. Versión en línea: <http://www.his.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Consulta el 13 de septiembre de 2010.

emocional primario y la experiencia somatizada del fenómeno no alcanza a ser descrito mediante un análisis convencional.<sup>68</sup> Cabe mencionar, además, que a partir del fenómeno acústico (gestos musicales), podemos inferir otros procesos que actúan en el terreno biológico y corporal.

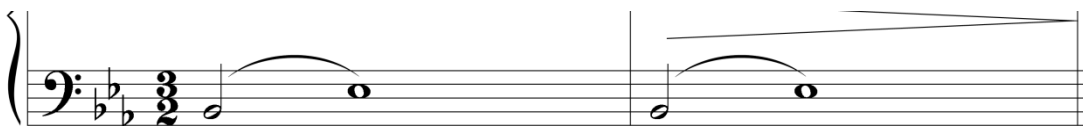
### **Gesto del adormecimiento del niño:**

El contorno descendente de este gesto representa el gesto del niño que poco a poco va quedándose dormido. El *mib* en la mano izquierda del piano representa el adormecimiento; la nota *la bemol*, el estado de vigilia. El *mib* como centro tonal, es representación de estabilidad, de intimidad y de calma. Este gesto puede representar estas dos fases en las que se debate el niño entre la nota de *mib* y la nota *lab* hasta que se duerme con un suspiro.



### **Gesto de suspiro infantil antes de dormir:**

Este gesto que contrasta con el gesto de adormecimiento por su figuración rítmica y su contorno ascendente muestra la última trayectoria recorrida para llegar al centro tonal de *mib* emulando un gesto de exhalación.



---

<sup>68</sup> Por ello, puede hablarse de la correlación de sonidos con estados emocionales específicos tales como la tranquilidad, el sosiego, la seguridad, el apego. Este efecto es primordialmente biológico y es común a todos los seres humanos.

### Gesto de contraste: *Canción de cuna*

Contorno melódico y ritmo	
Primera parte	Segunda parte
Gesto hablado de lo desconocido de la primera parte (contorno ascendente-descendente) Escalas cromáticas	Gesto hablado de la segunda parte (contorno descendente ascendente) Escalas diatónicas
Gesto hablado de lo desconocido de la segunda parte (contorno ascendente-descendente)	Gesto hablado de la primera parte (contorno descendente-ascendente)
Gesto de luna: sin movimiento melódico, redonda ligada	Gesto de adormecimiento del niño y gesto de suspiro infantil: movimiento melódico y redondas con blancas
<i>Gesto de síntesis:</i> Entre Gesto de amenaza y Gesto de luna	
Agógica y ritmo	
Gesto de amenaza: acordes de negras con acentos	Gesto del arrullo: dieciseisavos ligados y <i>retenutos</i>
Armonía:	
Escala menor	Escala mayor

Gestos de la segunda parte de *Canción de cuna*

Score

## Canción de Cuna

Segunda Parte

Silvestre Revueltas  
[Arranger]

Meno Mosso  
*pppp*

Soprano

Piano

*pppp*

Molto legato Molto retenuto

S

3

3

3

Gesto del arrullo

Gesto del adormecimiento del niño

Gesto hablado

Gesto hablado

Gesto de suspiro infantil antes de dormir

## Capítulo V.- Análisis comparativo de *Las cinco horas* y *Escenas infantiles*

Las *canciones de cuentas* forman parte de un acervo de cantos de la lírica popular donde los niños se divierten con las enumeraciones. Además de los números, pueden contar los diferentes animales, los días de la semana, los diferentes colores o las distintas partes del cuerpo.

En este capítulo haremos un análisis comparativo entre los gestos musicales de las dos versiones de *Las cinco horas* —versión para voz y piano y versión para conjunto instrumental— y de *Escenas infantiles* de Silvestre Revueltas asociadas a la lírica tradicional de “canciones de cuentas”.

Entre la gran variedad de canciones recopiladas por Vicente T. Mendoza tenemos algunos ejemplos que utilizan enumeraciones. Uno de ellos es la canción *Las horas* que nos remite claramente al título de Revueltas, por lo que probablemente pudo inspirarla. Vicente T. Mendoza hace una breve descripción del juego que acompaña a esta canción tradicional y que explica a la vez su función social: “Durante las noches de luna los chiquillos acostumbran reunirse de dos en dos, de tres en tres y de cuatro en cuatro, y cogidos de las manos, echando las cabezas hacia atrás, giran lentamente y van diciendo los versillos a cada vuelta, mirando a la luna”.<sup>69</sup>

Con el objeto de establecer algunos marcos de referencia para su análisis haremos ahora una descripción de las principales similitudes y diferencias entre las dos piezas con sus versiones respectivas.

Las dos versiones de *Las cinco horas* tienen el mismo número de compases (24), e iguales textos y estructuras. La melodía y la letra están inspiradas probablemente, como ya hemos dicho, en la lírica tradicional. *Las cinco horas*, en sus dos versiones, es monotemática, pero a partir del compás 11, Revueltas introduce un material con figuras de dieciseisavos, articulación en *staccato* y frecuentes saltos de segundas mayores y menores, que no llegan a desarrollar un tema secundario, pero enriquecen el color de

---

<sup>69</sup>Vicente T. Mendoza, *op.cit.*, pp.134-135.

los gestos iniciales. Este material (con dieciseisavos) jugará un papel central en el desarrollo de la segunda y tercera parte de *Escenas infantiles*.

Revueltas agrupa secciones de instrumentos no convencionales creando texturas novedosas como observamos en la selección de instrumentos, tanto para *Las cinco horas* —versión instrumental— como para *Escenas infantiles* como se ve en los siguientes listados:

**Dotación de *Las cinco horas***

(versión instrumental)

- *Voz*
- *Piccolo*
- *2 Clarinetes en Sib*
- *2 Trompetas en Do*
- *Fagot*
- *2 Violonchelos*
- *2 Contrabajos*

**Dotación de *Escenas infantiles***

- *Oboe*
- *Piccolo*
- *2 Clarinetes en Sib*
- *2 Trompetas*
- *Fagot*
- *Tuba*
- *Trombón*
- *Contrabajo*
- *Xilófono*

Si comparamos los instrumentos de una y otra pieza veremos que en *Escenas infantiles* Silvestre Revueltas no utiliza los violonchelos, ni uno de los contrabajos; en cambio agrega la tuba, el trombón —instrumentos de su predilección— y el xilófono.

Antes de realizar el análisis gestual presentamos un cuadro general de los materiales temáticos que aparecen en *Escenas infantiles*.

**Esquema general de *Escenas infantiles***

Sección	Compases	Material temático	Tratamiento de los materiales
<b>Primera parte:</b> Introducción	1-14	<i>Las cinco horas</i>  Predominan los gestos con octavos <i>staccato</i>	Se presentan los materiales de <i>Las cinco horas</i> como gestos temáticos.
	11-14		Se introducen dos gestos que anticipan el material temático de la segunda parte.



<b>Segunda parte:</b>	15-67	Se alternan dos tipos de gestos: 1) Gestos con dieciseisavos y octavos en <i>staccato</i> y <i>legato</i> . 2) Gestos con dieciseisavos <i>staccato</i> y <i>legato</i> .	Se presentan los gestos de <i>Las cinco horas</i> como <i>ostinatos</i> y los gestos secundarios como temáticos. Baja la densidad instrumental y se presentan los temas alternando las secciones instrumentales: sección de aliento madera, sección de cuerdas o instrumentos pares de distintas secciones: clarinete (1y 2), violín (1y 2).  En esta sección se introduce un solo de trompeta.
	15-25	Predominan los gestos con dieciseisavos y octavos en <i>staccato</i> y <i>legato</i> .	
	26-38	Predominan gestos con dieciseisavos <i>staccato</i> y <i>legato</i> .	
<b>Tercera parte</b>	68-85	Predomina el gesto con dieciseisavo <i>legato</i> .	Se presentan los gestos de <i>Las cinco horas</i> como <i>gestos ostinatos</i> .  Aglomeración de sonoridades y densidad instrumental ( <i>tutti</i> )  Sección climática y final de la pieza.

Para estudiar *Escenas infantiles* es importante considerar algunas estrategias que utiliza Revueltas para el desarrollo de sus gestos.

La introducción (primera parte 1-14) es claramente un material que cita *Las cinco horas*, donde están presentes los gestos en su estado más simple. En los últimos compases de la introducción (11-14) se encuentran dos gestos con figuras de dieciseisavos y octavos en *staccato*, así como escalas en dieciseisavos con articulación de *legato*. Estos gestos constituyen el material temático de la segunda parte (15-68) y son la base para las permutaciones que aparecen a lo largo de la obra.

En el desarrollo de la segunda parte (15-67), Revueltas confecciona gestos a partir de la síntesis de gestos de la primera sección; estos gestos con sus variaciones tendrán ya cierta autonomía con respecto a los gestos de origen para actuar básicamente en forma estructural

de desarrollo y clímax. Los gestos que aparecen en los compases del 15 al 30, y del 55 al 68 tienen una extensión de dos compases. Por el contrario, los gestos de los compases 31-54, tienen una extensión mayor a los dos compases, como sucede también, en la tercera parte (coda) de la obra.

Al final de la pieza (69- 80) la velocidad de ejecución aumenta considerablemente —la partitura presenta una indicación de carácter *piu mosso* —<sup>70</sup>, la presentación de los temas se unifica para generar una tensión progresiva y un aumento de densidad acústica y dinámica. Este clímax se logra con base en la gran fuerza del *tutti* de los instrumentos y por el contraste de temas y fraseo entre los metales (trompetas, trombones y tuba con articulación en *staccato*) y los alientos madera (*piccolo*, oboe, clarinetes y fagot con un fraseo *legato*). La intención general que enmarca la tercera parte de *Escenas infantiles* la llamaremos *gesto de expresión acumulativa*, en donde intervienen; además de los gestos de síntesis, el cambio de periodicidad de gestos, la amalgama entre fraseos *staccato* y *legato*, los contrastes entre colores instrumentales y el aumento de dinamismo y de densidad acústica.<sup>71</sup>

Un dato importante de *Escenas infantiles* es que es una obra que utilizó Silvestre Revueltas para musicalizar la película mexicana *El signo de la muerte* realizada en 1939.<sup>72</sup> El contenido semántico de *Escenas infantiles* (derivado de *Las cinco horas*) no concuerda con el tema policiaco de la película, ni con la escena en la que aparece —minuto 1:15 de la película— en donde la hija del Doctor Gallardo llega desde el extranjero a la oficina de su padre sin previo aviso y no encuentra a nadie.

Argumento de la película: *El signo de la muerte*:

Los reporteros Carlos y Lola tratan en vano de entrevistar al sabio doctor Gallardo, director de un museo precortesiano y protagonista de la película, cuando dicta una conferencia del perdido códice Xitle. El códice trata de un sacrificio ceremonial de cuatro jóvenes a las

---

<sup>70</sup> Esta indicación de carácter se encuentra en la edición publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1999.

<sup>71</sup> Es así como se construyen los *gestos emergentes* dentro de un estilo.

<sup>72</sup> *El signo de la muerte* producida por Felipe Mier con argumento de Salvador Novo, fotografía Víctor Herrera, música Silvestre Revueltas, dirigida por Chano Urueta con la actuación especial de Mario Moreno “Cantinflas” y Manuel Medel, se estrenó en México el 23 de diciembre de 1939. En Eduardo Soto Contreras Soto, *op.cit.*, pp.444-445.

que se les arranca el corazón con un puñal de obsidiana para revivir el reino azteca. La película inicia con el robo del puñal de obsidiana que se encontraba en el museo y con el secuestro y muerte de dos jóvenes. En medio de una atmósfera de misterio, la película tiene como desenlace el descubrimiento de que el doctor Gallardo y su mayordomo —por el afán de revivir el mito— son los autores del crimen.

En realidad se desconoce la razón por la cual Silvestre Revueltas incluyó el material temático de *Escenas infantiles* dentro del guión musical de la cinta. Presumiblemente esta partitura fue creada para otro proyecto, pero por el carácter gracioso de la película a Revueltas le pareció apropiado incluirla en algunas escenas. Eduardo Contreras Soto en su libro *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*<sup>73</sup> observa —al comparar la tabla de secuencias fílmicas que se programaron para la música con la película tal como se estrenó— que Silvestre Revueltas musicalizó con *Escenas infantiles* otras escenas distintas por lo que cambió la música de la secuencia M403 a la secuencia M800.<sup>74</sup> También podemos constatar que la pieza original fue recortada desde el compás 42 —se incluye un total de 49 segundos de una partitura que dura 2'19— y que esta interrupción repentina no concuerda con ninguna de las secciones de la obra. Contreras Soto afirma también que la música no tiene nada que ver con la escena ya descrita y subraya que la programación de las intervenciones musicales difiere por completo de las que encontramos en su producción final, como se constata en el guión musical que Silvestre Revueltas realizó para la cinta y que presenta diversos cambios, adiciones y supresiones que con mucha probabilidad se hicieron sobre la marcha y cercanas a su estreno.<sup>75</sup> Con un tiempo total de música de 42'09 *El signo de la muerte* se vuelve la segunda película con mayor cantidad de música de Silvestre Revueltas. Frente a todas estas divergencias y azares parece ocioso preguntarse

---

<sup>73</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pag. 297.

<sup>74</sup> Eduardo Contreras Soto, en el libro citado, advierte que Silvestre Revueltas había elegido originalmente la música de *Escenas infantiles* para acompañar dos actos de una escena que poseía cierta carga humorística. La primera de ellas en la que el mayordomo del Profesor Gallardo se reúne con una de las futuras víctimas del sacrificio y la segunda en donde Cantinflas (guía del museo) embruja a Medel —quien es un torpe inspector de la biblioteca pública— haciéndolo desaparecer y aparecer, *op.cit.*p.297

<sup>75</sup> Eduardo Contreras se vale del Archivo documental de Centro de Investigaciones del Estudio Salvador Novo, A.C/ Fondo Antonio López Mancera: *El crimen del museo*, Cuaderno, Colección V, *Signo*, Cuaderno, Colección V y *El signo de la muerte*, Cuaderno, Colección V.

de tal o cual omisión y cuál fue la lógica, si acaso hubo una distinta a la de la intuición o emergencia.

Para iniciar con el análisis de este capítulo presentamos enseguida los gestos que aparecen en *Las cinco horas y Escenas infantiles*.

<i>Gestos performativos</i>	Gesto del reloj Gesto del balancín Gesto de animación Gesto infantil Gesto del brinco
<i>Gestos retóricos</i>	Gesto de llamado
<i>Gestos emergentes</i>	Gesto de síntesis: gesto infantil y gesto de animación Gesto de síntesis: en la permutación de gesto del balancín Gesto de síntesis: gesto de animación con elementos del gesto del reloj Gesto de síntesis: permutación de gesto de animación Gesto de expresión acumulativa

Los gestos, tal como aparecen en la tabla, se describirán más adelante. Iniciamos ahora el análisis de cada uno de ellos, en el orden en el que aparecen dentro de las obras.

### **Análisis de los gestos musicales**

#### **Gesto del reloj**

Para iniciar el análisis exploremos un gesto utilizado por Revueltas en *Las cinco horas* para piano y voz, el cual articula un campo semántico que funge como metáfora para describir el tiempo. Este gesto se configura por notas de la misma duración y la misma altura que aluden al tic-tac del reloj. Una de las características de este gesto es su métrica binaria, usualmente dos pulsos breves (en *stacatto*) con tésituras distintas —las mismas notas en diferentes registros—, como es el caso del sonido que emite el reloj.

