



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Música

## PLANOS DE SILVESTRE REVUELTAS

Análisis de la estructura formal y de la construcción rítmica,  
análisis instrumental, análisis armónico, análisis melódico.

### TESIS

Que para obtener el título de

**LICENCIADO EN COMPOSICIÓN**

presenta

**LEONARDO FLAVIANO CORAL GARCÍA**

291595

Asesor de Tesis:

**Mtro. FEDERICO IBARRA GROTH**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

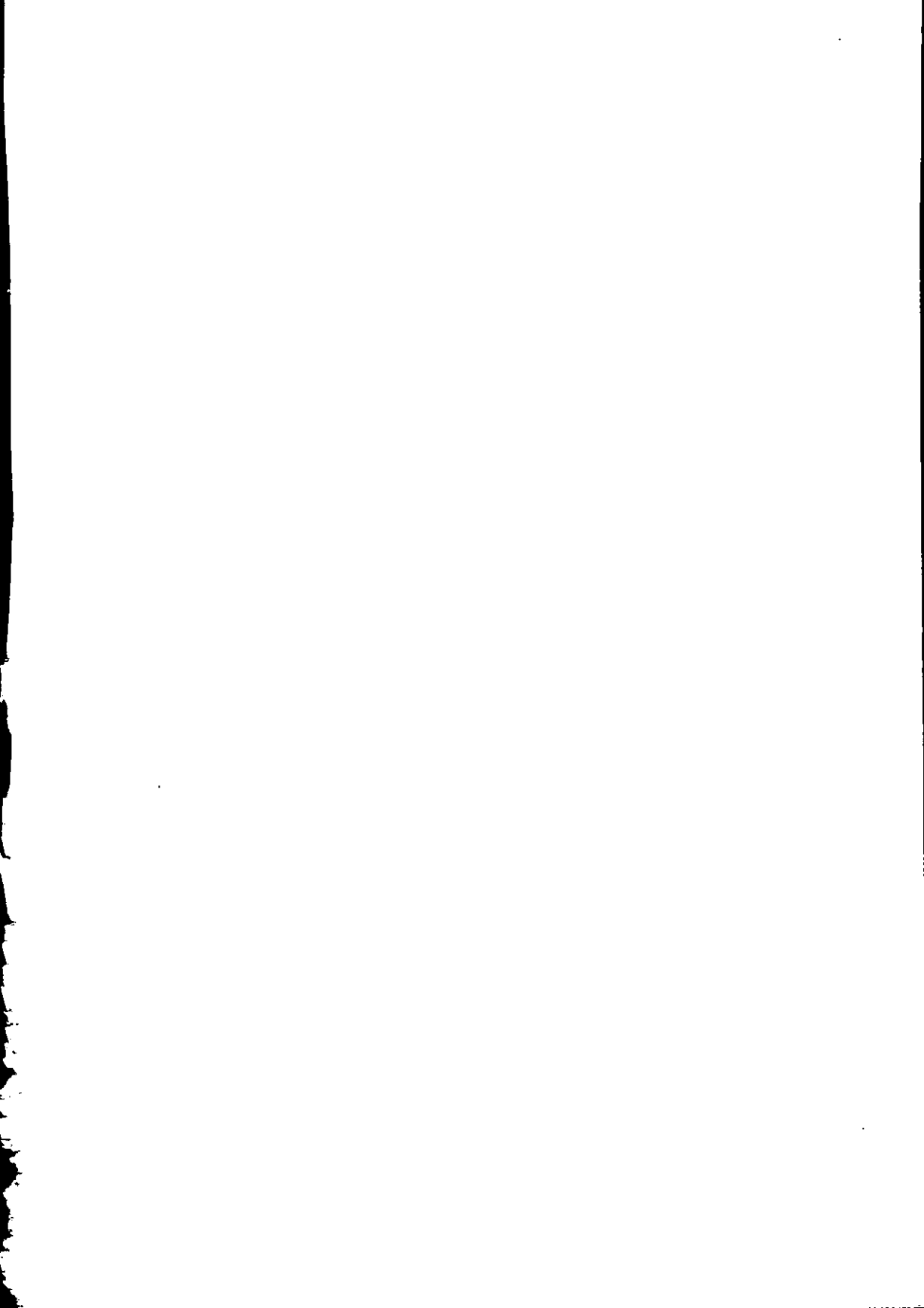


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

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

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

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



# **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar mi agradecimiento a los maestros Eugenia Revueltas, Eduardo Contreras Soto y Clara Meierovich por las facilidades que me concedieron para acceder a determinados materiales importantes para la realización de la tesis.

# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>I. SILVESTRE REVUELTAS Y SU PRODUCCIÓN MUSICAL</b>	<b>3</b>
<b>I.1. DATOS BIOGRÁFICOS</b>	<b>3</b>
<b>I.2. CATÁLOGO DE OBRAS</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
a) Obras sinfónicas	6
b) Obras para conjunto instrumental mixto o pequeña orquesta	7
c) Obras de cámara	8
d) Canciones para voz y conjunto instrumental	8
e) Canciones para voz y piano	9
f) Obras para piano solo	9
g) Música para cine	10
<b>I.3. ASPECTOS GENERALES DE LA MÚSICA DE REVUELTAS</b>	<b>11</b>
<b>II . DATOS SOBRE PLANOS</b>	<b>15</b>
<b>II.1. ASPECTOS PRELIMINARES</b>	<b>15</b>
a) Dotación instrumental de la versión original	15
b) Dotación instrumental de la versión para gran orquesta ( <i>Danza geométrica</i> )	16
c) Dedicatoria de la pieza	17
d) Comentario de Silvestre Revueeltas	17
<b>II.2. FECHAS DE ESTRENO</b>	<b>18</b>
a) Versión original	18
b) Versión para gran orquesta	19
<b>II.3. GRABACIONES</b>	<b>21</b>
a) Grabaciones de la versión original	21
b) Grabación de la versión para gran orquesta ( <i>Danza geométrica</i> )	23
<b>II.4. ERRATAS EN LA EDICIÓN DE LA VERSIÓN ORIGINAL</b>	<b>24</b>
<b>II.5. COMENTARIOS DE DISTINTOS AUTORES</b>	<b>26</b>

<b>III . ANÁLISIS</b>	<b>28</b>
<b>III.1. ESTRUCTURA FORMAL Y CONSTRUCCIÓN RÍTMICA</b>	<b>28</b>
<b>Introducción</b>	<b>28</b>
<b>III.1.1. Delimitación de secciones</b>	<b>29</b>
■ Sección inicial	
■ Sección central	
■ Sección conclusiva	
<b>III.1.2. Elementos estructurales</b>	<b>30</b>
a) Seis células rítmicas	<b>30</b>
b) Ocho motivos principales	<b>31</b>
c) Nueve cuadros	<b>34</b>
1) Tres cuadros básicos	<b>34</b>
■ Cuadro A	
■ Cuadro B	
■ Cuadro C	
2) Seis cuadros derivados	<b>38</b>
■ Cuadros derivados del cuadro A	<b>38</b>
■ Cuadro A1	
■ Cuadro A2	
■ Cuadro derivado del cuadro B	<b>40</b>
■ Cuadro B1	
■ Cuadros derivados del cuadro C	<b>41</b>
■ Cuadro C1	
■ Cuadro C2	
■ Cuadro C3	
<b>III.1.3. Construcción detallada del cuadro B1</b>	<b>44</b>
a) Uso del motivo c	<b>44</b>
1) El motivo c como constante rítmica	
2) El motivo c como generador de nuevos materiales	
b) Variantes y derivaciones de los motivos d, e, f, h	<b>48</b>
1) Motivo d	
2) Motivo e	
3) Motivo e y motivo f	
4) Otros usos del motivo f	
5) Motivo h	
c) Otros componentes	<b>60</b>
1) Cuatro <i>ostinati</i>	
2) Motivo b y material rítmico - melódico	