**Gesto del reloj**

Allegro  $\text{♩} = 126$

*molto staccato e marcato*

Voice: A la u - na, a la u - na, One is strik-ing, one is strik-ing;

Piano: *ff*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*

*molto stacc. e marc.*

Este gesto que representa el tiempo medido por un reloj aparece constantemente en las tres obras de Revueltas. En *Las cinco horas* para voz y conjunto instrumental se presenta primero con el piccolo, fagot, los violonchelos y contrabajos. Después, a lo largo de la obra, con el fagot, los violonchelos y contrabajos (compases 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 20, y 23).

#### *Las cinco horas*

Para voz y conjunto instrumental (compás 1 y 2)

piccolo *f*

Bassoon *f*, *pizz.*

Violoncellos *f*

Contrabasses *f*

**Gesto del reloj**

Podemos ver desde la introducción, que el gesto no lo realiza un solo instrumento, sino que es la suma de todos los octavos producidos en tiempo fuerte y en tiempo débil de cada compás. Es decir; el gesto contiene dos tesituras extremas de los instrumentos de aliento madera: el piccolo y el fagot. El piccolo se asocia con el pulso fuerte y tesitura aguda y el fagot con el pulso débil y la tesitura grave.

En *Escenas infantiles* identificamos también este gesto desde la introducción. El piccolo, el oboe, el trombón, la tuba, el xilófono y la cuerda lo anuncian juntos. Así, podemos advertir que el gesto del reloj subyace formalmente en las tres obras y representa una de las características gestuales comunes al tópico de canción de cuentas para Revueltas. Este gesto alude al acto de “contar” y se representa musicalmente mediante pulsos regulares y constantes dentro de una métrica binaria. Constituye una forma sencilla para representar lo permanente y estático del tiempo que no deja de transcurrir y la suma cíclica de sus horas, semanas, meses y años.

Es importante notar cómo en la ejecución del xilófono este gesto se articula rítmicamente con dieciseisavos. La presencia del xilofono puede relacionarse al parecido que tiene el timbre de este instrumento con el de la maquinaria de un reloj. Esta variación, vinculada al movimiento rítmico, desarrolla sinestésicamente las cualidades del gesto.

### *Escenas infantiles*

(Introducción compás 1 y 2)

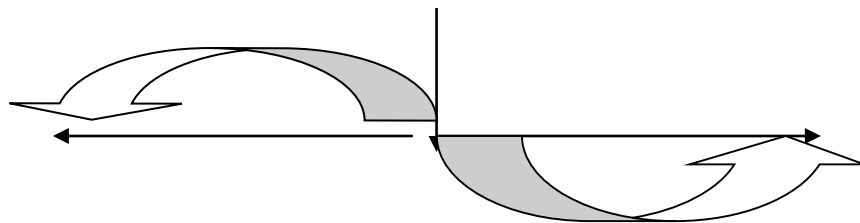
The image shows a musical score for the introduction of 'Escenas infantiles', specifically measures 1 and 2. The score is for Piccolo and Oboe. The tempo is marked 'Grottesco' with a quarter note equal to 126 (♩ = 126). The time signature is 2/4. The Piccolo part consists of a series of staccatissimo eighth notes, marked *ff*. The Oboe part also consists of a series of staccatissimo eighth notes, marked *ff*. A box on the left labeled 'Gesto del reloj' has arrows pointing to the eighth notes in both parts. The Oboe part ends with a trill (tr) and a fermata.

The image shows a musical score for five instruments: Trombone, Tuba, Clarinet, Violin I, and Violin II. The Trombone part is marked with *sordina* and *f gliss.*. The Tuba part has *sfz* markings. The Clarinet part has *f* and *tremolo* markings. The Violin I and II parts are marked *pizzicato ff*. A box labeled "Desarrollo del gesto del reloj" points to the Clarinet part, and another box labeled "Gesto del reloj" points to the Violin parts.

Este gesto combina el contraste tímbrico entre los instrumentos aliento metal (tuba y trombón) y aliento madera (piccolo y oboe).

### Gesto del balancín y permutaciones

El siguiente gesto que analizaremos tiene un doble vínculo; se asocia con el gesto del reloj puesto que conserva los octavos consecutivos, comparte el acento en el primer pulso, tiene el mismo carácter de brevedad y describe un movimiento pendular, pero a la vez, se asocia con una lógica de juego que Revueltas establece desde el inicio de la obra para éste y otros gestos que aparecen en *Las cinco horas*: el juego de balanceo. Esta lógica de juego tiene como principio contraponer dos fuerzas. Por su parecido al juego de muelle le llamaremos: gesto del balancín.



Este gesto posee una característica dual: en los primeros dos compases tiene movimientos descendentes de cuarta justa y en los compases que le siguen de tercera menor ascendente. Este gesto puede a su vez representar un gesto performativo si representa el juego del balancín o un gesto emergente si se define como un recurso estilístico de Silvestre Revueltas para representar la intención juguetona y de contraste en esta obra. Este gesto tiene variantes rítmicas para adecuarse al texto, como vemos en los ejemplos que siguen:

Allegro  $\text{♩} = 126$

Voice *molto staccato e marcato*

A la u - na, a la u - na,

sa - le la lu - na, sa - le la lu - na. A las dos, a las dos,

sa - le el sol. sa - le el sol.

La rima del texto acompaña este sentido lúdico y a la vez didáctico del contenido.

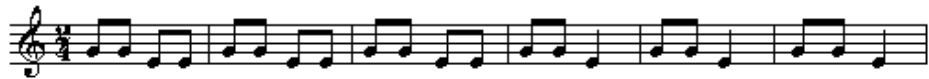
Este gesto lo identificamos también en la canción tradicional:

***A la una como tuna.*<sup>76</sup>**

A la una como tuna.  
 A las dos me da la tos  
 A las tres veo a Andrés  
 A las cuatro voy al teatro  
 A las cinco brinco y brinco  
 A las seis merendaré  
 A las siete jugaré  
 A las ocho soy Pinocho

<sup>76</sup> Mercedes Díaz Roig, *Naranja dulce, limón partid: antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México, 2000, p. 32, ejemplo musical # 27.





A la u na co mo tu na A las dos me da la tos a las tres veo aAn dres



A las cua tro voy al tea tro A las cin co brin coy brin co a las seis me ren da ré A las sie-te



ju ga ré A las ocho soy Pi no cho

# ESCENAS INFANTILES

Gesto del reloj

Gesto del balancín

Silvestre Revuelt  
México, 1920 Junio, 1<sup>o</sup>

Grotesco (♩ = 126) 1

Piccolo *ff staccatissimo*

Oboe *ff staccatissimo* *tr* *♩*

1. Clarinete en Si<sub>b</sub> *ff grotesco* *sfz* *f*

2. Clarinete en Si<sub>b</sub> *f*

Fagot *ff grotesco* *f sobresaliente*

1. Trompeta en Do *sordina* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

2. Trompeta en Do *sfz* *sfz*

Trombón *sordina* *f gliss.* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *grotesco*

Gesto del reloj

Niño *f* *tremolo*

Violín *pizzicato ff* *f* *IV*

Violín II *pizzicato ff* *f*

Contrabajo *pizzicato sfz*

Los siguientes ejemplos son permutaciones del gesto del balancín. La característica esencial de este gesto es la representación del juego de equilibrio en donde los niños de diferentes edades y pesos se inclinan hacia un lado o hacia el otro. Por eso, para la articulación de este gesto musical —en la pieza analizada—, es importante considerar los colores instrumentales (que se asocian a peso y volumen físico), el contorno melódico (que se asocia al movimiento arriba-abajo), la articulación del gesto (que caracteriza el impulso y la forma del movimiento)<sup>77</sup>, así como la relación de alturas de las notas con respecto a un punto de referencia (suelo físico). Es importante señalar que si hiciéramos un análisis de estos materiales de forma tradicional sería difícil identificar en ellos la función expresiva que realmente comparten. Veamos en los siguientes ejemplos las diferentes manifestaciones del gesto del balancín.

### *Las cinco horas*

#### 1. Permutación.

El *glissando* de la nota en las trompetas de los compases 5-6, 9-10 incide en la caracterización del gesto; es decir, la forma de movimiento que describe una ascensión

---

<sup>77</sup> Estas analogías son de vital importancia para comprender las características del gesto del balancín. Si hablamos del registro de los instrumentos asociándolos sólo a su volumen y peso -un instrumento más grande produce notas de un registro más grave y viceversa)- entonces la ligereza de un oboe se contrapone con la pesadez de un trombón (compás 3-4, 5-6 en *Escenas infantiles*) como dos personajes que actúan dentro del discurso musical. De esta manera estamos decodificando signos que actúan como metáforas y analogías entre lo cultural y lo musical. Sucede lo mismo cuando asociamos la articulación musical —fraseo de *staccato* y *legato*- con las características del movimiento del cuerpo. Por ejemplo, la articulación en *staccato* podría aludir a la representación del niño más ligero cuando trata de impulsarse con los pies, pero que en su intento sólo da pequeños brincos sin lograr subir el balancín. En cambio, el niño más pesado baja en el balancín con un movimiento continuo y ligado por la fuerza de gravedad.

paulatina. Se conserva el intervalo de tercera menor entre los dos extremos. En *Escenas infantiles* este gesto lo realiza el trombón.<sup>78</sup>

En *Las cinco horas*, el fagot (5-6, 9-10, 17-18, 21-22) y los violonchelos (13-14) ejecutan este gesto ampliando el intervalo de tercera (de las trompetas) con un intervalo ascendente de sexta, para descender luego con una cuarta disminuida. El dinamismo que adquiere el gesto no es rítmico (como la modalidad del gesto del tiempo ejecutada por el xilófono) sino interválico.

El gesto del balancín está presente a lo largo de toda la pieza de *Escenas infantiles*. Lo encontramos ejecutado por:

- 1.- Dos clarinetes, el fagot y tres violines en los compases (5-6, 9-10)
- 2.- Clarinetes, fagot y tuba (19-22)
- 3.- Tuba (47-54), fagot (47)
- 4.- Clarinetes y fagot (57-62)
- 5.- Clarinetes y violines (67,68)

***Escenas infantiles***

The image shows a page of a musical score for 'Escenas infantiles'. It features multiple staves for different instruments: Piccolo, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Trumpet 1 and 2, Trombone, Tuba, Xylophone, Violin I and II, and Cello. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 66. The tempo is marked 'Piu mosso'. Dynamics include *mf*, *f*, and *staccatissimo*. Performance instructions include 'alegre y burlesco' and 'gliss.'. Arrows point to glissando markings in the Trombone and Violin I parts.

<sup>78</sup> Este gesto es de “fácil ejecución” para el trombón con su mecanismo de vara móvil.

## 2) Permutación

El gesto del balancín está representado en esta variación como una síntesis. Ésta se define por un movimiento contrario de dos voces; la ascendente una cuarta justa y la descendente una segunda mayor, siempre en las mismas notas. (*la b-re b* y *sol-fa*).

En *Las cinco horas* este gesto (versión instrumental) lo realizan los clarinetes y las trompetas (3-4, 7-8, 15-16). En el compás 11- 12 y 19-20 sólo es interpretado por las trompetas.



En *Escenas infantiles* este gesto es articulado mediante las dos trompetas (compases 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 55, 56, 59,60, 63, 64). El orden en que aparece este gesto conserva una gran simetría: dos compases consecutivos y dos compases de silencio.

Número de compases en  
los que aparece el gesto  
3-4-7- 8

(17-18) Coda de la primera parte

11-12-15-16

55-56-59-60- 63-64

## Gesto de llamado

El tercer gesto que nos ocupa es un *gesto* retórico que irrumpe como un elemento nuevo y breve en el discurso musical y por ello un “estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena...”<sup>79</sup>. Es decir; este gesto introduce un material ajeno al discurso (9-10) pues se construye rítmicamente con tresillos de dieciseisavos y sólo aparece una vez en toda la pieza, por eso asume el carácter de llamado de atención o de llamado. Este *gesto retórico* ocurre fuera del acento tético y sirve de transición para presentar un material nuevo (11-12) en *Las cinco horas*. Este *gesto retórico* también puede definirse como *paréntesis*.

### *Las cinco horas*

The image shows a musical score for three staves: voice, piccolo (picc.), and horn in C (h. cl.). The voice part has lyrics: "sa - le\_el sol, sa - le\_el sol. A las res, a las tres,". The piccolo part features a triplet of sixteenth notes (dieciseisavos) marked with a '3' and a downward arrow. A box labeled "Gesto de llamado" points to this triplet. Another box labeled "Introduce este nuevo material-" points to the subsequent musical material starting with "A las res, a las tres,". The piccolo part also includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Por el contrario, en *Escenas infantiles* este gesto retórico de llamado introduce un tema tético en un registro más agudo con un cambio de carácter (nota *negra* con dieciseisavos) imponiéndose en gran medida a la cita del tema de *Las cinco horas* del oboe (3-4, 7-8).

<sup>79</sup> Rubén López Cano asocia algunos recursos musicales como elementos vinculados a la ironía y al cinismo dentro de un esquema narrativo. Ver en “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global” en *Nassare: revista aragonesa de musicología*, Vol.21, Num. 1, Zaragoza, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* pp. 59-76. Versión en línea: en [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Consulta en línea 10 de septiembre de 2008, p.9.



de Revueltas  
México, 19-20 Junio, 1938

Gesto del balancín

1

Grotesco (♩ = 126)

Piccolo *ff staccatissimo*

Oboe *ff staccatissimo* *tr* *(b♭)*

Clarinete en Si♭ *ff grotesco* *sfz* *f*

Clarinete en Si♭ *f*

Fagot *ff grotesco* *f sobresaliente*

Gesto de llamado en Escenas infantiles

Gesto de llamado en Escenas infantiles

6

Picc. *sfz*

Oboe *sempre f*

1. Cl.

2. Cl.

Fagot *sempre f* *f*

### Gesto de animación

Antes de continuar con el análisis, recordemos que uno de los aspectos formales que contribuyen a la articulación de los gestos musicales del imaginario infantil es el aspecto

tímbrico. Por ejemplo, es común que los compositores que escriben para cine establezcan fórmulas y arquetipos acústicos para describir este imaginario. En occidente, por ejemplo, asociamos lo infantil con instrumentos agudos: flautas, oboes, vibráfonos, campanitas, triángulos. Los timbres de los instrumentos o la combinación de sus texturas pueden contribuir a la caracterización de un personaje o la presentación de una trama. El tamaño de los instrumentos se vincula también a las cualidades físicas que singularizan a los personajes. Pensemos por ejemplo en los personajes de *Pedro y el lobo* donde figuran la flauta como el pájaro, los cuernos como el lobo, el clarinete como el gato, el fagot como el abuelo. Aún sin que este sea el caso para *Las cinco horas*, Revueltas introduce un gesto en los compases 21 y 22 en donde prima un carácter dinámico —dieciseisavos ejecutados por el piccolo y el clarinete con un fraseo ligado. Este gesto en su movimiento de “serpenteo” representa la energía cinética de impulso para un brinco final.<sup>80</sup> Este gesto precede al texto: “Pego un brinco”.<sup>81</sup>

The image shows a musical score for three parts: voice, piccolo (picc.), and 3rd clarinet (3b cl.). The tempo is marked 'Presto' and the dynamic is 'f'. The voice part has the lyrics 'pe - go un brin - co.' The piccolo and 3rd clarinet parts feature a rapid, ascending sixteenth-note figure. A box labeled 'Gesto de animación' points to this figure.