<b>III.1.4. Visión global de la estructura formal</b>	<b>63</b>
a) Distribución de los cuadros y de sus elementos integrantes	63
b) Función estructural de las tres secciones	64
1) Sección inicial	
2) Sección central	
3) Sección conclusiva	
c) Resumen del comportamiento de los ocho motivos principales. Constantes y variables	65
1) Motivo a	
2) Motivo b	
3) Motivo c	
4) Motivo d	
5) Motivo e	
6) Motivo f	
7) Motivo g	
8) Motivo h	
<b>III.1.5. Visión global de la construcción rítmica</b>	<b>69</b>
a) Economía y contrastes en la construcción rítmica	69
b) Regularidad e irregularidad métrica	70
c) Técnicas de variación rítmica utilizadas	70
d) Resumen gráfico de las derivaciones de las seis células rítmicas	71
<b>III.1.6. Conclusiones</b>	<b>73</b>
<b>III.2. ANÁLISIS INSTRUMENTAL</b>	<b>74</b>
<b>Introducción</b>	<b>74</b>
<b>III.2.1. Planteamiento orquestal. Grupos instrumentales e instrumentos solistas</b>	<b>75</b>
a) Grupos instrumentales	75
1) Agrupación por registro	
2) Agrupación por familia	
3) Agrupación por parejas	
b) Instrumentos solistas	77
<b>III.2.2. Características de la sonoridad orquestal</b>	<b>78</b>
<b>III.2.3. Conclusiones</b>	<b>94</b>

<b>III.3. ANÁLISIS ARMÓNICO</b>	96
Introducción	96
<b>III.3.1. Estructuras armónicas fundamentales y sus variantes</b>	97
a) Estructura armónica 1	97
b) Estructura armónica 2	104
c) Estructura armónica 3	107
<b>III.3.2. Otras estructuras armónicas</b>	108
<b>III.3.3. Conclusiones</b>	110
<b>III.4. ANÁLISIS MELÓDICO</b>	111
Introducción	111
<b>III.4.1. Materiales melódicos principales</b>	111
a) Comportamiento del material melódico 1	112
b) Comportamiento del material melódico 2	114
c) Comportamiento del material melódico 3	116
d) Comportamiento del material melódico 4	118
<b>III.4.2. Conclusiones</b>	119
<b>III.5. DIFERENCIAS EN LA EXTENSIÓN DE LAS DOS VERSIONES DE LA OBRA</b>	120
<b>IV . CONCLUSIONES</b>	122
<b>APÉNDICES</b>	124
1. Copia del manuscrito de la versión original de <i>Planos</i>	125
2. Copia de 12 Páginas del Plan de Espectáculos Culturales para 1934 del Departamento de Bellas Artes, México, D.F., Secretaría de Educación Pública. El programa correspondiente al probable estreno de la versión original de <i>Planos</i> , a cargo de la Orquesta del Conservatorio está en la pág.6.	126
3. Copia del programa de mano del estreno de <i>Danza geométrica</i> .	127
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	128



# INTRODUCCIÓN

Considero a Silvestre Revueltas como uno de los compositores más importantes en la historia musical de nuestro país. A través de mi experiencia he observado que su personalidad se ha vuelto mítica y que su fama ha ido creciendo paulatinamente a través de los años. Su música es cada vez más apreciada en México y en el extranjero, pero paradójicamente, la gran mayoría de sus obras no ha sido suficientemente analizada.

Dentro de sus obras para conjunto instrumental mixto, *Planos* presenta una concisa estructura que sorprende por su planteamiento rítmico y formal, así como por su claridad, fuerza y contundencia. *Planos* existe en su versión original para nueve instrumentos y en versión para gran orquesta cuyo subtítulo es: *Danza geométrica*. El manuscrito de la primera versión está fechado el primero de abril de 1934. La versión sinfónica fue elaborada con rapidez, pues la fecha de su manuscrito es primero de junio de 1934. Distintos autores han escrito comentarios analíticos sobre *Planos*, pero no existe un documento que muestre su análisis completo.

El objetivo principal de la tesis es realizar el análisis minucioso de la primera versión de *Planos* para demostrar las características esenciales de su construcción. En *Planos* es fundamental el proceso rítmico que da origen a una estructura compleja, orgánica e integral en la que los diversos componentes fluyen con gran intensidad dentro de un movimiento continuo en renovación incesante y con una sonoridad orquestal predominantemente masiva, percutida y contundente. La lógica de construcción interna de la obra surge de las características intrínsecas de los materiales empleados.

El análisis se ocupa de la versión original, porque en ella se aprecian con mayor claridad los procedimientos utilizados. El análisis detallado de la versión para gran orquesta está fuera de los límites de este trabajo. Sin embargo, para ofrecer una imagen lo más completa posible, en el capítulo II se indican los datos específicos de las dos versiones.

La tesis está integrada por cuatro capítulos:

## I. SILVESTRE REVUELTAS Y SU PRODUCCIÓN MUSICAL

En este capítulo se presentan los datos biográficos de Revueltas, su catálogo y las características generales de su producción.

## II. DATOS SOBRE PLANOS

Aquí se consideran los siguientes aspectos: la dotación instrumental de las dos versiones, la dedicatoria de la pieza, el comentario de Revueltas acerca de su obra, las fechas de estreno y las grabaciones de las dos versiones. Asimismo, se indican las erratas en la edición de la versión original y los comentarios analíticos de distintos autores acerca de *Planos*.

### III. ANÁLISIS

El análisis se presenta en el siguiente orden:

- Estructura formal y construcción rítmica
- Análisis instrumental
- Análisis armónico
- Análisis melódico
- Diferencias en la extensión de las dos versiones de la obra

### IV. CONCLUSIONES

#### APÉNDICES

**Apéndice 1.** Copia del manuscrito de la versión original de *Planos*

**Apéndice 2.** Copia de 12 páginas del Plan de Espectáculos Culturales para 1934, del Departamento de Bellas Artes. En la página 6 de este documento se encuentra el programa correspondiente al probable estreno de la primera versión de *Planos*.

**Apéndice 3.** Copia del programa de mano del estreno de *Danza geométrica*

# I. SILVESTRE REVUELTAS Y SU PRODUCCIÓN MUSICAL

## I.1. DATOS BIOGRÁFICOS<sup>1</sup>

Silvestre Revueltas Sánchez nace el 31 de Diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Durango. Sus años de infancia transcurren en los estados de Durango, Colima y Jalisco.

Inicia sus estudios de violín en Colima en 1907 con Francisco Ramírez, en 1911 continúa estudiando en el Instituto Juárez de Durango. Entre 1913 y 1916 prosigue sus estudios de violín con José Rocabruna en el Conservatorio Nacional de Música y comienza estudios de composición con Rafael J. Tello.

En 1917 se traslada a Estados Unidos donde permanece hasta 1920, en este país estudia primero en el Saint-Edward's College en Austin, Texas, posteriormente ingresa al Chicago Musical College, donde estudia violín con León Sametini y composición con Felix Borowski.

En 1920 contrae matrimonio con Jule Klarecy, cantante estadounidense de ópera, con quien tuvo a su primera hija: Carmen. A su regreso a México lleva a cabo diversos recitales de violín.

En 1922 regresa al Chicago Musical College para perfeccionarse en violín con Vaslav Kochansky y Ottokar Sevcik.

En 1924 conoce a Carlos Chávez, con el que realiza recitales de música "moderna", destacando los "Conciertos de Música Nueva" en la Ciudad de México, en los que se dan a conocer al público mexicano las obras de Bartók, Honneger, Stravinsky, Milhaud, Varèse, Satie, Poulenc y Chávez.

A partir de 1926 la actividad musical de Revueltas comienza a enfocarse más hacia la composición; aparecen sus primeras obras que ya no pueden ser consideradas como ejercicios escolares. De 1929 hasta su muerte, acaecida en 1940, su producción musical es constante. Durante este periodo surgen sus obras más importantes.

Entre 1927 y 1928 trabaja como violinista y director de orquesta en San Antonio, Texas y en Mobile, Alabama. En 1927 después de su divorcio de Jule Klarecy, vive en San Antonio con Aurora, viuda de Murguía.

En 1928 ingresa por invitación de Carlos Chávez a la Pan American Association of Composers, fundada en 1928 por Edgar Varèse y Henry Cowel. A su regreso a México en 1929, también por invitación de Chávez, comienza a impartir las cátedras de violín y música de cámara en el Conservatorio Nacional de Música. Asimismo, Chávez lo nombra subdirector de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que

<sup>1</sup> En este apartado no se indican las obras compuestas por Revueltas, esta información se incluye en I.2. Catálogo de obras.

ocupa hasta 1935. Durante su desempeño en este cargo estrena un considerable número de sus partituras sinfónicas.

En 1930 vuelve a contraer matrimonio, ésta vez con Angela Acevedo, con quien procrea tres hijas: Eugenia, Natalia y Alejandra. En el año de 1932, varias de sus obras se ejecutan en Estados Unidos y en Cuba, suscitando gran interés.

A partir de 1934 empieza a trabajar con cineastas y compone la música de diversas películas.

En 1935 deja la Orquesta Sinfónica de México y en 1936 toma la dirección de la Orquesta del Conservatorio, que con el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional surge como competencia para la Orquesta Sinfónica de México de Chávez.

En 1936 ocupa el puesto de Secretario General de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Allí fortalece sus relaciones y hace nuevas amistades con gente de letras: Juan de la Cabada, José Mancisidor, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Luis Cardoza y Aragón, Rafael Alberti, Octavio Paz.

En 1937 interrumpe su trabajo con la Orquesta Sinfónica Nacional para trasladarse a España como parte de la delegación que la LEAR envía al II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En ese país dirige con gran éxito sus obras en varios conciertos al frente de la Orquesta Sinfónica de Valencia, la Orquesta de la Asociación de Profesores de Orquesta UGT, la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Filarmónica de Madrid; además dirige algunas de sus obras para ensamble de cámara con miembros de la Orquesta Pablo Casals.

En 1938 se disuelve la Orquesta Sinfónica Nacional y Revueltas continúa con su actividad docente y creativa. Asimismo, publica en *El Nacional* varios artículos en los que se refiere al medio musical de la época.

En 1940 colabora con Waldeen y Anna Sokolow, con partituras escritas para el Ballet de Bellas Artes.

Silvestre Revueltas muere en la Ciudad de México en la madrugada del 5 de Octubre de 1940. Su cuerpo fue velado en el Conservatorio Nacional de Música y enterrado en el Panteón Francés. En su funeral, Pablo Neruda leyó su poema *A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte* (Oratorio menor). En 1976 sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres.

## I.2. CATÁLOGO DE OBRAS

### Introducción

Los primeros ensayos de composición de Silvestre Revueltas datan de los años entre 1915 y 1919, cuando fue estudiante del Conservatorio Nacional y del Chicago Musical College. La mayoría de estas piezas son para piano solo, algunas más son para violín y piano, así como también hay un movimiento para cuarteto de cuerdas. Las incursiones de Revueltas en la composición continúan esporádicamente en los años de 1923, 1924 y 1926.

Revueltas compone ininterrumpidamente de 1929 hasta su muerte en 1940. En la década de 1930 a 1940 surge la personalidad creativa de Revueltas. En este lapso la producción de Revueltas es abundante y de gran calidad.

El catálogo con lo más importante de la producción de Silvestre Revueltas se presenta a partir de la próxima página y está clasificado en los siguientes géneros:<sup>1</sup>

- a ) Obras sinfónicas**
- b) Obras para conjunto instrumental mixto o pequeña orquesta**
- c) Obras de cámara**
- d) Canciones para voz y conjunto instrumental**
- e) Canciones para voz y piano**
- f) Obras para piano solo**
- g) Música para cine**

---

<sup>1</sup> En el catálogo no se incluyen los siguientes grupos:

- Casi la totalidad de las primeras obras de Juventud compuestas entre 1915 y 1924
- Arreglos y orquestaciones hechos entre 1920 y 1928 de piezas de Debussy, Ponce, Rimsky-Korsakoff, Felipe Villanueva y autores anónimos.
- Música para teatro de revista compuesta en 1928
- Manuscritos sin título compuestos entre 1926 y 1929
- Obras y arreglos de música militante hechos entre 1936 y 1938

## a) Obras sinfónicas

■ <i>Pieza para orquesta</i>	1929
■ <i>Esquinas</i> (primera versión)	1931
■ <i>Ventanas</i>	1931
■ <i>Cuauhnáhuac</i> (primera versión)	1931
■ <i>Alcancías</i>	1932
■ <i>Cuauhnáhuac</i> (segunda versión)	1932
■ <i>Troka</i>	1932
■ <i>Parián</i>	1932
■ <i>Janitzio</i> (primera versión)	1933
■ <i>Esquinas</i> (segunda versión)	1933
■ <i>Caminos</i>	1934
■ <i>Danza geométrica</i> (versión orquestal de <i>Planos</i> )	1934
■ <i>Redes</i> (Música para cine. Erich Kleiber en 1943 hizo una suite a partir de este material)	1935
■ <i>Janitzio</i> (segunda versión)	1936
■ <i>Caminos</i> (segunda versión)	1936
■ <i>Sensemaya</i>	1938
■ <i>Itinerarios</i>	1938
■ <i>Música para charlar</i> (Erich Kleiber hizo algunos cortes en la partitura y la tituló <i>Paisajes</i> )	1938
■ <i>La noche de los mayas</i> (Música para cine. En 1959, con este material José Yves Limantour hizo una suite. Asimismo existe otra suite con el mismo material original, realizada por Paul Hindemith)	1939
■ <i>La coronela</i> (Música para ballet en cuatro episodios sobre doce grabados de José Guadalupe Posada. A la muerte de Revueltas, <i>La coronela</i> fue terminada por Blas Galindo y orquestada por Candelario Huízar)	1940

## b) Obras para conjunto instrumental mixto o pequeña orquesta

- **Batik** 1926  
(flauta, 2 clarinetes, cuarteto de cuerdas)
- **El afilador** 1929  
(versión para septeto de alientos)
- **Cuauhnáhuac** 1931  
(versión para orquesta de cuerdas)
- **Colorines** 1932  
(9 alientos, cuerdas, percusiones)
- **Toccata (sin fuga)** 1933  
(violín concertante, 6 alientos, 3 timbales)
- **El renacuajo paseador Pantomima para niños,** 1933  
sobre un texto de Rafael Pombo (1era. versión)  
(6 alientos, 5 cuerdas, percusiones)
- **Ocho por radio** 1933  
(3 alientos, 4 cuerdas, percusiones)
- **Planos** 1934  
(4 alientos, 4 cuerdas, piano)
- **Homenaje a Federico García Lorca** 1936  
(6 alientos, 5 cuerdas, piano, percusión)
- **El renacuajo paseador, Ballet pantomima para marionetas (titeres)** 1936  
sobre un texto de Rafael Pombo ( 2da. versión )  
(7 alientos, cuerdas, percusiones)
- **Sensemaya** (versión para pequeña orquesta) 1937  
(8 alientos, cuerdas, percusión)
- **Tres sonetos** 1938  
(Obra inspirada en tres sonetos de Carlos Pellicer de la colección *Hora de Junio*, 1937) (8 alientos, piano, percusiones)
- **Escenas infantiles** 1938  
(9 alientos, cuerdas, xilófono)

## c) Obras de cámara

- *El afilador* (versión para violín y piano) 1924 ?
- *Cuatro pequeños trozos para dos violines y cello* 1929
- *Cuarteto de cuerdas No. 1* 1930
- *Cuarteto de cuerdas No. 2 (Magueyes)* 1931
- *Cuarteto de cuerdas No. 3* 1931
- *Madrigal* (violín y violonchelo) 1931
- *Tres piezas para violín y piano* 1932
- *Cuarteto de cuerdas No. 4 (Música de feria)* 1932
- *Tres pequeñas piezas serias* 1940  
(píccolo, oboe, clarinete, trompeta, saxofón)