En *Escenas infantiles*, compases 81 y 82, podemos ver cómo los clarinetes ejecutan un *glissando* donde se reafirma el gesto de animación, sin importar realmente los intervalos en el que se desarrolla, sino su movimiento ligero y en ascenso (representado por los dieciseisavos y su movimiento ascendente).

<sup>80</sup> Este gesto puede representar no sólo el gesto de correr, sino también de aceleración para eventualmente subir en un balancín y terminar con un salto en el punto más elevado.

<sup>81</sup> La sentencia interpela a la vez a los niños que escuchan la canción para hacerlos brincar. Esta invitación interactiva de carácter gestual es un recurso común de las canciones de la lírica popular.



Gesto de animación

1. Picc. *sfz*

1. Cl. *glissando*

2. Cl. *glissando*

1. Bogot. *sfz*

1. Trp. *fff* *gliss.*

2. Trp. *fff* *gliss.*

1. mb. *fff* *sfz*

1. uba. *sfz*

Gesto de animación

Xil. *fff* *molto cresc.*

1. I. *fff* *molto cresc.* *sfz*

Cb. *arco sfz*

El gesto de animación (compases 13-14) ejecutado por el fagot y el clarinete (17-18) en la versión instrumental de *Las cinco horas* acompaña también a otros textos tales como la salida del buey y la del gato.<sup>82</sup> Podemos afirmar, entonces, que el gesto de animación es la representación de una cualidad dinámica, de origen biológico y por lo tanto estará vinculado también al gesto infantil que estudiamos a continuación.


The image displays a musical score for the piece 'Las cinco horas'. It features several staves: voice, piccolo (picc.), clarinet in C (C trp.), bassoon (Bsn.), two violas (2 Vc.), and cello (Cbs.). The score is divided into two systems, with measures 13-14 and 17-18. The voice part includes the lyrics: 'sa - le el buey, sa - le el buey, sa - le el ga - to, el ga -'. Large, grey, curved arrows are drawn over the score, highlighting specific musical gestures in the voice and instrumental parts. A black arrow points from the right side of the page towards the piccolo staff in measure 17. The cello part includes the instruction 'arco' at measure 13.

<sup>82</sup> Esta representación que asocia al clarinete con el gato coincide con la representación de *Pedro y el lobo* de Serge Prokofieff. Así podemos ver que algunos timbres pueden volverse arquetipos o signos en el imaginario infantil de nuestra cultura occidental.

## Gesto infantil

En *Las cinco horas* tenemos sin duda un primer material donde se suman dos gestos en la representación de un gesto infantil (ver siguiente fragmento musical). En el primer compás, la primera figura nos muestra gestualmente una melodía con dos traspies o saltos que regresan casi a la altura del inicio del gesto —evocando un pequeño salto de los niños al correr. La segunda figura es el gesto de animación conformada por la escala diatónica. El segundo compás de este material lo conforman la primera figura (el traspies) y octavos en *staccato* que actúan como conclusión del gesto.

**Gesto infantil:** se articula por medio de características sinestésicas (traspies saltados y su escala diatónica) y tímbricos (piccolo).



**Gesto de llamado.**

Recordemos que el gesto de llamado funge como transición para la presentación de este gesto infantil.<sup>83</sup>

El análisis siguiente nos muestra cómo la distinción fundamental entre *Las cinco horas* y *Escenas infantiles* es que en la primera, los gestos se encuentran vinculados con más claridad a un gesto social, que puede corroborarse por el texto de la canción. En *Escenas infantiles*, en cambio, los gestos sinestésicos originales van a conformar temas y variaciones para un desarrollo musical autónomo, que abandona su relación con las palabras y despliega un discurso musical más sintético donde se suman significaciones semánticas de forma más

<sup>83</sup> El gesto de llamado aparece en la versión instrumental de *Las cinco horas*, más no en la versión de piano y voz.

abstracta. Por eso, estudiaremos ahora no sólo la manera en que los gestos conforman algunos temas musicales, sino cómo estos temas se desarrollan a lo largo de *Escenas infantiles*.

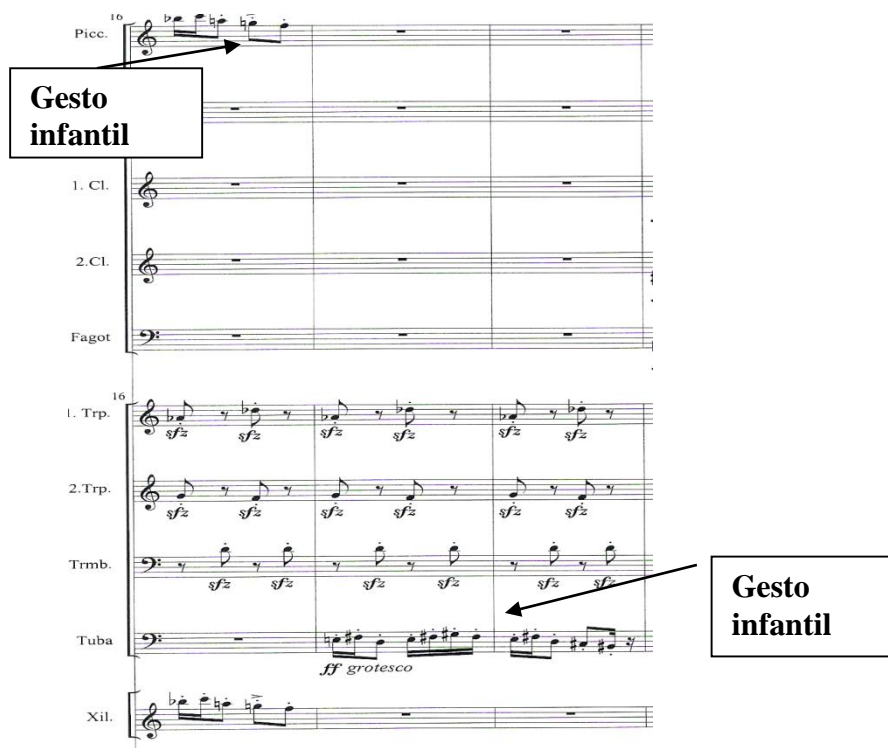
### Gesto infantil y variaciones

En el análisis gestual de “Escenas infantiles” (compás 11) podemos ver cómo este tema infantil puede definirse aún más por el evidente desarrollo que va adquiriendo en la pieza. Aparece por primera vez en el compás 11 y es ejecutado por el piccolo y el xilófono.

Tema de octavos y dieciseisavos ( compás 11 y 12 )



Este mismo tema aparece ejecutado por la tuba un compás después (compás 16) a una *quinta disminuida* de diferencia. En el contexto de la representación de imaginarios infantiles, este instrumento crea un efecto alegre y grotesco que contrasta con el del piccolo.



Musical score for measures 16-18. The score includes parts for Piccolo, 1. Cl., 2. Cl., Fagot, 1. Trp., 2. Trp., Trmb., Tuba, and Xil. The Piccolo part is annotated with "Gesto infantil" and an arrow pointing to measure 16. The Tuba part is annotated with "Gesto infantil" and an arrow pointing to measure 17. The Tuba part also includes the dynamic marking *ff grotesco*.

Veamos ahora cómo Revueltas varía el gesto infantil en el compás 38. Este gesto es acompañado por el gesto del reloj ejecutado por la trompeta el trombón y la tuba.

The image shows a musical score for measures 36-41. The score is arranged in four staves: 1. Trp. (1st Trumpet), 2. Trp. (2nd Trumpet), Trmb. (Trombone), and Tuba. Measure 36 is marked with a dynamic of *f*. Measures 37-41 are marked with a dynamic of *mf*. A callout box labeled "Gesto infantil con variaciones" points to the 1st Trumpet part in measure 38. Another callout box labeled "Gesto infantil con variaciones" points to the Trombone part in measure 41. The 1st Trumpet part in measure 41 shows a chromatic variation of the "Gesto infantil" motif.

En esta variación del gesto ejecutado por la trompeta, predomina el tratamiento cromático sobre el diatónico.

Cuando el tema infantil es duplicado dentro de las texturas de distintos instrumentos se crean climas psicológicos, como lo vemos en el compás 21 y 31. El tema es duplicado primero por los violines (21-22) y luego por el piccolo, oboe, clarinetes y fagot (compases 31-37).



21

Picc. *f*

Oboe *fff* *marcatissimo*

1. Cl. *f* *cresc.* *fff* *marcatissimo*

2. Cl. *f* *cresc.* *fff* *marcatissimo*

Fagot *f*

Variaciones del gesto infantil

21

1. Trp. *sfz*

2. Trp. *sfz*

Trmb. *ff sarcástico* *sfz*

Ba. *molto legato, espressivo* *sfz*

Ti. *f* *tremolo*

Variaciones del gesto infantil

21

Vln. I *ff* *staccatissimo sempre*

Vln. II *ff* *staccatissimo sempre*

Cb. *f* *sfz*

**Variación del gesto infantil.**

31 *molto legato sempre*  
Picc. *p dolce*

Oboe *p dolce*

1. Cl. *p dolce legatissimo*

2. Cl. *p dolce legatissimo*

Fagot *p*

31  
1. Trp.

2. Trp.

Tmb.

Tuba

Xil.

31  
Vln. I

Vln. II

Cb. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, and Bassoon. The second system includes parts for Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone, Tuba, Xylophone, Violin 1, Violin 2, and Cello. The Piccolo part starts at measure 31 with the instruction 'molto legato sempre' and 'p dolce'. The Clarinet parts are marked 'p dolce legatissimo'. The Bassoon part is marked 'p'. The Cello part is marked 'pp'. A box at the top of the page contains the text 'Variación del gesto infantil.' with arrows pointing to the Piccolo and Oboe staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

## Gesto del brinco

Para concluir este análisis presentaremos el último gesto, asociado al texto, que aparece al final de las tres obras. Veamos primero cómo se manifiesta este gesto en *Las cinco horas* en su versión para piano y voz (compás 24). La melodía del piano (mano derecha) da un salto hacia una octava inferior (mano izquierda). Este gesto del brinco refuerza el concepto de fuerza gravitacional que relaciona la tónica con el centro de partida y de llegada (suelo). El gesto del brinco se prepara a través del gesto de animación, el gesto del balancín y el gesto del reloj.

El gesto del brinco en *Las cinco horas* (versión piano y voz)

The image shows a musical score for the piece 'Las cinco horas' in piano and voice. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: 'a las cin-co Pe go un brin-co. five is strik-ing, Then I jump up!'. Three annotations with arrows point to specific musical features: 'Gesto de animación' points to the vocal line, 'Gesto del balancín' points to the piano accompaniment, and 'Gesto del brinco' points to the piano accompaniment.

(Las flechas muestran las direcciones del gesto)

El gesto del balancín, presente en las dos versiones de *Las cinco horas* (compás 23-24) reafirma el carácter gestual del continuo juego de equilibrio de la obra (ascendente y descendente).

## El gesto del brinco en *Las cinco horas* (versión instrumental)

El gesto del balancín, en la versión instrumental de *Las cinco horas*, es ejecutado por el fagot, (21-22), por los violonchelos y contrabajos (22-23). El gesto de animación, como ya hemos dicho, tiene un carácter dinámico que representa la energía cinética de impulso; este gesto, al igual que el gesto del reloj, lo ejecuta el piccolo y el clarinete.



The image shows a musical score for a voice and instrumental ensemble. The score includes parts for voice, piccolo (picc.), 2 Bb clarinets (2 Bb cl.), 2 C trumpets (2 C trp.), bassoon (Bsn.), 2 violas (2 Vc.), and 2 cellos (2 Cbs.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures, with measure 21 being the starting point for several annotations.

Annotations and their locations:

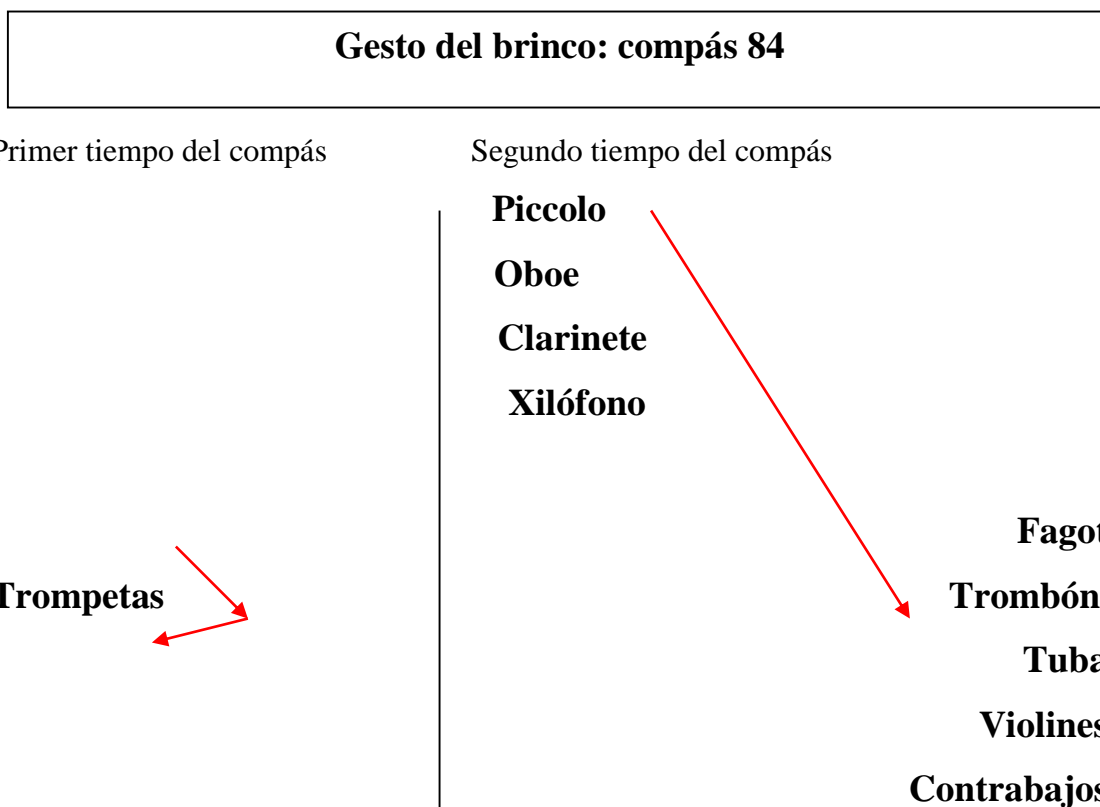
- Gesto del reloj:** A box pointing to the voice part in measure 21, specifically to the notes "pe" and "go\_un brin-co."
- Gesto del balancín:** A box pointing to the 2 C trp. part in measure 21, specifically to the "chromatic" and "gliss" markings.
- Gesto del balancín:** A box pointing to the 2 Vc. part in measure 21, specifically to the "arco" marking.
- Gesto del balancín:** A box pointing to the 2 Cbs. part in measure 21, specifically to the "arco" marking.
- Gesto del balancín:** A box pointing to the 2 Bb cl. part in measure 21, specifically to the "ff" marking.
- Gesto del brinco:** A box pointing to the 2 Bb cl. part in measure 21, specifically to the "sfz" marking.

Other markings in the score include *f*, *ff*, *sfz*, *chromatic*, *gliss*, and *arco*.

Las trompetas realizan un *glissando* cromático ascendente que enfatiza el sentido del gesto de animación (gesto del balancín). El gesto del reloj representa un tiempo particular —por la tensión de la séptima dominante— donde se genera una expectativa del brinco.