## d) Canciones para voz y conjunto instrumental

- *Dúo para pato y canario* 1931  
(soprano, 7 alientos, piano, percusiones)  
(texto de Carlos Barrera)
- *Ranas* 1932  
(soprano, 6 alientos, cuerdas, percusiones)  
(texto de Daniel Castañeda)
- *El tecolote* 1932  
(soprano, 5 alientos, cuerdas, piano)  
(texto de Daniel Castañeda)
- *Caminando* 1937  
(soprano y contralto, o soprano y tenor,  
6 alientos, contrabajo, percusiones)  
(texto de Nicolás Guillén)
- *No sé por qué piensas tú ...* 1937  
(barítono, 6 alientos, cuerdas, percusiones)  
(texto de Nicolás Guillén)
- *Hora de junio* 1938  
(11 alientos, cuerdas, piano, percusiones)  
(Versión con narrador de: *Tres sonetos*, hecha por José Yves  
Limantour en 1959 con los textos originales en los que está  
inspirada la obra; texto de Carlos Pellicer)
- *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas* 1939  
(10 alientos, cuerdas, percusiones)  
(textos de: Fernando de Trueba, anónimo, García Lorca)



### e) Canciones para voz y piano

- *Elegía* 1926  
(texto en francés de autor desconocido)
- *Dúo para pato y canario* 1931  
(texto de Carlos Barrera)
- *Ranas* 1931  
(texto de Daniel Castañeda)
- *El tecolote* 1932  
(texto de Daniel Castañeda)
- *Amiga que te vas* 1936  
(texto de Ramón López Velarde)
- *Caminando* 1937  
(texto de Nicolás Guillén)
- *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* 1938  
(textos de: Fernando de Trueba, anónimo, García Lorca)
- *Canto de una muchacha negra* 1938  
(texto de Langston Hughes)

### f) Obras para piano solo

- *Adagio* 1918?
- *Tragedia en forma de rábano (No es plagio)* 1924
- *Coqueta para genio* 1937?
- *Allegro* 1939
- *Canclón* (pequeño fragmento tomado de *Cuauhnáhuac*) 1939

## g) Música para cine

- *Redes (Pescados)* (primera versión) 1934
- *Redes* (segunda versión) 1935  
(dirigida por Alfredo Zinneman y Emilio Gómez Muriel)
- *Vámonos con Pancho Villa* 1935  
(director: Fernando de Fuentes)
- *Camínos* 1936  
(cortometraje, director: Víctor Herrera)
- *La bestia negra* 1938  
(director: Gabriel Soria)
- *Ferrocarriles de baja california* 1938  
(documental, director: ?)  
(En su versión de concierto esta música recibió el nombre de *Música para charlar*)
- *El indio* 1938  
(director: Armando Vargas de la Maza)
- *La noche de los mayas* 1939  
(director: Chano Urueta)
- *Bajo el signo de la muerte* 1939  
(director: Chano Urueta)
- *Los de abajo* 1939  
(director: Chano Urueta)
- *!Que viene mi marido!* 1940  
(director: Chano Urueta)

### I.3. ASPECTOS GENERALES DE LA MÚSICA DE REVUELTAS

La música de Revueltas evita las grandes formas tradicionales, al no interesarse en cultivar la forma sonata o en estructurar sinfonías con varios movimientos y largos desarrollos. La forma en Revueltas, está determinada por las características intrínsecas del material usado. Yolanda Moreno, en *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, indica lo siguiente:

Aun en las obras de corta extensión de Revueltas se define tempranamente una actitud estética y una concisión de factura que descartó de su obra tanto lo grandioso como lo conmemorativo, apartándola de los desarrollos largos y los grandes despliegues formales. Aquí es indispensable recordar que la formación de Revueltas como compositor fue más práctica que escolástica, de ahí que no llegara a formar hábitos académicos de composición.<sup>1</sup>

En Revueltas, los aspectos formales, instrumentales, armónicos y melódicos tienden a estar subordinados al proceso rítmico. Revueltas se refiere al ritmo en su mundo interior:

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor, es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total.<sup>2</sup>

Revueltas trabaja con pequeñas células que se superponen y transforman, dando lugar a distintas combinaciones polirrítmicas con contrastes inesperados. Gusta de presentar un material, después fragmentarlo y posteriormente superponer variantes de esos fragmentos, para crear una visión caleidoscópica que está en continua renovación. Asimismo, tiene predilección por el recurso del *ostinato*, que es utilizado hábilmente para crear un sólido armazón rítmico sobre el que se superponen otros elementos y sus variantes. Yolanda Moreno reflexiona sobre los patrones rítmicos en Revueltas:

Dos tipos de organización rítmica predominan en la música de Revueltas: por un lado aparecen las unidades iguales con cambios súbitos y, por otro, los ritmos irregulares con un patrón recurrente que forma un metro regular. En las partituras más complejas, Revueltas recurre frecuentemente a una combinación de ambas posibilidades creando un efecto de tensión rítmica constante.<sup>3</sup>

La visión creativa de Revueltas no es rígida y acartonada, cada obra es un experimento con un juego diferente a resolver. Revueltas es directo y contundente en su expresión, utiliza sin temor motivos, que en ocasiones pueden parecer vulgares o poco apropiados y los utiliza de forma orgánica, logrando que cada parte tenga una función estructural precisa en relación con el todo.

Estimulado por su amistad con Carlos Chávez, Revueltas asimila rápidamente la información sobre las nuevas formas de hacer música que se desarrollan en su tiempo y se familiariza con Stravinsky, Debussy, Ravel, Bartók, Falla, Poulenc, Honneger, Satie, Varèse, Milhaud, Cowell.

La búsqueda de Revueltas es distinta a la de Chávez. A Chávez le interesa imprimir en sus obras nacionalistas un sentido épico e histórico, derivado de la exaltación de las antiguas culturas prehispánicas. Revueltas por el contrario es ajeno a esta concepción del nacionalismo de Chávez, pues está muy compenetrado con la esencia del sincretismo cultural del México de los años treinta. Revueltas hace una

<sup>1</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, 2da. ed., México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1995, pág. 190.

<sup>2</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, Ediciones Era, 1989, pág. 32.

<sup>3</sup> Yolanda Moreno, Op. cit., págs. 205-207.

síntesis de elementos populares característicos y los manipula sin necesidad de recurrir a la cita textual, pues los materiales que utiliza son en su mayoría de su propia creación. El camino que sigue Revueltas es muy personal y hace grandes aportes al nacionalismo, sin adscribirse a la retórica oficial de este movimiento artístico.

La técnica con que Revueltas elabora y presenta sus materiales es más importante que el contenido de éstos. Yolanda Moreno llama la atención sobre la técnica de Revueltas:

La técnica de entrelazamiento y yuxtaposición de motivos es la fuente de una inteligente organización sonora. De ahí nacen las diferentes texturas, la riqueza y la unidad estilística inapelable de la obra revueltiana que garantiza un orden, un suceder lógico y crea una unidad congruente y dinámica en donde cada detalle tiene una profunda relación con la forma total, en tanto que su crecimiento siempre orgánico, está determinado por el interés del motivo individual.<sup>4</sup>

Al examinar el catálogo de Revueltas, se observa que hay predilección por las obras para gran orquesta y para ensamble de cámara. Prácticamente no tiene obras para piano solo. Revueltas es uno de los protagonistas, en el México de los años treinta, de una etapa de cambios y de ruptura con las estéticas del pasado, especialmente con el romanticismo imperante en el régimen de Porfirio Díaz. En los tiempos posteriores a la Revolución, a los nuevos compositores ya no les interesan las piezas para piano de salón.

Revueltas tiene gran sentido del color instrumental. En sus actividades como director y violinista, adquiere amplio conocimiento de la orquesta y sus posibilidades. En su catálogo hay por lo menos 17 obras sinfónicas, que compone en un periodo de aproximadamente 11 años. En distintas ocasiones hace varias versiones de una misma obra; algunas veces, porque no queda satisfecho con la primera versión y otras, porque hace una versión para ensamble de cámara y otra para gran orquesta; éste es el caso de *Sensemayá*, *Planos* y *Cuahunáhuac*.

Veamos el comentario que hace Mario Lavista, en una entrevista realizada por José Angel Leyva:

Hay hallazgos espléndidos, y en eso los compositores mexicanos somos sus deudores. A Revueltas le gustaba, por ejemplo, usar la tuba con el piccolo. Lograr el equilibrio entre estos dos instrumentos, uno muy grave y otro muy agudo, implica realmente un conocimiento profundo de la técnica orquestal. No olvidemos tampoco que Revueltas fue director de orquesta, y gustaba además de colocarse frente a ella, allí adquirió sin duda una gran experiencia en la materia. Eso se refleja claramente en sus obras escritas para esta agrupación musical. Independientemente de su lenguaje armónico y melódico, hay en Revueltas un lenguaje orquestal propio, de la misma forma que lo encontramos en Debussy. Hablo de la imagen sonora que da un sonido orquestal, lo cual es independiente de sus melodías o de sus armonías. Es claro que cuando oímos *Sensemayá* o cualquiera otra de sus obras, está la voz personal de Revueltas, y ello lo sentimos por la imagen, por el resultado sonoro que nos ofrece.<sup>5</sup>

Mario Lavista da gran importancia a la técnica orquestal que permite a Revueltas un manejo sorprendente de combinaciones inusitadas. La sonoridad revueltiana se reconoce inmediatamente, por su personal y efectivo lenguaje orquestal.

<sup>4</sup> Yolanda Moreno, op. cit., pág. 199.

<sup>5</sup> Mario Lavista, "Las revueltas musicales de Silvestre", en José Angel Leyva, *El Naranja en flor*, Homenaje a los Revueltas, 1ª. ed., FONCA, Gobierno del Estado de Durango, 1994, 2da. ed., corregida y aumentada, México, Ediciones Sin Nombre, Juan Pablos Editor, S.A. e IMAC, 1999, pag. 84.

Un rasgo importante de la producción de Revueltas es su relación con otras disciplinas como el cine, la poesía y la danza. En *Redes*, que es uno de sus trabajos más significativos para el cine, la música funciona perfectamente con la película y también por separado, como suite de concierto. Revueltas es ávido lector de poesía. Para sus piezas vocales utiliza textos de Ramón López Velarde, Nicolás Guillén, Carlos Pellicer, Federico García Lorca, Xavier Villaurrutia, Carlos Barrera, Daniel Castañeda, Fernando de Trueba. Una de sus obras más importantes está dedicada a la memoria de un poeta: *Homenaje a Federico García Lorca*. Asimismo, Revueltas colaboró al final de su vida con música para dos coreografías: el *Renacuajo paseador* y *La coronela*, esta última basada en grabados de José Guadalupe Posada.

En el primer estudio musicológico que se hizo sobre la obra de Revueltas, en 1939, Otto Mayer-Serra se refiere a la forma en Revueltas, como una cuestión no solucionada totalmente:

La forma de las diferentes piezas orquestales es, en su gran mayoría, la sencilla del *lied*. El material melódico se halla más bien "expuesto" que "elaborado", es decir la música mexicana -tanto en las obras indigenistas de Chávez como en Revueltas- se encuentra de momento aún en una fase que no va más allá de la simple exposición de la substancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración popular y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo han desarrollado, para su respectivo "folklorismo", Manuel de Falla en el Concierto para clave o Béla Bartók en sus últimas creaciones.

En algunas de sus obras, particularmente en *Planos* y en ciertas partituras de "film", Revueltas se acerca a una solución de este arduo problema, de la cual depende el porvenir de la producción musical en México. El trabajo motivico se hace más denso, todas las ideas musicales se hallan más rigurosamente aprovechadas. En su *Sensemaya*, ha llegado indudablemente a realizar la elaboración más constructiva de la materia sonora.<sup>6</sup>

La consideración de Otto Mayer-Serra no es totalmente acertada, pues es erróneo englobar dentro de un mismo estadio evolutivo a los procesos formales de Chávez y Revueltas. Chávez tiene mayor afinidad con la tradición alemana del desarrollo temático y la forma sonata. En cambio, la búsqueda formal de Revueltas se orienta hacia la consolidación de un principio constructivo acorde con las necesidades expresivas de cada obra. Es cierto que en *Planos* y en *Sensemaya*, Revueltas encuentra una solución formal adecuada a las características de esas obras, sin embargo, eso no invalida las soluciones formales que Revueltas adopta en otras obras, que requieren un tratamiento diferente.

Citemos una vez más a Mario Lavista, quien en sus consideraciones toma en cuenta aspectos en los que Otto Mayer-Serra no reparó en su análisis crítico:

En el caso de Revueltas algo significativo es que él lleva a cabo una renovación de tipo formal. La renovación fundamental en el arte es de orden formal, no de contenido; son las formas las que modifican nuestra manera de oír, de ver el mundo. En las obras de Revueltas hay una intención de romper con las formas tradicionales de la música mexicana del siglo XIX. Este rompimiento formal trae aparejado una renovación en el lenguaje musical. Revueltas está más cerca de un compositor como Edgar Varèse y de la tradición francesa. En ese sentido, su manera de estructurar la música parte del no desarrollo, a diferencia de la tradición alemana que basa todo su discurso sonoro en el desarrollo. Ahí hay también una diferencia entre Chávez y Revueltas. Chávez está mucho más enclavado en esa tradición alemana del desarrollo de ideas, de motivos. Así podemos constatarlo en sus sinfonías. La tradición a la que se liga Revueltas es la francesa, la enorme revolución que lleva a cabo Debussy en la música a finales del siglo pasado.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mayer-Serra, Otto, "Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México", en *Boletín Latinoamericano de Música* VI 3, Uruguay, Montevideo, Octubre de 1941, págs. 561- 562.

<sup>7</sup> Mario Lavista, op. cit., págs. 81- 82.

### Más adelante, Lavista continúa:

Todas sus obras son muy directas, dan la impresión de ser muy espontáneas, aunque en realidad son el resultado de una profunda reflexión. Es curioso, pero también se tiene esa imagen errónea de un Revueñas bohemio, indisciplinado. Sin haberlo conocido, yo tengo la impresión contraria. Independientemente de su vida privada, del desorden aparente de ésta, había un Revueñas artista, disciplinado, reflexivo, que trabaja la obra de una forma continua, profunda, pensada, aunque al final de la composición quede la sospecha de ser una obra hecha de un solo trazo. Quizás ése es el secreto del gran arte. Dar la impresión de espontaneidad, de estar facturadas de un tirón. Cuando uno escucha a Beethoven, a Stravinsky, a Revueñas, se tiene la impresión de que sus obras han sido creadas en un instante de inspiración, y eso no ha ocurrido así. Al analizar las partituras de Revueñas se ve una reflexión muy profunda de su arte.<sup>8</sup>

Lavista finaliza su razonamiento con respecto a la forma en Revueñas de la manera siguiente:

Revueñas no tiene necesidad de escribir sinfonías, no es un problema de capacidad o incapacidad, simplemente él está en otra búsqueda formal, por eso utiliza formas breves. *Sensemaya* durará siete minutos, a veces tiene cuartetos de un solo movimiento; el *Homenaje a García Lorca* son tres movimientos sin una estructura de sonata. Cada uno tiene su propia forma y cada forma le pertenece sólo a esa obra.<sup>9</sup>

Revueñas es un compositor disciplinado que medita cuidadosamente la factura de sus obras y no necesita demasiado tiempo en cada una de ellas para lograr sus intenciones expresivas. Su concepción formal es flexible y se moldea plásticamente de manera distinta en cada obra para orientarse de manera muy personal en la línea de Debussy, Stravinsky y Varèse.