## El gesto del brinco en *Escenas infantiles*

En *Escenas infantiles* los clarinetes ejecutan un *glissando* (81-82), el gesto del reloj está a cargo de las trompetas (83), el gesto del balancín lo realizan los trombones y tuba (83) y al piccolo, oboe, xilófono y violines les corresponde el gesto de animación. Los violines realizan un gesto síntesis entre el tema de animación y el tema del reloj. El gesto de salto lo ejecutan la primera sección de instrumentos: el piccolo, oboe, clarinetes, trompetas y xilófono y en la octava inferior el fagot, trombón, la tuba, los violines y contrabajos.



Como ya observamos, el gesto del brinco refuerza el concepto de fuerza gravitacional y que relaciona la tónica con el suelo, por eso es relevante apreciar que los instrumentos que ejecutan el cierre del gesto son los más pesados y voluminosos.

Escenas infantiles

The image displays a musical score for the piece "Escenas infantiles", starting at measure 80. The score is arranged in a system with staves for Piccolo (Picc.), Oboe, Clarinet 1 (1. Cl.), Clarinet 2 (2. Cl.), Bassoon (Fagot), Trumpet 1 (1. Trp.), Trumpet 2 (2. Trp.), Trombone (Trmb.), Tuba, Xylophone (Xil.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.).

Annotations in boxes with arrows point to specific musical features:

- Gesto de animación**: Points to the beginning of the woodwind entries in measures 80-81.
- Gesto del brinco**: Points to the final notes of the Piccolo and Oboe staves in measure 81.
- Gesto del balancín**: Points to the glissando markings in the Clarinet 1 and 2 staves in measure 81.
- Gesto del reloj**: Points to the *sffz* dynamic marking in the Bassoon staff in measure 81.
- Gesto de animación**: Points to the beginning of the brass entries in measure 81.
- Gesto de balancín**: Points to the *gliss.* markings in the Trumpet 1 and 2 staves in measure 81.
- Variación del gesto de animación con elementos del gesto del reloj**: Points to the *sffz* dynamic marking in the Tuba staff in measure 81.
- Gesto del brinco**: Points to the final notes of the Violin I and II staves in measure 81.

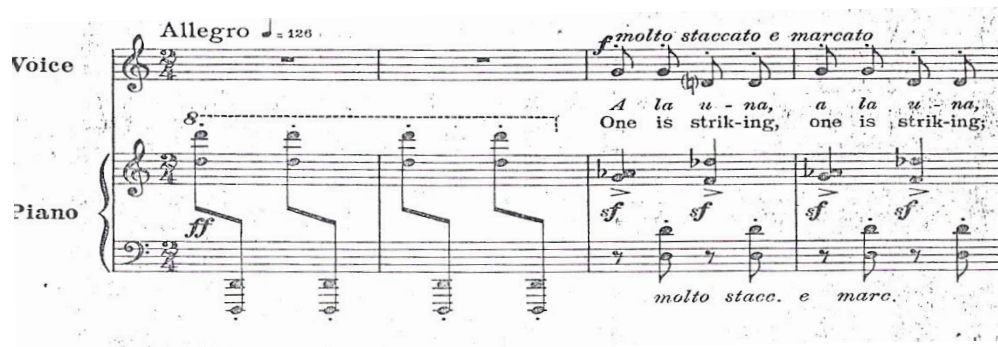
Other musical markings include *glissando*, *gliss.*, *fff*, *molto cresc.*, and *arco sffz*.

Conviene recapitular al final de este capítulo los principales gestos estudiados, para luego comparar en detalle las tres obras analizadas. Los compases descritos son sólo los primeros compases en los que aparece cada gesto.

**Glosario de los principales gestos de *Las cinco horas* y *Escenas infantiles*:**

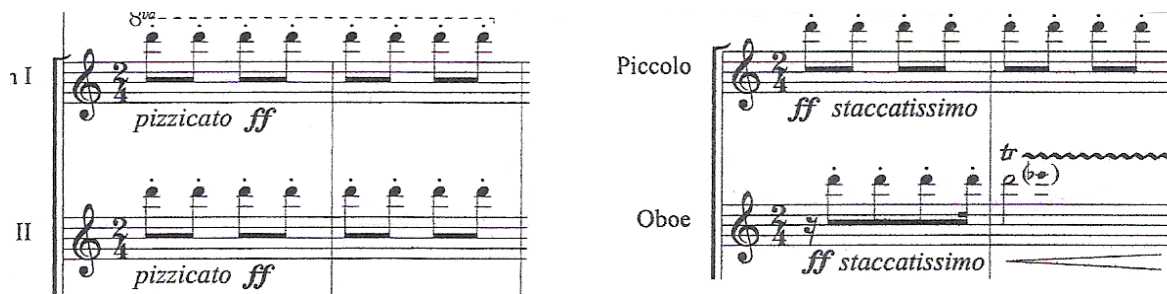
**I.- Gesto del reloj** 

Octavos *staccato* (compases 1 y 2 de *Las cinco horas*).



Desarrollo en *Escenas infantiles*

**Variación 1.-** Sobre la nota re (compases 1 y 2 con piccolo, oboe, tuba y cuerdas)



**Variación 2.-** En la ejecución del xilófono este gesto se articula rítmicamente con dieciseisavos.

Trombón *sordina*  
*f gliss.*  
 Tuba *sfz sfz sfz sfz*  
 Xilófono *f tremolo*  
 Violín I *8va pizzicato ff*  
 Violín II *pizzicato ff*

**Variación 3.-**Gesto del brinco. Aún cuando el gesto del brinco lo estudiamos de manera independiente, es importante destacar la similitud que tiene con el gesto del reloj. Está conformado por saltos descendentes de octava y doble octava en los últimos compases de las tres obras, sobre la *nota re*.

## II.- Gesto del llamado

### Gesto de llamado

Este *gesto retórico* ocurre fuera del acento tético y sirve de transición para presentar un material nuevo (11-12) en *Las cinco horas*. Este *gesto retórico* también puede definirse como *paréntesis*.

Gesto del llamado

voice *sa - le\_el sol, le\_el sol. A las tres, a las tres,*  
 picc. *ff*  
 th cl. *9*



Por el contrario, en *Escenas infantiles* este gesto retórico de llamado introduce un tema tético en un registro más agudo con un cambio de carácter (nota *negra* con dieciseisavos) imponiéndose en gran medida a la cita del tema de *Las cinco horas* del oboe (3-4, 7-8).

Silvestre Revueltas  
México, 19-20 Junio, 1938

Grotesco (♩ = 126) 1

Piccolo *ff staccatissimo*

Oboe *ff staccatissimo* *tr* Gesto de llamado

arinete en Si<sub>b</sub> *ff grotesco* *sfz* *f*

arinete en Si<sub>b</sub> *f*

Fagot *ff grotesco* *f sobresaliente*

### III.- Gesto del balancín

Octavos en *staccato* con movimientos ascendentes y descendentes.

Versión original: En dirección ascendente de terceras menores y cuartas justas descendentes (compás 3 y 4 en la voz de *Las cinco horas*).

Allegro ♩ = 126

Voice *f molto staccato e marcato*

A la u - na, a la u - na,

5 3 3

sa - le la lu - na, sa - le la lu - na. A las dos, a las dos,

9

sa - le el sol. sa - le el sol.

Desarrollo en *Escenas infantiles*

**Variación 1.-** En figuras de negras terceras menores en *legato*. Compás 5 y 6 en clarinetes y violines. Se presenta el gesto sólo en parte.

Clarinete en Si<sub>b</sub>

Clarinete en Si<sub>b</sub>

**Variación 1.1.-** Con terceras menores de notas extremas en *glissando*. Compases 5 y 6 trompetas en *Las cinco horas*. Compases 9 y 10 de los trombones en

*Escenas infantiles*.

2 C trp.

5

gliss

gliss

**Variación 1.2.-** De tres octavas ascendentes en *glissando* para los clarinetes. Compases 81-82 de *Escenas infantiles*.

**Variación 2.**-Cuartas justas ascendentes y segundas mayores descendentes. Compás 3 y 4 de las trompetas en *do*.

2.1 Segundas descendentes (mayores y menores consecutivas) en oboe y clarinete (compás 23). Se presenta el gesto sólo en parte.

**Variación 3.**-Con intervallos extendidos de sexta menor y cuarta justa en *legato*. (Compás 5 y 6 del fagot).



#### IV.- Gesto de animación



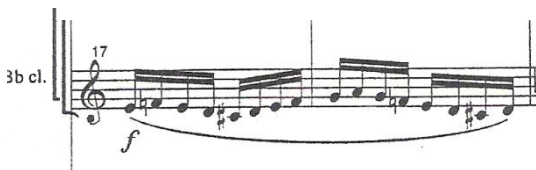
Dieciseisavos escala diatónica

Compases:13-14,17-18 en el piano en *Las cinco horas* (voz y piano), 13-14 de fagot y 17-18 del clarinete en *Las cinco horas* (versión instrumental) .Siempre con la misma relación de intervalos.

*Las cinco horas* ( piano y voz)



#### Variación 1.-



Compás 21-22 en *Las cinco horas* y compás 81-82 en *Escenas infantiles*



**Variación 2.-:** Con escala por tonos ascendentes y escala cromática descendente, compases 47-54, de los clarinetes en *Escenas infantiles*.

arinete en Si,  
*mf subito molto legato sempre*

arinete en Si,  
*mf subito*

**V.-Gesto infantil**

Tema de octavo y dieciseisavos en piccolo. ■

cc. 11  
*ff*

**Variación 1.-** A partir de distintas notas. Ejecutado por la tuba, compás 17, en *Escenas infantiles*.

*ff grotesco* *legato e molto espressivo* *sfz*

**Variación 2.-** Presentación de la primera parte del tema infantil en varios grados de la escala. Compás 23 ejecutado por piccolo y violines en *Escenas infantiles*

Piccolo

**Variación 3.-** Trompeta compases 41-46 de *Escenas infantiles*.

*ff*

**Variación 4.-** Compases 71-81 sección: piccolo, oboe, fagot, xilófono y violines de *Escenas infantiles*

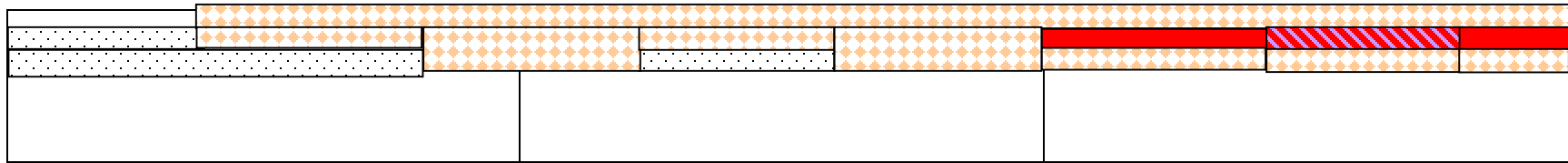
The image shows a musical score for two instruments: Piccolo and Oboe. Both parts are written in 2/4 time. The Piccolo part is in the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The Oboe part is in the lower staff, also in 2/4 time, with a similar rhythmic complexity but generally lower pitch range. Both parts include various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Los siguientes cuadros nos permiten visualizar algunas características estructurales de las obras para hacer algunas comparaciones entre ellas. Estas gráficas también son una herramienta útil para apreciar el desarrollo de los gestos: permutaciones, síntesis y acumulaciones.

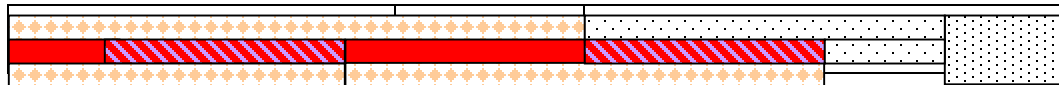
### Diagrama de gestos de *Las cinco horas* (versión piano y voz)



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----

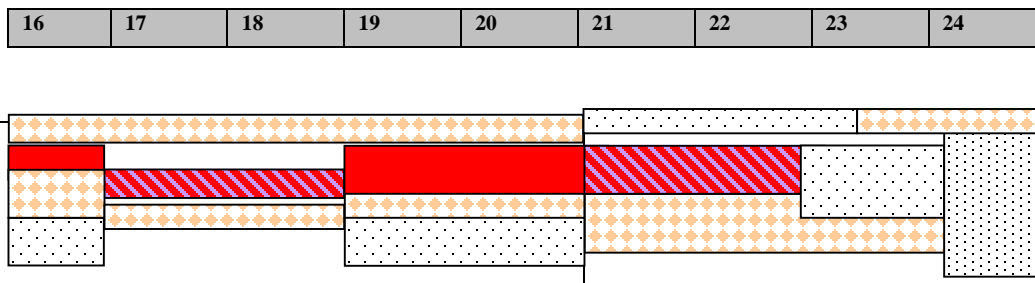
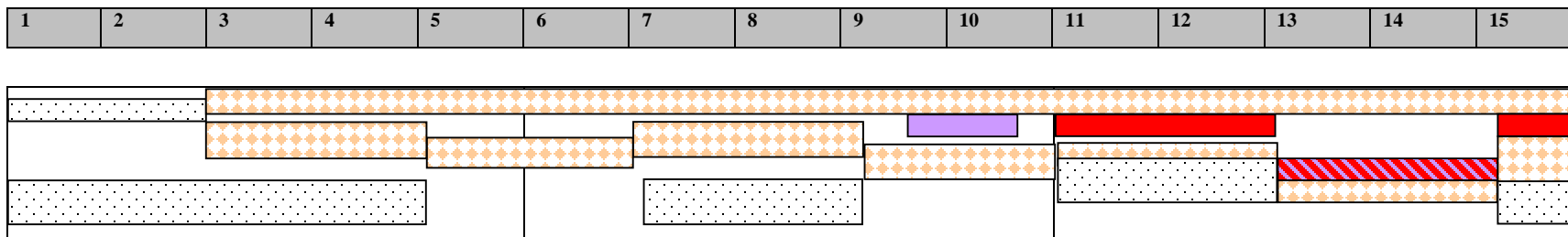


16	17	18	19	20	21	22	23	24
----	----	----	----	----	----	----	----	----



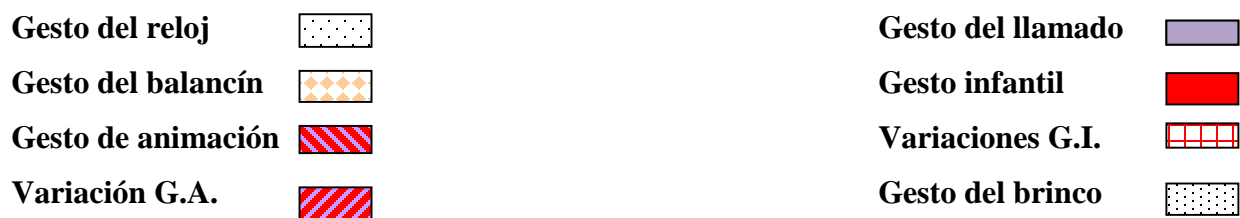
Observamos en este diagrama cómo el gesto del balancín se mantiene como pedal en la mayor parte de la pieza. También podemos registrar la extensión de dos compases en la mayoría de gestos y la alternancia entre el gesto infantil y el gesto de animación.