Virgil Thomson se refiere a la técnica francesa usada por Revueñas:

La música de Revueñas jamás podría ser confundida con música francesa; no obstante, está hecha con técnica francesa postimpresionista, amplificadas y adaptadas a su propio clima.<sup>10</sup>

En sus apuntes autobiográficos Revueñas habla de su muy peculiar relación con la música de Debussy:

Me puedo observar ahora, de 1917 a 1920. Mi padre me sostiene el colegio con modestos elementos. Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirlo, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. Ya sé que eso parece un mero juego de palabras. Pero tratando de dar forma a mis imágenes, hice una primera composición para violín y piano y la sometí a uno de mis profesores, quien, al leerla, me dijo entusiasmado: "Muy interesante; es un estilo completamente debussiano..." "¿Debussiano?", pregunté, "¿que quiere usted decir?" Me contestó: "Pues esta música se parece a la de Debussy", y observando mi sorpresa, me preguntó: "¿No conoce la música de Debussy?" "Jamás he oído música de ese compositor, e ignora que exista algo semejante a lo que acabo de componer..."

Más tarde, al conocer de cerca la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma de mis ojos a mis oídos en música plástica...música en movimiento...<sup>11</sup>

Hasta 1924, viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje.

Para Revueñas, como para la gran mayoría de los autores del siglo XX, el universo sonoro descubierto por Debussy, es determinante en su evolución para encontrar una voz creativa propia y personal.

<sup>8</sup> Mario Lavista, op. cit., pág. 82-83.

<sup>9</sup> Mario Lavista, op. cit., pág. 85.

<sup>10</sup> Thomson, Virgil, *Articles and Reviews*, en Yolanda Moreno, op. cit., pág. 184.

<sup>11</sup> Silvestre Revueñas, op. cit. pág.30.

## II. DATOS SOBRE PLANOS

### II.1. ASPECTOS PRELIMINARES

#### a) Dotación instrumental de la versión original <sup>1</sup>

2 Violines

1 Clarinete en si b

1 Trompeta en do

1 Clarinete bajo en si b

1 Fagot

1 Violonchelo

1 Contrabajo

Piano

---

<sup>1</sup> El orden de la dotación presentada en II.1. es el que Revueeltas dispuso en la partitura. Ver Apéndice 1. Aunque este aspecto corresponde al análisis instrumental, es conveniente señalar la dotación en este apartado, por motivos de claridad.

**b) Dotación de la versión para gran orquesta ( *Danza geométrica* )**

Piccolo

2 Flautas

2 Clarinetes en Mi b

2 Clarinetes en Si b

1 Clarinete Bajo

3 Fagotes ( Fagot III alterna con Contrafagot )

4 Cornos en Fa

4 Trompetas en Do

3 Trombones

Tuba

Xilófono

Glockenspiel

Tam tam grande

Tam tam chico

Bombo

Platillos

Gong grande

Pandero

Campanas Tubulares

2 Pianos

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos



### c) Dedicatoria de la pieza

Revueltas dedicó la versión original de la pieza al arquitecto Ricardo Ortega. Revueltas conoció a Ricardo Ortega y a la esposa de éste, la cantante Guadalupe Medina en 1924. Revueltas tuvo gran amistad con el matrimonio y dedicó tres de sus piezas vocales a Guadalupe Medina: *Dúo para pato y canario*, *Ranas*, *El tecolote*. Por medio de Ricardo Ortega, Revueltas conoció a Carlos Chávez.

### d) Comentario de Silvestre Revueltas

"Se tocó el año pasado. Se dividieron las opiniones. Algunos pensaron que era Stravinsky; quién sabe que pensaría Stravinsky. Como se usaron dos pianos y unos gongos, los acordes del principio y del final recuerdan la sonoridad de los últimos acordes de *Las bodas*, de Stravinsky; sin embargo, no son ni las mismas notas ni los mismos intervalos; lo que probablemente les da mayor semejanza.

*Pianos*: arquitectura 'funcional' que no excluye al sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor. Cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha, dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, págs. 212-213.

## II.2. FECHAS DE ESTRENO

### a) Versión original

El manuscrito de la primera versión, para pequeña orquesta con nueve instrumentos, está fechado el 1º. de abril de 1934.<sup>1</sup> Es difícil encontrar datos precisos con respecto a los ejecutantes y a la fecha exacta del estreno de la primera versión. En el Plan de Espectáculos Culturales elaborado por el Departamento de Bellas Artes, para el periodo del 15 de abril al 16 de octubre de 1934, se asignó un presupuesto para seis conciertos del Conservatorio en el Teatro Hidalgo, durante el mes de agosto.<sup>2</sup> En el primer programa, con obras para orquesta de cámara, se incluye *Planos*. Probablemente este programa es el correspondiente al estreno de la versión original:<sup>3</sup>

#### Orquesta del Conservatorio

##### I.

Suite # 3	Bach.
Concerto Violín	Bach.
Miguel Bautista	
Planos	Revueltas
La Historia del Soldado	Stravinsky

Eduardo Contreras Soto, en *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, llama la atención sobre los conciertos del Conservatorio realizados entre 1929 y 1934:

La actividad de los conciertos del Conservatorio de 1929 a 1934 no ha sido estudiada como se merece, a pesar de que fue muy importante no sólo por su repercusión pública, pero sobre todo por sus efectos sobre la población estudiantil, la cual, a través de la ejecución de estos programas, conoció lo mismo a autores nuevos que a varios antiguos cuya interpretación no era muy común entre los románticos conservadores. Como la actividad de la Sinfónica de México fue inevitablemente más llamativa y espectacular, ésta ha opacado todas las otras labores que formaron parte de la campaña de Chávez, Revueltas y sus colegas en pro de la música nueva. Nosotros, empero, no deberíamos olvidar que Revueltas compuso un buen número de obras de cámara, y que casi todas ellas se estrenaron en las series de conciertos del Conservatorio, aunque estos no se revistieran de la aureola de fama que se iba ganando a pulso la Sinfónica de México.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Véase el Apéndice 1

<sup>2</sup> Este teatro se encontraba en México, D.F., en la calle de Regina y actualmente ya no existe.

<sup>3</sup> Véase en el Apéndice 2, la pág. 6 del Plan de Espectáculos Culturales para 1934.

<sup>4</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile duelo y son*, México, CONACULTA, 2000 (Col. ríos y raíces, Teoría y Práctica del Arte ), pág. 34.

Hay otros indicios con respecto al estreno de la versión original. Guillermo Orta Velázquez menciona que dos obras de Silvestre Revueltas fueron escritas especialmente para la Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública: *8 x radio* y *Planos*.<sup>5</sup> La Orquesta de Cámara de la SEP fue fundada en 1933, contaba con ocho elementos y presentaba regularmente conciertos radiodifundidos en la estación cultural de la SEP, XFX. Eduardo Contreras Soto señala que Revueltas escribió *8 x radio* en 1933 para un concierto radiodifundido de la Orquesta de Cámara de la SEP dirigida por Guillermo Orta.<sup>6</sup> Con respecto a *Planos*, no encontré la fuente documental que confirme la aseveración de Guillermo Orta. En 1934 la Orquesta de Cámara de la SEP estaba plenamente activa y es factible que invitando a un músico más, la primera versión de *Planos* se estrenara en alguno de los recitales radiodifundidos en la estación XFX. Hay una ejecución de la primera versión de *Planos*, por la Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública, dirigida por Guillermo Orta, que está perfectamente documentada. Esta ejecución fue el 16 de octubre de 1941 en el Palacio de Bellas Artes, un año después de la muerte de Revueltas.<sup>7</sup>

## b) Versión para gran orquesta

El manuscrito de la segunda versión, para gran orquesta, está fechado el 1ero. de Junio de 1934 y está titulado: *Planos* con el subtítulo *Danza geométrica*. El subtítulo *Danza geométrica* fue utilizado por los editores para diferenciar la versión para gran orquesta de la primera versión. El estreno de la versión para gran orquesta fue el 5 de noviembre de 1934 en el Palacio de Bellas Artes, y estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Silvestre Revueltas.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México 1. D.F, Librería de Manuel Porrúa, S.A. Pág. 450.

<sup>6</sup> Eduardo Contreras, op. cit., pág. 42.

<sup>7</sup> *50 años de música en el Palacio de Bellas Artes, 1934-1984*, INBA, SEP, México, Primera Edición, 1986, pág. 249.

<sup>8</sup> Véase el Apéndice 3.

## PROGRAMA

I. *Tercer Concierto de Brandenburgo* ..... *Bach*

II. *Segunda Sinfonia* ..... *Beethoven*

*Adagio Molto - Allegro con brio*

*Larghetto*

*Scherzo*

*Allegro molto*

*Dirección : Silvestre Revueltas*

## INTERMEDIO

III. *Planos* ..... *Revueltas*

( *Danza geométrica* )

*Dirección : Silvestre Revueltas*

IV. *El Sol* ..... *Chávez*

*Corrido Proletario*

*Letra de Carlos Gutiérrez Cruz*

*Con el Coro del Conservatorio*

*Dirección : Luis Sandi*

## II.3. GRABACIONES

### a) Grabaciones de la versión original

#### ■ Grabaciones en disco

- 1958. *The Music of Silvestre Revueltas*, Orquesta de Cámara de la Metro-Goldwyn-Mayer, director: Carlos Surinach, Estados Unidos: MGM, E-3496, ca.1958, 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico, 30 cm., lado 2, surco 1: *Planos*.
- 1970. Orquesta de la Universidad, director: Eduardo Mata, México: RCA Víctor, MRL/S-001, 1970 (Red Seal), 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico, 30 cm., de Revueltas contiene: *Planos y 8 x radio*.

Reedición en: RCA-Red Seal, LSC-16348, 1970,  
1 disco 33 1/3 RPM, estereofónico, 30 cm.

Reedición en: Eduardo Mata Edition, RCA 74321-30986, 1995, disco compacto.

- 1980. *Silvestre Revueltas 1899-1940, Música de Cámara*, London Sinfonietta, director: David Atherton, México: RCA Víctor, MRS-019, 1980 (Red Seal), 1 disco 33 1/3 RPM, estereofónico, 30 cm., lado 2, surco 3: *Planos*, coproducción de la secretaría de Educación Pública y RCA S.A. de C.V.

Reedición en: Catalyst, 09026-62672, 1994, disco compacto.

Reedición en: *Silvestre Revueltas, 15 Obras Maestras, Grandes Maestros Mexicanos*, RCA 74321. 24092-2, 1995, distribuido por BMG, 2 discos compactos, disco 2, track 8: *Planos*.

Reedición en: *Silvestre Revueltas, Antología orquestal y de cámara: Edición conmemorativa del centenario 1899/ 1999*, México: RCA Victor, DUON0902666354825, 1999, 2 discos compactos (Red Seal).

## ■ Grabaciones en vivo

- Ebony Band (Amsterdam), director: Werner Herbers,  
Utrecht, Holanda, 29 de Marzo de 1994,  
cassette en el Fondo Reservado del CENIDIM / INBA, México.
- Berliner Sinfonietta, director: Antonio López Ríos,  
Berlín, 7 de Abril de 1994,  
video y Cassette en el Fondo Reservado del CENIDIM / INBA, México.
- Onix, Nuevo Ensemble de México, director: José Arean,  
México, D.F., Templo Regina Coelli, 7 de Marzo de 1999,  
grabación hecha por Opus 94.

## b) Grabación de la versión para gran orquesta (*Danza geométrica*)

- 1976. *Silvestre Revueltas, Música Orquestal*, New Philharmonia Orchestra, director: Eduardo Mata, México: RCA Victor, MRSA-1, 1976 (Red Seal), 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico, 30 cm., disco 2, lado 1, surco 2: *Danza geométrica*.

Reedición en: Eduardo Mata Edition, RCA 74321-30986, 1995, disco compacto.

Reedición en: *Silvestre revueltas, 15 Obras Maestras, Grandes Maestros Mexicanos*, RCA 74321, 24092-2, 1995, distribuido por BMG, 2 discos compactos, disco 1, track 6: *Danza geométrica*.

## II.4. ERRATAS EN LA EDICION DE LA VERSIÓN ORIGINAL

La única edición de *Planos* fue hecha en Estados Unidos en 1963 por SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC, dependiente de PEER MUSIKVERLAG G.M.B.H. Al examinar el manuscrito original se detectaron las siguientes erratas en la edición:

- 1) Compás 5. En la trompeta falta la indicación: *con sordina*.
- 2) Compás 10. En el piano, en el segundo tiempo de la mano derecha falta la barra de corchea; asimismo en el segundo tiempo de la mano izquierda falta la nota *si* y falta la barra de corchea.
- 3) Compás 15. En el clarinete, en el *do*  $\frac{1}{2}$  falta una barra para indicar el valor correcto: triple corchea.
- 4) Compás 32. En el piano, en el pentagrama inferior falta una clave de *sol*.
- 5) Compás 33. En el violonchelo falta la clave de *fa*.
- 6) Compás 35. En el violonchelo y el contrabajo falta un silencio de negra en el primer tiempo.
- 7) Compás 38. En el fagot, la negra con puntillo es incorrecta, lo correcto es una blanca (esta errata también aparece en el manuscrito original).
- 8) Compases 54 y 58. En el piano, al silencio de semicorchea la falta un puntillo.
- 9) Compás 55. En el piano, en la mano derecha falta la clave de *sol*.
- 10) Compás 56. En la trompeta falta la indicación de *sff* en el *si* # al final del compás.
- 11) Compás 61. En la trompeta, el último *do* está señalado como negra, el valor correcto es corchea.
- 12) Compás 74. En la trompeta, en el primer tiempo sobra un puntillo (esta errata también aparece en el manuscrito original).
- 13) Compases 75 a 78. En la mano izquierda del piano falta agregar un puntillo al primer silencio de corchea.
- 14) Compás 77. En los violines, en el primer tiempo los valores correctos son dos dobles corcheas y una corchea.
- 15) Compás 89. En los violines y el clarinete falta el matiz *ff*.
- 16) Compás 96. En la trompeta están ligadas erróneamente las notas *do* y *la*; lo correcto es ligadura para las notas *mi*, *do*, *la*.
- 17) Compases 97-98. En la trompeta falta la ligadura entre las notas: *si*, *mi*, *si*, *fa* #, *mi*.
- 18) Compás 100. En la trompeta, en el segundo tiempo falta una ligadura de fraseo.



- 19) Compás 107. En el clarinete falta la alteración:  $\flat$ , en el último *fa*.
- 20) Compás 116. En el clarinete, el fagot, el violonchelo, el contrabajo y el piano falta en la nota *la* del segundo tiempo una barra para indicar el valor correcto: triple corchea.
- 21) Compases 116-117. En el clarinete falta una ligadura de fraseo entre el último *sol* del compás 116 y el primer grupo de dobles corcheas del compás 117.
- 22) Compás 117. En el violonchelo y el contrabajo falta un silencio de corchea en el tercer tiempo.
- 23) Compás 125. En el piano, en la segunda doble corchea de la mano derecha, lo correcto es *re*  $\flat$ .
- 24) Compás 127. En el violonchelo falta la alteración:  $\flat$ , para el *mi*.
- 25) Compás 133. En el piano, en la mano derecha, en el último tiempo falta la clave de *sol*. Esta errata también se encuentra en el manuscrito original.
- 26) Compás 136. Falta el número de ensayo 24.
- 27) Compás 136. En los violines, falta un acento dinámico en el *re*  $\#$ .
- 28) Compás 138. En los violines, falta indicar el cambio de cuerda correcto a partir del *do*  $\flat$ : I.
- 29) Compás 146. En el piano, en la mano izquierda falta un silencio de doble corchea en el último tiempo.
- 30) Compás 154. En la trompeta falta la indicación de matiz: *f*.
- 31) Compás 158. En el clarinete, en el tercer tiempo el valor correcto es corchea.
- 32) Compás 175. En el violonchelo, en el primer tiempo sobra un puntillo (esta errata también aparece en el manuscrito original).
- 33) Compás 178. Falta el número de ensayo 29.
- 34) Compases 183 a 186. En la mano izquierda del piano falta la alteración:  $\flat$ , para el *la*.
- 35) Compás 194. En la mano derecha del piano falta indicación de octava alta.
- 36) Compás 211. En la mano derecha del piano falta indicación de doble sostenido para el *fa*.
- 37) Compás 227. En la mano derecha del piano, el *si bemol* tiene una indicación errónea de trémolo; faltan los tres corchetes que indiquen el valor correcto del *si bemol*: triple corchea.