### Diagrama de gestos de *Las cinco horas* (versión instrumental)

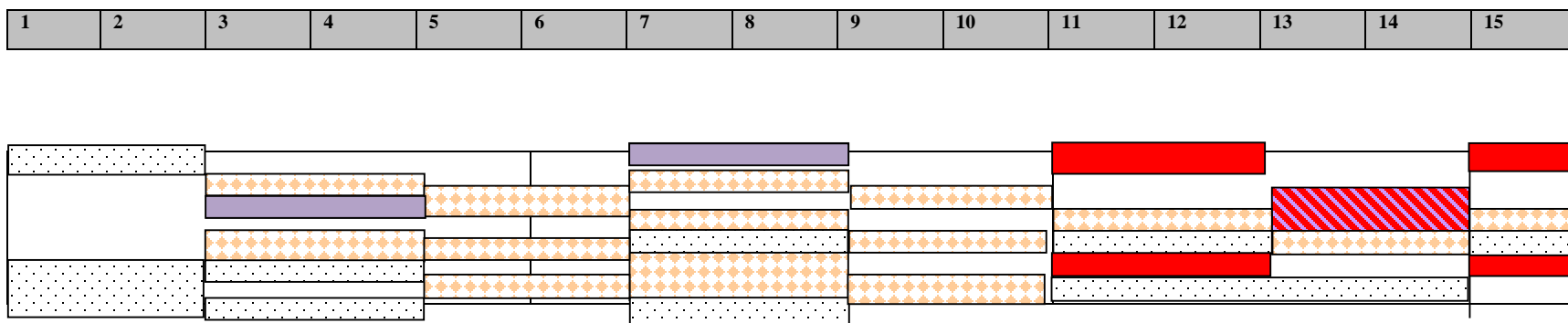


Aunque en esta obra predomina también el gesto del balancín, el aumento de instrumentación permite la presencia más constante del gesto del reloj. El gesto del llamado aparece sólo en esta versión de *Las cinco horas*.

## Diagrama de gestos en *Escenas infantiles*










### Introducción- Primera parte



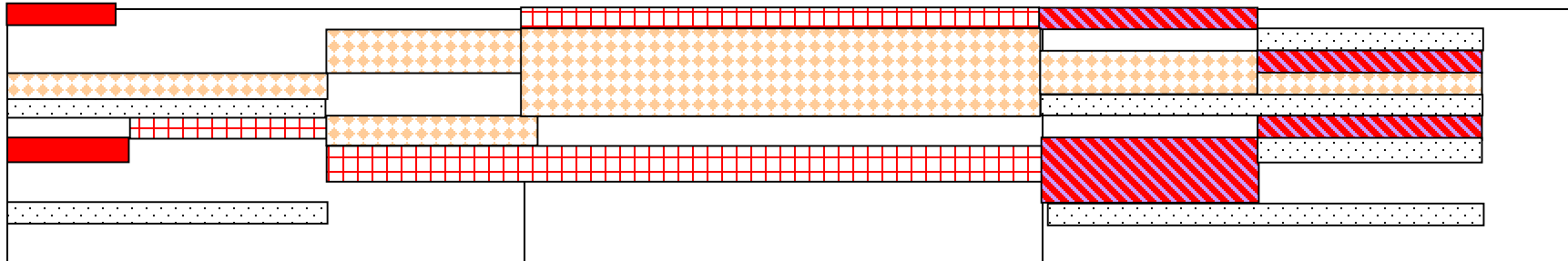
Es evidente el parecido que esta introducción tiene con las dos versiones de *Las cinco horas*; sin embargo el material se comprime y se duplica en distintas voces. Es visible también que el gesto de balancín y el gesto del reloj aparecen casi siempre juntos (del mismo modo en que aparecen en *Las cinco horas*, versión instrumental). El gesto del llamado adquiere uniformidad en esta primera parte de *Escenas infantiles*.

## Segunda Parte

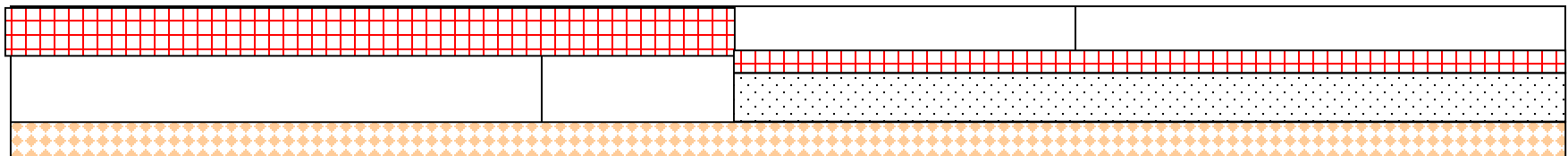
- Gesto del reloj 
- Gesto del balancín 
- Gesto de animación 
- Variación G.A. 

- Gesto infantil 
- Variaciones G.I. 
- Gesto del brinco 





16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----



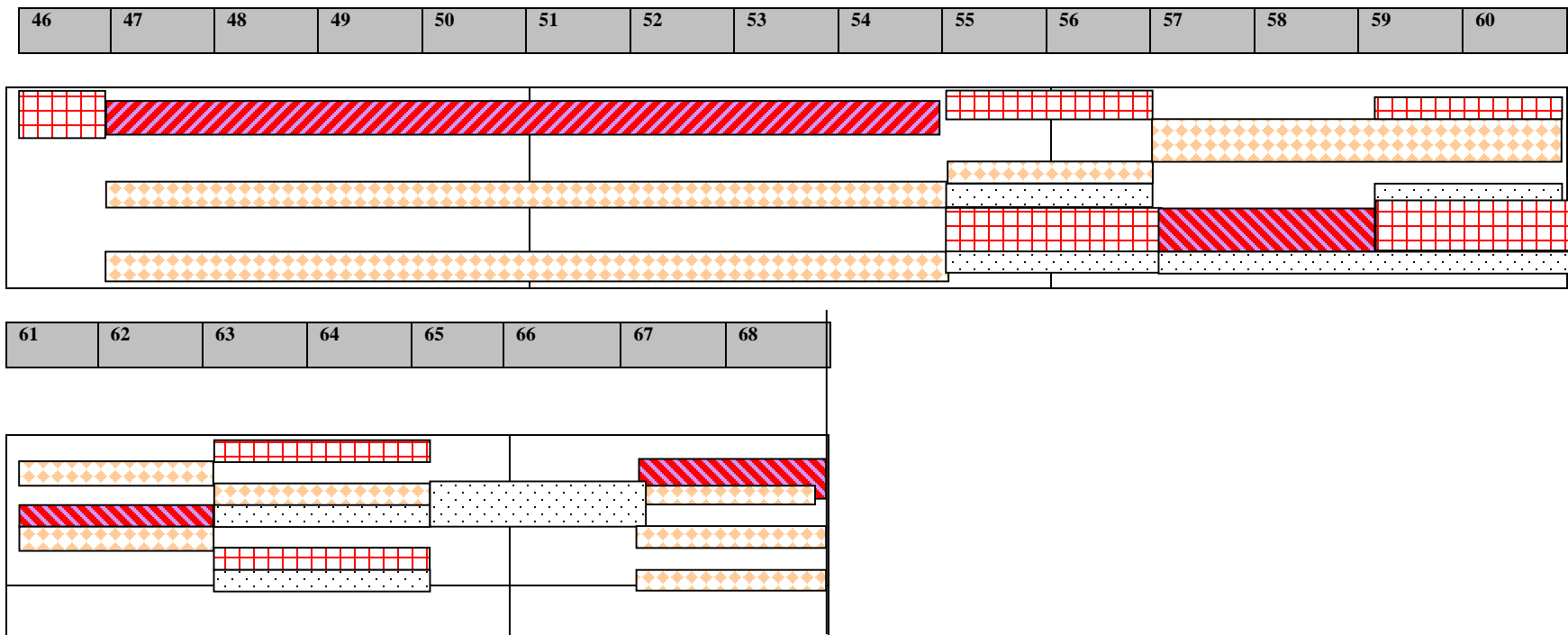
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----



Continuación segunda parte

- Gesto del reloj 
- Gesto del balancín 
- Gesto de animación 
- Variación G.A. 

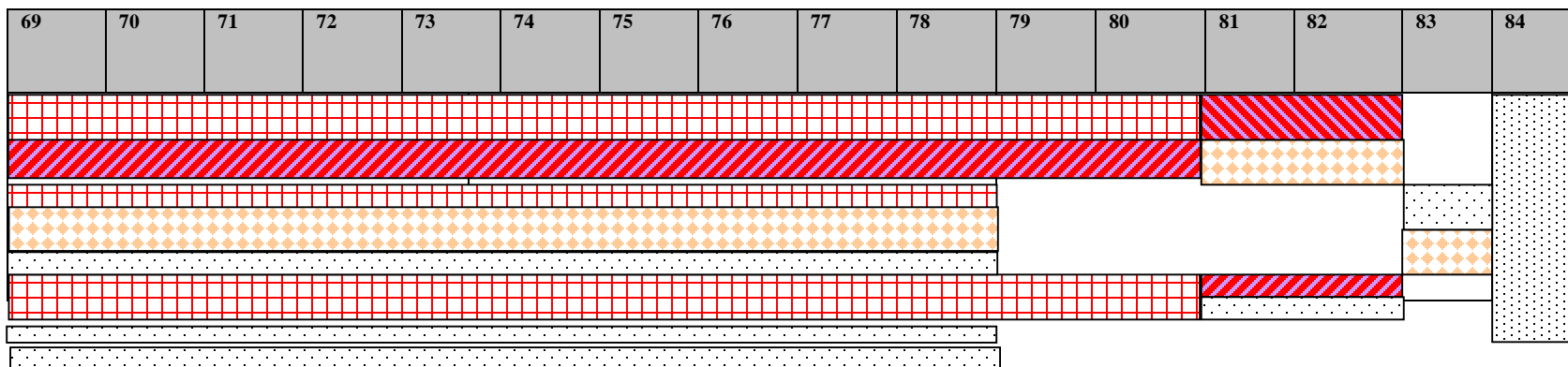
- Variaciones G.I. 
- Gesto del brinco 



El gesto infantil y sus variaciones protagonizan esta segunda parte de *Escenas infantiles* y se perfilan en un ámbito mayor a los dos compases (algunos gestos presentan un número de compases impares 31-37). La densidad instrumental se reduce marcadamente en el compás 31 retomando su nivel a partir del compás 55, donde se regresa a la extensión de dos compases por gesto. Vemos como los gestos se parten a la mitad, y se presentan en distintos grados de la escala y que se adornan con trémolos (Ver xilófono compás 23).



### Tercera parte

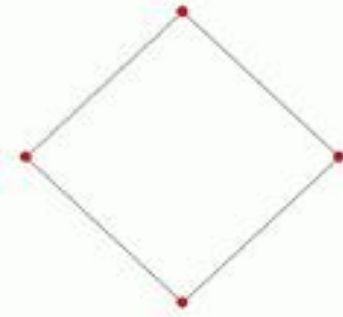
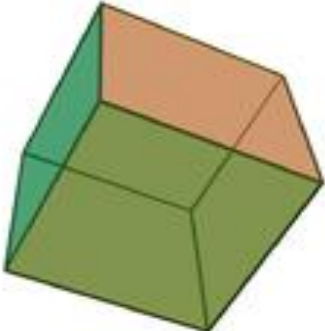



Los cuadros nos permiten observar que en la última parte de la pieza un aumento de densidad sonora y una alternancia de gestos de manera constante. Podemos hablar de una síntesis gestual entre las variaciones del gesto infantil y las variaciones del gesto de animación desde los compases 71 al 81. En esta sección es difícil precisar cuál de estos gestos es predominante. También otros gestos sufren transformaciones que sintetizan uno o más gestos tales como la variación del tema infantil de los compases (71-74) donde evidentemente está presente el tema de animación, el gesto del balancín del compás 81 y 82 en los clarinetes (gesto de animación y gesto del balancín), la presencia de dieciseisavos consecutivos en el compás 81 y 82 ejecutados por los violines (suma de gesto del reloj y de animación), y la presencia del gesto del reloj con saltos de décima descendente.

## CONCLUSIÓN DE LOS CAPITULOS

Para concluir con nuestro trabajo es importante destacar que las tres categorías de gestos utilizados en nuestro análisis corresponden también a tres distintas dimensiones analíticas; es decir, las categorías van de menor a mayor abstracción, de forma tal que la categoría *performativa* constituyó el primer nivel, los gestos *retóricos* el segundo y los gestos *emergentes* el tercero.

### DIMENSIONES ANALÍTICAS DE LOS GESTOS

Dimensión performativa	Dimensión retórica	Dimensión emergente
		

Relacionamos la primera categoría gestual con una dimensión básica que definimos como *performativa*; estos gestos musicales se asocian a objetos o acciones por sus características a nivel mecánico y físico relacionadas con el peso, dirección (ángulo con respecto a un punto de referencia), frecuencia, periodo, vectores, magnitud (fuerza- velocidad). Cuando se trata de la asociación con un objeto, como por ejemplo en el gesto del tiempo de la *Canción de cuna*, el elemento que identificamos como gestual es un *ostinato* que se articula mediante dos notas: un *sib* en tiempo de redonda sobre el índice 4 y su respuesta con negras en la misma nota pero con índice 5. El cambio de tesituras es una representación de cambio de dirección, el cambio de duraciones representa el cambio de frecuencia y el que las negras respondan anacrúsicas al ritmo tético de redonda, representa un cambio de periodo. Por el contrario, el gesto del reloj del análisis del capítulo IV con su métrica binaria, usualmente dos pulsos breves (en *stacatto*) con tesituras distintas, no es un gesto amenazante; constituye más bien una forma sencilla y juguetona de contar el tiempo a través de una representación del reloj. La diferencia entre ellos —aunque se relacionan por concepto— son las duraciones del

*ostinato*: en el gesto del tiempo la duración es de *negras* con ritmo anacrúsico, en el gesto del reloj la duración es de corcheas con ritmo tético.

El gesto musical del arrullo se ciñe con dinámicas de gravitación y espacio vectorial; representa una tendencia de alejamiento del cuerpo de la madre, que podríamos interpretar también como una suerte de acercamiento al mundo (nacimiento); y por otro, una tendencia contraria, de acercamiento a la madre, que “ancla” el cuerpo del niño a ese espacio de resguardo —el vientre materno— donde se gestó.

En nuestro análisis los gestos *performativos* asociados a objetos son: el gesto del carro, el gesto del tiempo, gesto del balancín y el gesto del reloj. En relación a acciones tenemos el gesto de trote, gesto de arrullo, gesto de animación, gesto de adormecimiento del niño, gesto de suspiro, gesto del brinco, el gesto empujado con esfuerzo. Estos gestos corresponden pues a una primera dimensión analítica.

En el siguiente cuadro describimos todos los gestos *performativos* de los cuatro análisis.

<b><u>GESTOS PERFORMATIVOS</u></b>			
<i>El caballito</i>	<i>Canción de cuna</i>	<i>Las cinco horas</i>	<i>Escenas infantiles</i>
Gesto de trote	Gesto del tiempo	Gesto del reloj	Gesto del reloj
Gesto del carro o carrusel	Gesto de luna	Gesto del balancín	Gesto del balancín
Gesto de carro empujado con esfuerzo	Gesto de arrullo	Gesto de animación	Gesto de animación
Gesto del carro o carrusel	Gesto de adormecimiento del niño	Gesto del brinco	Gesto del brinco
	Gesto de suspiro	Gesto del balancín	

En una segunda dimensión tenemos los *gestos retóricos* que son aquellos vinculados al *movimiento y desarrollo del discurso*. Aunque estos gestos tienen también características

mecánicas y físicas, la perspectiva de análisis corresponde a una óptica más amplia desde donde se aprecian las fluctuaciones, pausas, cortes, contraposiciones, inercias y excepciones en el discurso. Por ejemplo, el gesto de llamado, que aparece en los análisis de *Las cinco horas* y en *Escenas infantiles*, interrumpe el discurso uniforme y cíclico del gesto del carro; es decir, se define a través de la ruptura con el gesto del carro. El gesto de llamado tiene la extensión de 4 y medio tiempos, al contrario del gesto del carro que aparece siempre en el primer tiempo del compás y que tiene duración de 3 tiempos. El gesto de llamado aparece en los compases 26 y 27 y conserva las figuras de octavos del gesto del carro, pero cambia su contorno melódico y cambia su centro de eje: de la nota *mi* a *do*. Este gesto anuncia que algo está por suceder.

A esta segunda categoría corresponde el gesto hablado de inicio del diálogo, el gesto de duda, el gesto de confirmación de duda, el gesto de llamado, el gesto de interrupción, el gesto de respuesta, el gesto de confirmación de respuesta, el gesto de amenaza, el gesto hablado sobre lo desconocido.

<b><u>GESTOS RETORICOS</u></b>			
<i>El caballito</i>	<i>Canción de cuna</i>	<i>Las cinco horas</i>	<i>Escenas infantiles</i>
Gesto hablado de inicio de diálogo	Gesto de amenaza	Gesto de llamado	Gesto de llamado
Gesto de duda	Gesto hablado sobre lo desconocido		
Gesto de confirmación de duda			
Gesto de llamado			
Gesto de interrupción			
Gesto de respuesta			
Gesto de confirmación de respuesta			

## **GESTOS EMERGENTES**

En la tercera dimensión analítica estudiamos los *gestos emergentes* que tienen como característica principal establecer dentro del estilo musical en el que se inscribe el compositor, los recursos, técnicas y mecanismos de composición para resolver, balancear, contrastar y desarrollar su discurso. Los gestos emergentes, al igual que los gestos retóricos, están vinculados sensiblemente con el desarrollo del discurso; sin embargo los gestos emergentes pueden definirse como los mecanismos de los que se vale el compositor para desarrollar su propio lenguaje expresivo, por lo que estos gestos pueden trascender el contexto estilístico de la obra para adquirir, por ende, atributos formales y expresivos dentro de la poética del compositor.

### **Gesto de contraste:**

En el análisis de *El caballito* y *Las cinco horas* este gesto se presenta en un estado muy simple; subyace en la construcción del contorno melódico y rítmico general de las obras y sirve para imprimir una dinámica básica y elemental de contraste entre gestos contiguos, muy relacionada a un espíritu de juego.

En el análisis de *Canción de cuna* este gesto de contraste aparece entre la primera y segunda parte de la obra; es decir se articula por medio de bloques completos. La primera parte está asociada con la expresión de la amenaza, de lo desconocido y al tiempo de expectativa de la fatalidad (gesto de tiempo, gesto de amenaza y gesto hablado de lo desconocido); en la segunda parte, en contraste, este gesto se vincula a los sentimientos de protección, ternura y relajamiento que rodean el gesto de arrullo. Las características de los gestos en la primera parte no sólo expresan ese significado a través de los contornos melódicos y estructuras rítmicas sino a través de características o elementos más psicológicos y culturales (disonancia-asonancia del gesto de amenaza) y que tienen por lo tanto más resonancia a un nivel expresivo y discursivo.

Recordemos que en esta obra sólo los gestos musicales expresan el mensaje dual tal como revisamos en el análisis de *Canción de cuna*, puesto que el pequeño texto extraído del segundo acto de las *Bodas de sangre* se repite idéntico en las dos partes de la canción. Estas dos partes contrastantes abrevan también del mensaje dual de muchas canciones de cuna tradicionales, tal como se analizó en el capítulo cinco.

Aunque el gesto de contraste es un recurso habitual en las técnicas de composición de la tradición occidental, en el *El caballito*, *Las cinco horas* y *Escenas infantiles* de Silvestre Revueltas es un gesto que puede vincularse al juego. En *la Canción de cuna* es un gesto asociado a la lírica tradicional con un sentido profundamente ambivalente.

#### **Gesto de síntesis:**

El gesto de síntesis es también un gesto emergente en las composiciones de Silvestre Revueltas y es un recurso característico en el lenguaje del compositor. Este gesto es uno de los recursos preferidos de Silvestre Revuelta en el desarrollo del discurso musical y marca enfáticamente un estilo que lo define dentro de los compositores modernos en la música mexicana de concierto. Este gesto aparece en las variaciones del gesto infantil y también en los gestos del reloj, de animación y del balancín.

El siguiente diagrama representa el movimiento de la unidad semiótica en donde están representados cada uno de los gestos de *Las Cinco Horas* y *Escenas Infantiles* con un color característico. En el diagrama siguiente el círculo simula una unidad semiótica que sintetiza las tres obras musicales y donde se muestra gráficamente el movimiento virtual de los gestos. Al primero y segundo nivel le corresponden *Las cinco horas* y *Escenas Infantiles*; el tercer nivel incluye sólo el desarrollo de *Escenas infantiles*.

### Glosario de gestos








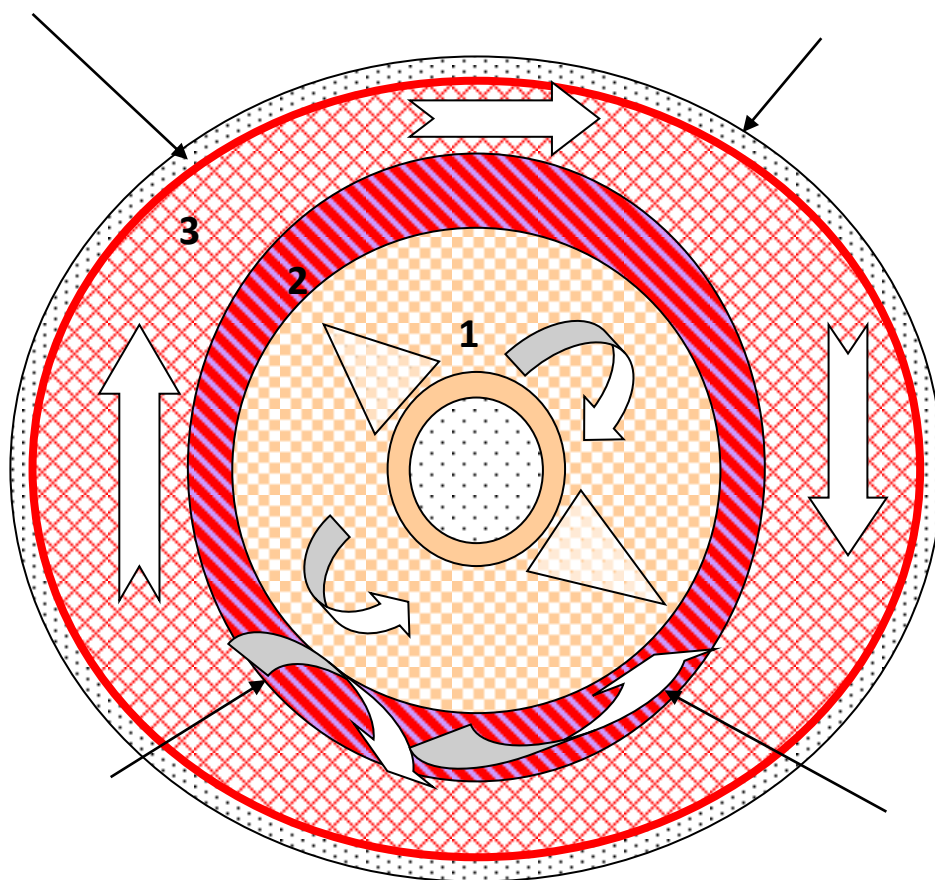
Gesto del reloj			
Gesto del balancín		Gesto infantil	
Gesto de animación		Variaciones Gesto infantil	
Variación Gesto de animación		Gesto del brinco	

Diagrama del movimiento que generan los gestos en *Las cinco horas* y *Escenas infantiles*



Podemos observar en este diagrama cómo el gesto del reloj representa un centro de gravitación inicial y final. (El gesto del brinco reafirma este centro gravitacional por medio de un salto hacia la nota *re* y representa, por lo tanto, otra permutación del gesto del reloj). El

gesto del balancín actúa en el primer nivel en dos direcciones contrarias a manera de péndulo, estableciendo simbólicamente el inicio de movimiento y las posibilidades de su extensión en el espacio semiótico. El gesto de animación, en cambio, mantiene un movimiento constante de serpenteo en el segundo nivel —arriba y abajo— pero con una tendencia de movimiento hacia delante. La extensión de las variaciones del gesto infantil del tercer nivel prepara un movimiento constante que le da el clímax a la obra. En este nivel se sintetizan los gestos en ambas direcciones y aumenta la densidad instrumental. Este nivel genera, desde el punto de vista semiótico, un nuevo discurso.

### **Gesto de acumulación expresiva**

Como hemos visto en los diagramas de las páginas 107 a las 112 los gestos que utiliza Revueltas tienen una extensión regular de dos compases. En el desarrollo de la segunda y tercera parte de *Escenas infantiles* estos gestos adquieren paulatinamente mayor flexibilidad y se fusionan unos con otros hasta adquirir su propia auto-referencialidad. Si describimos el movimiento de la unidad semiótica, observamos que el equilibrio inicial se va dislocando poco a poco dejando infiltrar nuevas fusiones gestuales y variaciones de temas que generan una nueva lógica discursiva para el desarrollo y la conclusión de *Escenas infantiles*.

El diagrama anterior (p. 118) muestra la fusión que los gestos van adquiriendo en el desarrollo de la pieza y también muestra el tratamiento que paulatinamente Revueltas da a sus materiales. El autor no sólo utiliza el recurso gestual de síntesis por medio de estas combinaciones, sino que aumenta la actividad en cada segmento del discurso, intensificando el contenido expresivo y dinámico de los materiales. Este recurso vinculado al gesto de síntesis, lo denominamos gesto de acumulación expresiva.

<u><b>GESTOS EMERGENTES</b></u>			
<i>El caballito</i>	<i>Canción de cuna</i>	<i>Las cinco horas</i>	<i>Escenas infantiles</i>
Gesto de contraste	Gesto de contraste	Gesto del balancín: permutaciones	Gesto del balancín: permutaciones
			Gesto de síntesis
			Gesto de acumulación expresiva



## Conclusiones

Silvestre Revueltas es uno de los principales exponentes de la modernidad en la historia de la música en México. Se trata de una corriente artística y cultural que se manifiesta a finales del siglo XIX y principios del XX en varias partes del mundo y que se define sobre todo por su carácter ideológico. El Modernismo alienta una pluralidad en el lenguaje musical y la creación de un “arte para todos” en donde el artista se debe situar más cercano a los públicos.<sup>84</sup>

A esta democratización musical se suman paradójicamente las nuevas tendencias del arte occidental, en donde se experimenta con nuevas estructuras en lo sonoro, en lo rítmico y en lo armónico.<sup>85</sup> Dentro de las diferentes corrientes musicales que aparecen dentro del modernismo podemos hablar de importantes compositores nacionalistas —Rusia, Noruega, Hungría, Rumanía y Checoslovaquia y después en Norteamérica, España y Latinoamérica— que prorrumpen en la escena internacional con música inspirada en fuentes étnicas y folclóricas pero que combinan con el uso de las disonancias, la polifonía, el cromatismo libre, entre muchos otros recursos. Entre otras corrientes musicales de este periodo podemos hablar del Futurismo, en cuyo manifiesto se enarbola el tema de la máquina y el movimiento, y en el que los italianos Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo son representantes. En ese contexto aparece la música de Silvestre Revueltas en donde se refleja el interés de componer música accesible a mayores públicos —como es el público infantil— en donde se alude a títulos que refieren la vida sencilla y cotidiana pero en donde a su vez se manifiesta un lenguaje innovador.

El concepto de *temática infantil* que adopté en este trabajo —refiriéndome al conjunto de conceptos, ideas, imágenes que nos formamos culturalmente con relación a la infancia y al mundo infantil— me permitió establecer un marco suficientemente amplio, tanto para la selección del *corpus*, como para la selección de obras que incluí como ejemplos.

---

<sup>84</sup>En gran medida estas aspiraciones se basaron en las ideas estéticas de John Ruskin y William Morris que proponían democratizar la belleza o socializar el arte, en el sentido de que hasta los objetos más cotidianos tuvieran valor estético y fueran accesibles a toda la población.

<sup>85</sup> El lenguaje musical modernista establece nuevas tendencias armónicas como el serialismo, la politonalidad, la armonía extendida, el uso modal, la atonalidad. Se explora también con nuevas combinaciones tímbricas y rítmicas, un uso ampliado de la percusión, las métricas y acentuaciones irregulares así como la polirritmia.

Al respecto, es notable el hecho de que en sólo dos décadas (los años veinte y treinta del siglo pasado) compositores mexicanos como José Rolón, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez y rusos como Georgi Sviridov, Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky compusieran obras con temática infantil de marcada importancia.<sup>86</sup> Ésta y otra información sería muy útil para explicar la verdadera dimensión que actualmente tiene la música de concierto con esta temática; un estudio dedicado a la definición, historia y catalogación de la música de concierto con temática infantil que tuviera como objetivo, no sólo abrir un campo de investigación —en ciernes— con la posibilidad de clasificar un gran número obras de concierto, sino un estudio que circunscriba los últimos hallazgos que la musicología cognitiva ha arrojado con respecto a la percepción y recepción de la música para establecer criterios para la identificación, valoración y difusión de la música con esta temática.

Elegí de Silvestre Revueltas el ciclo de *Canciones infantiles*, que reúne obras de pequeño formato y que tiene relación con la lírica infantil, para dar cuenta de cómo se desarrolla el lenguaje modernista en Revueltas dentro de la temática infantil y dentro del contexto de inspiración tradicional. Como se observa en los análisis, el contenido de estos géneros líricos nos brindó algunas bases para identificar los gestos culturales-musicales que crea Silvestre Revueltas en sus composiciones. La metodología que utilicé me permitió analizar el material musical a través de distintas perspectivas, incluyendo la esfera de motivaciones, pulsiones y afectos que un intérprete puede inferir del material estudiado cuando se involucra activamente.

En el análisis de *El caballito* empezamos por distinguir la dimensión o categoría sinestésica de la música; el esfuerzo radicó en concebir el movimiento musical a través de la gráfica de la partitura y la audición del material para asociarlo a un gesto corporal. En un segundo momento el análisis me llevó a tratar de comprender las características y cualidades de ese

---

<sup>86</sup> En México José Rolón compuso el *Festín de los enanos* (1925), Silvestre Revueltas escribió *Troka* (1933), *El renacuajo Paseador* (1933-1935), *Escenas Infantiles* (1938) y *Canciones de niños* (1938-1939), Miguel Bernal Jiménez escribió *Juguetes* (1939). En Rusia, Igor Stravinsky compuso el ballet *El beso del hada* (1934), Sergei Prokofiev escribió *El Álbum para niños* (1935) y la pieza orquestal *Pedro y el Lobo* (1936), Georgi Sviridov compuso el *Álbum de niños* (1938).

movimiento y para ello fue necesario sensibilizarse con la corriente o flujo del discurso de forma más orgánica, identificando el origen, manifestación y efecto (impulso, dirección, trayectoria y descarga) de ese movimiento. El gesto se manifiesta en el tiempo y el espacio; para percibir esas dimensiones tuve que imaginar posibles escenarios en que los gestos podían desplegarse, así como tratar de comprender las razones por las cuáles cada uno de los gestos adquiere sentido dentro del discurso musical; de este empeño surgieron los títulos y las categorías gestuales que generé para el estudio. La gestualidad de la música me sugirió, entonces, escenarios físicos, psicológicos y emocionales.

Este análisis musical contempló el estudio de algunos elementos culturales insertos en la *poiética* de la creación musical de Silvestre Revueltas a través de la metáfora entre gesto cultural y musical. En los análisis identifiqué las características de los gestos, su estructura y operación con base en el *contexto semántico* de la obra y sólo en relación a éste. Un contorno melódico ascendente articula por igual el gesto del suspiro antes de dormir de la *Canción de cuna*, el gesto del brinco de *Escenas infantiles* o el gesto de contraste en *El caballito*; es decir, las atribuciones de cada gesto adquieren una significación dentro del discurso semántico-musical y sólo en esa medida. Aun así, el estudio de las cuatro obras me brindó la evidencia de la presencia constante de algunos gestos en el lenguaje musical de Silvestre Revueltas tales como el gesto del llamado, el gesto de contraste y el gesto de síntesis.

En *El caballito* apliqué las tres categorías gestuales cerciorándome de que cada una de ellas tuviera funciones discernibles y claras en el análisis; de ahí que el título de los gestos retóricos, tal como el gesto de duda, el gesto de confirmación de duda, el gesto de llamado, el gesto de interrupción, el gesto de respuesta y el gesto de confirmación de respuesta, respondan a la función retórica que desempeñan. Esta categoría gestual es más fácil de comprender extrapolándola al ámbito de una puesta en escena. Por ejemplo, pensemos en un texto susurrado por un actor en el proscenio; este gesto corporal puede transmitir la intención del personaje por establecer un diálogo con el público en donde puede comunicar sus pensamientos, ya sea de aprobación, de disgusto, de ironía o de crítica dentro del discurso de la obra. Este gesto puede expresar entonces distintos significados dentro de *cada contexto discursivo* aunque represente en general una convención teatral en la que el público acepta como una realidad que el personaje que susurra no es escuchado por los otros actores, aunque

esto no corresponda a la verdad. Asimismo los gestos musicales retóricos son signos —unidades de sentido aceptados culturalmente— que se re-significan dentro de cada discurso musical.

La *Canción de cuna* la escuché por primera vez en una sala de conciertos y me conmovió. En ese momento desconocía quién era el autor del texto que me pareció inteligible. Después de su análisis valoro el texto y la música de otra manera; me asombra cómo el texto sucinto que escogió Revueltas esboza un espacio semántico tan enigmático como atractivo para el oyente y también me asombra que la música sea capaz de dar contenido a ese espacio. Sólo a través del análisis pude observar en la *Canción de cuna* que la música es el medio exclusivo por el cual se expresa un discurso dicotómico. El texto de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca que inspira la *Canción de cuna* representa el punto de partida para la expresión del drama latente en el que se inspira Revueltas y que se manifiesta a través de pares de gestos musicales —que tienen en común correspondencias psicológicas— que expresan sentimientos antagónicos: apego-rechazo, y vida-muerte. El primer par antagónico de gestos está anclado en la vida social, la vida cotidiana y la relación parental —presente en un gran número de canciones del género de arrullo— y el segundo inspirado por el drama de los personajes de *Bodas de Sangre* —Leonardo y el Novio— y el de la vida y muerte del poeta español Federico García Lorca quien fue fusilado el 16 de agosto de 1936. Después del análisis de la *Canción de Cuna* podemos conceder que el contexto cultural que rodea al compositor tiene peso en la obra aunque el mismo autor pueda intencionalmente asumirlo o desecharlo. Por lo anterior concluimos que el análisis no convencional que hemos utilizado nos trae una interpretación de la música en el que se percibe a la vez un eco de la tradición y una actualización y resignificación de sentidos (inspirados en el poeta y su obra). Detectar cómo y en qué medida se proyecta en la obra de Silvestre Revueltas el contexto cultural, social y político que lo rodea, con su respectiva carga emotiva y psicológica es una de las apuestas de este tipo de análisis.

El análisis comparativo entre *Las Cinco horas* y *Escenas infantiles* me permitió comprender de forma más profunda el lenguaje de Revueltas. Los gestos que aparecen en una pieza de aparente simplicidad como *Las Cinco Horas* adquieren una desenvoltura en *Escenas Infantiles* que sólo puede compararse con una pulsión orgánica: los gestos germinales son como células que conforman en su desarrollo pequeños organismos. *Las cinco horas* inspira

la creación de *Escenas infantiles* donde el poder simbólico de los gestos adquiere su propia auto-referencialidad y donde se ve expresada la combinación de la fuerza, tendencia, dirección, sentido y significado de cada uno de los gestos. La articulación de estos gestos de síntesis, de contraste y de acumulación expresiva —tal y como lo definimos en el capítulo II, III y IV y que explicamos también en las conclusiones de los capítulos— definen en gran parte el gran talento y la expresividad de Revueltas. Aunque parto en este análisis de un significado “atribuido” de los gestos parto de nociones que la misma música y su análisis puede generar y transmitir. De otro modo sería desterrar cualquier lectura e interpretación que la música provoca en el oyente. La función de este análisis es bosquejar, en lo posible, un discurso y la función expresiva inherente a él, aunque estas definiciones no sean conclusivas o excluyentes de otras interpretaciones. Como dijimos en el capítulo uno, el análisis musical es una lectura que proyecta, no sólo la intención del compositor, sino el diálogo con el intérprete, en este caso el que realiza el análisis.

Como afirma María Nagore<sup>87</sup>, en su citado texto, la indagación sobre la semántica del signo musical ha propiciado una gran cantidad de teorías, muchas de las cuales se mueven entre el formalismo y la hermenéutica, pero si se pretende que el análisis sea algo más que una mera descripción, es necesario recurrir a teorías explicativas e interpretativas. En ese sentido, un análisis gestual —con todas las limitaciones que pudiera tener— induce una interpretación más activa, en donde la imaginación, la sensibilidad y la intuición del analista contribuyen a la construcción de nociones, significados y experiencias en torno a la composición musical.

---

<sup>87</sup> María Nagore, *op.cit.*

## BIBLIOGRAFIA:

---

Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Consejo para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 31-46. Versión en Línea: [www.fororevueltas.unam.mx](http://www.fororevueltas.unam.mx). Consulta el 23 de junio de 2012.

Bruner, Jerome, “Concepciones de la infancia: Freud, Piaget y Vigotsky” en *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 31-41.

Cardona, Alejandro, *Análisis musical, creación e identidad: redescubriendo nuestro oído*, obra inédita. Versión en línea: [www.latinoamerica-musica.net/obras/cardona/sensemaya](http://www.latinoamerica-musica.net/obras/cardona/sensemaya). Consulta el 12 de enero 2013.

Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, London, Routledge, 2002.

Clark, Andy y Chalmers, David, “The Extended Mind” en *Analysis* v58, num.1, Washington, St Louis Press, 1998, pp.10-23.

Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2000.

Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Corella, Miguel, “El estridentismo y la radio. Estetización y politización de la radio en la vanguardia mexicana”, *Ruidos y susurros en las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Laboratorios de Creaciones Intermedia, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, p.116. Versión en línea: [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_publicacions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros\\_vanguardias\\_catalogo\\_web.pdf](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2004_ruidos_y_susurros_vanguardias_catalogo_web.pdf). Consulta 13 de mayo de 2012.

Cortez M., Luis Jaime, *Favor de no disparar sobre el pianista: una vida de Silvestre Revueltas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección General de Publicaciones, 2000.

Cumming, Naomi, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Díaz Roig, Mercedes, Iliana Fuentes y María Teresa Miaja de la Peña, *Naranja dulce, limón partido: antología de la lírica infantil mexicana*, México, Colegio de México, 2000.

Ekman, Paul, Wallace Friesen, Wallace y Ellsworth, Phoebe, *Emotion in the human face: Guidelines for research and an integration of findings*, New York, Pergamon Press, 1972.

Estrada, Julio, "Silvestre Revueltas: totalidad desarmada", en *Revista del Instituto Superior de Música* N° 7, Santa Fe (Argentina), VI 2000, 1996, pp. 11-33. Versión en línea: <http://www.prodigy.web.net.mx/ejulio/revueltas.html>. Consulta el 10 de marzo 2009.

Estrada, Julio, *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

Frith, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1996.

García Lorca, Federico y Christopher Maurer, *Conferencias*, Madrid, Alianza, 1984.

Gardner, Howard y Duarte, *La nueva ciencia de la mente: historia de la revolución cognitiva*, Barcelona, Paidós, 1988.

Guillén, Lorena, "Relación texto/música: procesos perceptivos en la canción popular", en *V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, Río de Janeiro, IASPM-AL, 21-25 de junio, 2004.

Versión en línea: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/LorenaGuillen.pdf>  
Consulta el 23 de febrero de 2013.

Hatten, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

Ibáñez Nolf Salgado, "La Interacción prelingüística: primeras conexiones consensuales", en *Estudios Pedagógicos*, N° 30, Universidad de Chile, 2004. Versión en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173514129004>. Consulta el 17 de febrero de 2012.

Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Kolb, Roberto, *Contracanto, una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Kramer, Lawrence, *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Berkley, University of California Press, 1990.

Kramer, Lawrence, *Musical Meaning Toward a Critical History*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Larson, Steve, "Musical Forces and Melodic Patterns", *Theory and Practice* 22, 1997, pp. 55-72. Versión en línea: <http://caliber.ucpress.net/entityImage/?code=200B>. Consulta 25 de mayo 2003.

López Cano, Rubén, “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global” en *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, Vol. 21, Num.1, Zaragoza, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 2005, pp. 59-76.

López Cano, Rubén, “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición” en *Trancultural Music Review* # 9, 2005. Versión en línea: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.html>. Consulta 18 de agosto 2004.

López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

López Cano, Rubén, *De la retórica a las ciencias cognitivas. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marin*, tesis doctoral, Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, 2004, pp.127-161. Versión en línea: <http://www.lopezcano.net>. Consulta el 31 de enero 2009.

López Cano, Rubén, “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitiva-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”, Texto didáctico, 2007, pp.10-12. Versión en línea: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Consulta el 10 de marzo 2014.

Mayer-Sierra, Otto, *Músicas y músicos latinoamericanos*, Vol.7, México, Atlanta, 1947.

Mehrabian, Albert, *Silent messages: Implicit Communication of Emotions and Attitudes*. Belmont, Wadsworth, 1971. Versión en línea: [am@kaaj.com](mailto:am@kaaj.com). Consulta el 28 de octubre 2007.

Mendoza, T. Vicente, *Lírica infantil de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 ed. 1980.

Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

Miranda, Ricardo, "Del festín al alboroto: forma y narrativa en *El renacuajo paseador de Silvestre Revueltas*", en *Discanto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 171 – 185. Versión en línea: [www.fororevueltas.unam.mx](http://www.fororevueltas.unam.mx). Consulta el 22/08/2012

Mistral, Gabriela, *Canción de la sangre*, Sitio de SISIB y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Versión en línea: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html>. Consulta el 13 de febrero de 2008.

Nagore, María, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica” en *Músicas al sur*-Núm. 1- enero, Madrid, Universidad Complutense, 2004, p.10. Versión en línea: <http://www.eumus.edu.uy/revista/mrol/nagore.html>. Consulta el 20 de diciembre de 2010.

Piaget, Jean, *La representación del mundo en el niño*, Madrid, Morata, [1 edición 1926], 1973.

Piaget, Jean, Bärbel Inhelder, *Psicología del niño*, 17ª ed., título original: *La Psychologie de L'enfant*, Madrid, Morata, 2007.



Pople, Anthony "Analysis: Past, Present and Future", en *Music Analysis*, 21/ Special Issue, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2002, pp. 17-21.

Reybrouck, Mark "Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation" en *Musical Imagery*, Godoy y H. Jargenson, Lisse: Swets and Zetlinger, 2001, pp. 117-136.

Ruíz, Miviam, "Imagen de la infancia en obras musicales del siglo XVII al XIX" en *Clave, Revista Cubana de Música*, Año 11 Núm.1, 2009, pp. 22-33.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Vilar-Payá, Luisa, Miranda, Ricardo, "Del festín al alboroto: forma narrativa en el Renacuajo Paseador" en *Discanto: ensayos de investigación musical*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 171 – 185. Versión en línea: <http://www.fororevueltas.unam.mx>. Consulta 22 de agosto de 2012.

Vilar-Payá, Luisa, "Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas", en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp.31-46. Versión en línea: <http://www.fororevueltas.unam.mx/pdfs/recepcion/4.pdf>. Consulta el 13 de enero 2008.

Wallon, Henri, *El origen del pensamiento en el niño*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

### **Filmografía:**

*El signo de la muerte /Producción* (1939): Productora Cinematográfica Internacional, S.A (CISA), Pedro Maus, Felipe Mier; *productor asociado*: Salvador Novo, *Dirección*: Chano Urreta; *Dirección artística*: Salvador Novo. *Argumento*: Salvador Novo; *adaptación*: Salvador Novo, Francisco Elías, José Benavides Jr. Y Pepe Martínez de la Vega. *Fotografía en blanco y negro*: Víctor Herrera. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: José B. Carles. *Escenografía*: José Rodríguez Granada. *Edición*: José María Noriega. *Intérpretes*: Mario Moreno Cantinflas (Cantinflas), Manuel Medel (Manuel Medes), Tomás Perrín (Carlos Manzano), Carlos Orellana ( Doctor Gallardo), Elena D´Orgaz (Lola Ponce), Matilde Corell (La Tía Mati), Max Langler (Sirviente de Gallardo), Elía D´Erzell (Alicia), Manuel Arvide (Jefe de redacción), Raúl Guerrero Chaplin (Borracho en la comisaría). *Estreno* 23 de diciembre de 1939; México, D.F., Cine Alameda. *Duración*: 90 minutos.

Centro de Investigación del Estudio Salvador Novo, A.C./Fondo Antonio López Mancera: "El crimen del museo", Cuaderno, Colección V.-"Signo", Cuaderno, Colección V.-"Signo de la muerte", Cuaderno, Colección V.

Contreras Soto, Eduardo, “El signo de la muerte, Novo y Revueltas”. *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados*, Coordinación editorial de Norma Mereles de Ogarrio, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996, pp. 163-167.

# **ANEXOS**

3

# Cinco Canciones de Niños

## Five Songs of Childhood

García Lorca\*  
English version by  
Claire Soecenski and Erminie Huntress

Silvestre Revueltas

### El Caballito The Little Horse

Class. No. 818 008

Acquis. \_\_\_\_\_

Allegretto  $\text{♩} = 112$

Piano

The piano accompaniment for the first system consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Voice

Ca - ba - lli - to que un - ci - do al ca - rro co - rres,  
Lit - tle horse who runs so spright - ly, draw - ing the cart,

The first system of the voice and piano accompaniment. The voice part is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves, continuing the melody and accompaniment from the previous system.

Ca - ba - lli - to que un - ci - do al ca - rro co - rres,  
Lit - tle horse who runs so spright - ly, draw - ing the cart,

The second system of the voice and piano accompaniment. The voice part continues with the same lyrics. The piano accompaniment continues with the same melody and accompaniment.

\*Words used by special permission

Copyright, 1945, by G. Schirmer, Inc.  
International Copyright Secured  
Printed in the U. S. A.

40807c

ESTE MATERIAL  
NO SALE EN  
LA BIBLIOTECA

*ritenuto*

Di-me tí pa - ra que bri - lle, Di-me tí.  
Tell me why your coat shines bright-ly, Tell me why.

*a tempo*

Ca - ba-lli - to que un - ci - do al ca - rro co - rres, Ca - ba-lli - to que un -  
Lit - tle horse who runs so spright-ly, draw - ing the cart, Lit - tle horse who runs so

*a tempo*

ci - do al ca - rro cor - rres, Di-me tí pa - ra que bri - lle tu  
spright-ly, draw - ing the cart, Tell me why your coat is shin - ing so

Meno mosso (quasi lento)

pe - lo tan - to, \_\_\_\_\_  
ver - y bright - ly, \_\_\_\_\_

Co - mo te las com - pro - nes, \_\_\_\_\_  
Come, tell me how you do it, \_\_\_\_\_

*mf*

\_\_\_\_\_ co - mo? \_\_\_\_\_ Su - dan - do, su -  
\_\_\_\_\_ pray tell. \_\_\_\_\_ From sweat - ing, from

*pp* \*

dan - do, su - dan - do. \_\_\_\_\_  
sweat - ing, from sweat - ing. \_\_\_\_\_

# Canción de Cuna

## Cradle Song

Poco lento  $\text{♩} = 60$

Voice

Piano

*mf*

Duér-me-te cla - vel, \_\_\_\_\_ qu'el ca -  
 Sleep, my blos-som, sleep, \_\_\_\_\_ For the

ba-lló, no quie - re be - ber. \_\_\_\_\_ Duér-me-te ro - sal \_\_\_\_\_ qu'el ca -  
 horse of your dreams will not drink. \_\_\_\_\_ Sleep, my rosebud, sleep, \_\_\_\_\_ For the

1. 2.

*ba-llo se po-ne a llo-rur.*  
horse is be-gin-ning to weep.

*Meno mosso* *molto ritenuto*

*pppp* *pppp*

*Duér-me-te cla-vel,* *quél ca-ba-llo no quie-re be-ber.*  
Sleep, my blos-som, sleep, For the horse of your dreams will not drink.

*molto legato* *molto ritenuto*

*Duér-me-te ro-sal* *quél ca-ba-llo se po-ne a llo-rur.*  
Sleep, my rose-bud, sleep, For the horse is be-gin-ning to weep.

*ppp*

*Duér-me-te cla-vel,* *Duér-me-te ro-sal.*  
Sleep, my blossom, sleep, Sleep, my rosebud, sleep.

*pp* *ppp*



# Las cinco horas

## The Five Hours

Allegro  $\text{♩} = 126$

*molto staccato e marcato*

Voice

Piano

*ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

*molto stacc. e marc.*

A la u - na, a la u - na,  
One is strik-ing, one is strik-ing,

sa - le la lu - na, sa - le la lu - na. A las dos,  
Moon is a ris - ing, moon is a - ris - ing. Clock strikes two,

A las dos, sa - le el sol sa - le el sol. A las tres,  
clock strikes two; Sun comes through, sun comes through. Clock strikes three,

*ff* *sf* *sf*

*a las tres, sa - leel buey, sa - leel buey. A las cua - tro,*  
 clock strikes three; Ox comes out, ox comes out. Four is strik - ing,

Detailed description: This system contains the first musical system. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has four measures of music with lyrics underneath. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns. Dynamics like *sf* are present.

*a las cua-tro, sa - leel ga - to, sa - leel ga - to. A las cin - co,*  
 four is striking; Cat is wak - ing, cat is wak - ing. Five is strik - ing,

Detailed description: This system contains the second musical system. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has four measures of music with lyrics underneath. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns. Dynamics like *fff* and *sf* are present.

**Presto**

*a las cin - co Pe go un brin-co.*  
 five is strik - ing, Then I jump up!

Detailed description: This system contains the third musical system, starting with the tempo marking **Presto**. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has four measures of music with lyrics underneath. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns. Dynamics like *sf* and *ff* are present.

# II. Las Cinco Horas

Silvestre Revueltas  
Anonymous  
Mexico; June 16, 1939

$\text{♩} = 126$

*mf*

voice

A la u - na, a la u - na,

piccolo

*f*

2 Bb Clarinets

*pp*

2 C trumpets

*con sordina*  
*sfz*

Bassoon

*f*

2 Violoncellos

*f*  
*pizz.*  
*sfz*

2 Contrabasses

*pizz.*  
*f*  
*sfz*

voice  
sa - le la lu - na, sa - le la lu - na. A las dos, a las dos,

5 3 3

5

picc.

5

2 Bb cl.

pp

5

2 C trp.

gliss

gliss

sfz

5

Bsn.

mf

5

2 Vc.

arco

mf

pizz.

sfz

5

2 Chs.

mf

sfz

(b)

(b)

(b)

(b)

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is in the soprano clef and includes lyrics: "sa - le la lu - na, sa - le la lu - na. A las dos, a las dos,". The instrumental parts include Piccolo (picc.), two B-flat Clarinets (2 Bb cl.), two Trumpets in C (2 C trp.), Bassoon (Bsn.), two Violas (2 Vc.), and two Cellos (2 Chs.). The score is divided into four measures. The first two measures feature vocal entries with triplets of eighth notes. The instrumental parts are mostly silent in the first two measures. In the third and fourth measures, the instruments enter with various textures: Piccolo and Bb Clarinets play sustained notes with a *pp* dynamic; Trumpets play glissando effects and chords with *sfz* dynamics; Bassoon plays a melodic line with *mf* dynamics; Viola and Cello parts play chords, with the Viola part including a *pizz.* (pizzicato) instruction and *sfz* dynamics. The Cello part also includes a *sfz* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

9

voice

sa - le\_el sol. sa - le\_el sol. A las tres, a las tres,

9

picc.

3

3

ff

9

2 Bb cl.

9

2 C trp.

gliss

gliss

sfz

9

Bsn.

arco

sfz

9

2 Vc.

pizz.

sfz

9

Cbs.

13

voice

sa - le el buey. sa - le el buey. A las cua - tro, a las cua - tro,

picc.

2 Bb cl.

mf

mf

2 C trp.

Bsn.

sfz

sfz

sfz

sfz

2 Vc.

13 arco

pizz.

2 Cbs.

17

voice

sa - le el ga - to, sa - le el ga - to. A las cin - co, a las cin - co,

17

picc.

*ff*

17

2 Bb cl.

*f*

17

2 C trp.

17

Bsn.

*sfz*

17

2 Vc.

*sfz*

17

2 Cbs.

Presto

voice *f*  
pe - - - - - go\_un brin-co.

picc. *ff* *sfz*

2 Bb cl. *ff*

2 C trp. *ff* chromatic *gliss* *sfz*

Bsn. *sfz*

2 Vc. *ff* *sfz*

2 Cbs. *arco* *sfz*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and voice. The tempo is marked 'Presto'. The score includes parts for voice, piccolo, two B-flat clarinets, two C trumpets, bassoon, two violas, and two cellos. The voice part has lyrics 'pe - - - - - go\_un brin-co.' and starts with a forte (*f*) dynamic. The instrumental parts feature various dynamics including fortissimo (*ff*) and sforzando (*sfz*). The C trumpet part includes a 'chromatic gliss' (glissando) and a '21 a 2' marking. The cello part is marked 'arco'. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.



# ESCENAS INFANTILES

Silvestre Revueñas  
México, 19-20 Junio, 1938

Grotesco (♩ = 126)



The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Piccolo:** *ff staccatissimo*
- Oboe:** *ff staccatissimo*, includes a wavy line marking and a *p (staccato)* marking.
- 1. Clarinete en Si<sub>b</sub>:** *ff grotesco*, *sfz*, *f*
- 2. Clarinete en Si<sub>b</sub>:** *f*
- Fagot:** *ff grotesco*, *f sobresaliente*
- 1. Trompeta en Do:** *sordina*, *sfz*
- 2. Trompeta en Do:** *sordina*, *sfz*
- Trombón:** *sordina*, *f gliss.*, *sfz*, *solo*, *grotesco*
- Tuba:** *sfz*
- Xilófono:** *f*, *tremolo*
- Violín I:** *pizzicato ff*, *IV*
- Violín II:** *pizzicato ff*
- Contrabajo:** *pizzicato sfz*

6

Picc. *sfz*

Oboe *sempre f*

1. Cl.

2. Cl.

Fagot *sempre f*

1. Trp. *sfz sfz*

2. Trp. *sfz sfz*

Trmb. *sfz sfz gliss. gliss.*

Tuba *f sfz sfz sfz sfz f f*

Ntl.

Vln. I

Vln. II

Cb. *pizzicato sempre*

16 Picc. *f* *sfz*

Oboe

1. Cl. *f* *sfz*

2. Cl. *f* *sfz*

Fagot *f* *sfz*

1. Trp. *sfz*

2. Trp. *sfz*

Tmb. *sfz*

Tuba *ff grotesco* *legato e molto espressivo* *sfz*

Xil. *f* *sfz*

16 Vln. I *f cresc.*

Vln. II *f cresc.*

Cb. *f*

21 Picc. *f*

Oboe *fff* *marcatissimo*

1. Cl. *f* *cresc.* *fff* *marcatissimo*

2. Cl. *f* *cresc.* *fff* *marcatissimo*

Fagot *f*

21 1. Trp. *sfz*

2. Trp. *sfz*

Trmb. *ff sarcástico* *sfz*

Tuba *molto legato, espressivo* *sfz*

Xil. *f* *tremolo*

21 Vln. I *ff* *staccatissimo sempre*

Vln. II *ff* *staccatissimo sempre*

Cb. *f* *sfz*

26 Picc. *ff ma molto legato e espressivo*

Oboe *ff ma molto legato e espressivo*

1. Cl. *ff staccatissimo*

2. Cl. *ff staccatissimo*

Fagot *f molto legato*

1. Trp. *f* *molto cresc.* *sfz*

2. Trp. *f* *sfz*

Tmb. *f* *staccatissimo*

Tuba *[gliss] gliss. simile* *molto cresc.* *sfz*

Xil. *ff ma molto legato e espressivo*

Vln. I *f ma molto legato e espressivo*

Vln. II *f ma molto legato e espressivo*

Cb. *f*

7 molto legato sempre

31

Picc. *p dolce*

Oboe *p dolce*

1. Cl. *p dolce legatissimo*

2. Cl. *p dolce legatissimo*

Fagot *p*

1. Trp.

2. Trp.

Trmb.

Tuba

Xyl.

31

Vln I

Vln II

Cb. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features ten staves. The top five staves are for woodwinds: Piccolo (Picc.), Oboe, Clarinet 1 (1. Cl.), Clarinet 2 (2. Cl.), and Bassoon (Fagot). The next four staves are for brass: Trumpet 1 (1. Trp.), Trumpet 2 (2. Trp.), Trombone (Trmb.), and Tuba. The final two staves are for strings: Violin 1 (Vln I), Violin 2 (Vln II), and Cello (Cb.). The score begins at measure 31. The Piccolo, Oboe, and Clarinets 1 and 2 have melodic lines with slurs and dynamic markings of *p dolce* and *legatissimo*. The Bassoon has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *pp* dynamic. The other instruments (Trumpets, Trombones, Tuba, Xylophone, Violins) are mostly silent, indicated by rests. A rehearsal mark '7' is placed above the first measure, with the instruction 'molto legato sempre'.

36 Picc. *molto staccato e burlescamente*

Oboe

1. Cl.

2. Cl.

Fagot

1 Trp.

2 Trp.

Trmb.

Tuba

[mf]

Xil.

36 Vln. I *molto staccato e burlescamente*

Vln. II

Cb. *pizz. sempre*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The page is numbered '8' in the top right corner, with the tempo and style instruction 'molto staccato e burlescamente' written next to it. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Oboe, Clarinet 1 (1. Cl.), Clarinet 2 (2. Cl.), Bassoon (Fagot), Trumpet 1 (1 Trp.), Trumpet 2 (2 Trp.), Trombone (Trmb.), and Tuba. The Piccolo, Oboe, and Clarinet parts have a melodic line starting at measure 36, while the Bassoon, Trumpets, and Tuba play a rhythmic accompaniment. The second system includes parts for Xylophone (Xil.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), and Cello (Cb.). The Xylophone part is silent. The Violin parts are silent. The Cello part has a rhythmic accompaniment starting at measure 36. The third system continues the Cello part. The instruction 'pizz. sempre' is written below the Cello part. The dynamic marking '[mf]' is placed below the Trombone and Tuba parts.

41

Picc.

Oboe

1. Cl.

2. Cl.

Fagot

41

1. Trp.

2. Trp.

Trmb.

Tuba

Xil.

41

Vln. I

Vln. II

Cb.



9

*dolce espressivo*

40

Picc.

Oboe

1. Cl.

2. Cl.

Fagot

*ff*

*molto legato sempre*

*mf subito*

*molto legato sempre*

*mf subito*

*mf*

46

1. Trp.

2. Trp.

Trmb.

Tuba

Xil.

*ff*

48

Vln I

Vln II

Cb.

*ff*

*ff*

8<sup>va</sup>

51  
Picc. *f*  
Oboe [*f*]  
1. Cl. *f*  
2. Cl. *f*  
Fagot

51  
1. Trp. *sfz sfz*  
2. Trp. *sfz sfz*  
Trmb. *sfz sfz*  
Tuba   
Xil. *f*

51  
Vln. I *ff*  
Vln. II *ff*  
Cb. (8<sup>va</sup>) *sfz sfz*

56

Picc. *ff* *sfz*

Oboe *ff* *sfz*

1. Cl. *mf*

2. Cl. *mf*

Fagot *mf*

56

1. Trp. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

2. Trp. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tmb. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tuba

Xil. *ff* *sfz*

56

Vln. I *mf > p* *ff* *sfz*

Vln. II *mf > p* *ff* *sfz*

Cb. *sfz* *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

61 Picc. *sempre ff* *sfz*

Oboe *sempre ff* *sfz*

1. Cl.

2. Cl.

Fagot *ff*

61 1. Trp. *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

2. Trp. *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Tmb. *ff staccatissimo* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Tuba *ff* *ff*

Xil.

61 Vln. I *ff* *sfz*

Vln. II *ff* *sfz*

Cb. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

12 Piu mosso

66 Picc. *ff* alegre y burlesco

Oboe *ff* alegre y burlesco

1. Cl. *mf* *mf* sempre

2. Cl. *mf* *mf* sempre

Fagot *mf*

66 1. Trp. *f* staccatissimo

2. Trp. *f* staccatissimo

Trmb. *gliss.* *gliss.* *f* staccatissimo

Tuba

Xil. *ff* alegre y burlesco

66 Vln. I *mf* *gliss.* *ff* staccatissimo

Vln. II *mf* *gliss.* *ff* staccatissimo

Cb. *f*

71 Picc. Oboe 1. Cl. 2. Cl. Fagot

71 1. Trp. 2. Trp. Trmb. Tuba Xil.

71 Vln. I Vln. II Cb.

76

Picc.

Oboe

1. Cl.

2. Cl.

Fagot

1. Trp.

2. Trp.

Trmb.

Tuba

Xil.

Vln. I

Vln. II

Cb.

This musical score page contains measures 76 through 79 for a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Oboe, Clarinets 1 and 2, and Bassoon. The brass section includes Trumpets 1 and 2, Trombone, and Tuba. The string section includes Violin I, Violin II, and Cello. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments play simpler, more rhythmic accompaniment. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