## II.5. COMENTARIOS DE DISTINTOS AUTORES

Mario Lavista sitúa a *Planos* dentro de lo mejor de la producción revueltiana:

El gran Revueltas está en los cuartetos, en las canciones y en obras como *Ventanas*, *Planos*, *Danza geométrica*, *Sensemayá*, *Janitzio* y la suite de *Redes*, ...<sup>1</sup>

Yolanda Moreno se refiere a *Planos* como "el extraordinario experimento de sintaxis y color"<sup>2</sup> y hace las siguientes consideraciones con respecto a la pieza:

En estructuras más complejas, como sucede en los compases iniciales de *Planos* (1934), que definen la extraordinaria originalidad de la pieza, los motivos claramente perfilados pueden engendrar una oposición de caracteres que se sostienen a lo largo del movimiento. (...)

En *Revueltas*, la importancia del "motivo" fragmentado se ve subrayada por sus posibilidades de entretreimiento, oposición o aparición simultánea lo que, paradójicamente, agudiza la definición individual de cada motivo.

En múltiples ocasiones, un motivo transforma diametralmente sus intervalos, conservando únicamente su estructura rítmica.

La técnica de entretreimiento y yuxtaposición de motivos es la fuente de una inteligente organización sonora. De ahí nacen las diferentes texturas, la riqueza y la unidad estilística inapelable de la obra revueltiana que garantiza un orden, un suceder lógico y crea una unidad congruente y dinámica en donde cada detalle tiene una profunda relación con la forma total, en tanto que su crecimiento siempre orgánico, está determinado por el interés del motivo individual. (...)

Ejemplos de la función sintáctica del motivo abundan en toda la obra de *Revueltas*. Se trata de un proceso que se va tomando más intrincado, pero también más controlado, en el transcurso de una evolución que abarca tanto el mexicanismo picante de *Alcancias* (1932) como la abstracción sonora de *Planos* (1934) e *Itinerarios* o el estilo de fresco sonoro de *Sensemayá*. (1938).<sup>3</sup>

Yolanda Moreno señala que *Planos* está construida con motivos contrastantes que se fragmentan y se superponen para constituir diversas texturas. Los motivos están ordenados de acuerdo a una sintaxis interna que permite una organización formal coherente y lógica.

Dentro de las obras de *Revueltas*, Yolanda Moreno ubica a *Planos* en una línea diferente a la de las obras nacionalistas:

El dominio del oficio y la frescura de la invención surgen tanto en las obras nacionalistas -*Janitzio*, *Colorines*, *Caminos*, - como en obras más distanciadas de esa línea pero que personifican la evolución más profunda del autor. Dentro de esta segunda serie destacan las partituras de *Planos*, por su economía de medios e irisadas superficies sonoras;...

Los comentarios analíticos de Yolanda Moreno dan una visión sintética, clara y objetiva de la importancia que tiene el peculiar tratamiento motivico en *Revueltas* y la organización formal resultante.

En *In Search of Silvestre Revueltas*, Peter Garland señala cuestiones extramusicales, como el cubismo:

*Planos* se acerca más al efecto del cubismo que cualquiera de sus piezas. Todo en la pieza son angulados fragmentos rítmicos; el efecto folklórico se abstrae hasta casi desaparecer, aunque uno puede seguir oyéndolo en algunos fragmentos, en especial en la trompeta y algunos pasajes ascendentes y descendentes del violín (por ejemplo en los compases del número 25, hasta el 26).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Mario Lavista, *Las revueltas musicales de Silvestre*, en *El Naranjo en flor*, pág. 85.

<sup>2</sup> Yolanda Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, pág. 216.

<sup>3</sup> Yolanda Moreno, op. cit., págs. 198, 199, 202.

<sup>4</sup> Peter Garland, *In Search of Silvestre Revueltas. Essays, 1978-1990*, Santa Fé. N.M Sounding Press, 1991, pág.169. (tr. al español de Carlos Sandoval, *Silvestre Revueltas*, México, Alianza Editorial, 1991, pág.55).

La observación de Peter Garland con respecto al cubismo es sugestiva, sin embargo, Garland no aporta elementos concretos que sustenten de manera más sólida su afirmación. Por otro lado no encontré al examinar la pieza, el material folklórico que se menciona.

Peter Garland continua con su comentario de *Planos*:

La pieza cambia de temas y secciones con similar rapidez, desarrollándose muchas de las ideas en sólo una página o dos. Al final, el motivo seminal provee el material que conducirá a la próxima idea;...<sup>5</sup>

En el comentario anterior se señala un aspecto importante del proceso rítmico y formal de la obra, pues en *Planos* se utilizan motivos que al fragmentarse generan nuevos materiales.

Uwe Frisch en su comentario sobre *Planos*, en *Trayectoria de la Música en México*, se ocupa de aspectos característicos de la evolución en la construcción formal revueltiana:

...Revueltas no permaneció estático sino que derivó hacia soluciones muy interesantes y refinadas de su problemática como compositor: los pedales antes aludidos se transforman en motivos musicales reiterados y obsesivos que no sólo llegan a cambiar de timbre, sino que se combinan y superponen de muy variadas maneras, formando un rico y sugestivo tejido musical en el que se imbrican algunas melodías tal vez menos abiertamente nacionales o de índole popular que las de partituras anteriores, pero siempre de gran eficacia expresiva. A esta fase de mayor depuración corresponden obras como *Planos* y *Sensemayá*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Peter Garland; op. cit, pág.55.

<sup>6</sup> Uwe Frisch, *Trayectoria de la Música en México*, Cuadernos de Música / 5. México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970. pág.19.

## III. ANÁLISIS

### III.1. ESTRUCTURA FORMAL Y CONSTRUCCIÓN RÍTMICA

#### Introducción

El proceso de construcción formal de la obra es fundamentalmente rítmico, por está razón en el análisis se explica la estructura formal de la pieza con base en su construcción rítmica. Revueltas emplea seis células rítmicas para construir ocho motivos principales. Estos motivos intervienen en la conformación de tres cuadros básicos y de seis cuadros derivados. Los distintos cuadros se distribuyen en un solo movimiento que se divide en tres secciones: sección inicial, sección central, sección conclusiva.

En la sección inicial se introducen seis motivos contrastantes. La sección central es la más larga y compleja, esta sección es un desarrollo extenso y climático en el que se emplean los motivos que se presentan en la sección inicial y dos motivos más que se agregan. La sección conclusiva es un epílogo conciso en el que se recuerdan brevemente tres motivos.

En este análisis el término "desarrollo" no se refiere a su significado tradicional, que generalmente se aplica en la forma sonata. Las tres secciones de *Planos* no corresponden a las tres secciones de la forma sonata: exposición, desarrollo, reexposición. En la forma sonata se establece un drama a través de la polarización entre dos temas opuestos que transcurren dialécticamente, de acuerdo con un plan armónico perfectamente establecido y con un formato típico: exposición de dos grupos de ideas temáticas contrastantes, desarrollo de los materiales expuestos, reexposición de los dos grupos de ideas, utilización de puentes para enlazar las secciones temáticas. En cambio, las tres secciones en *Planos* resultan de una organización mucho más libre, en la que son determinantes el incesante reordenamiento, la continua evolución rítmica y la persistente fragmentación de sus componentes.

En el análisis primero se delimitan las tres secciones en que se divide la obra y se muestran con detalle las características de los elementos estructurales que intervienen: seis células rítmicas, ocho motivos principales, tres cuadros básicos, seis cuadros derivados. Posteriormente se expone una visión global de la estructura formal, en la que se señalan tanto la distribución general de los diversos elementos como la función estructural de cada sección, así como las constantes y variables. En una visión global de la construcción rítmica se incluyen las diversas técnicas de variación rítmica que se utilizan y sus implicaciones métricas y formales. Finalmente se presentan las conclusiones del análisis.

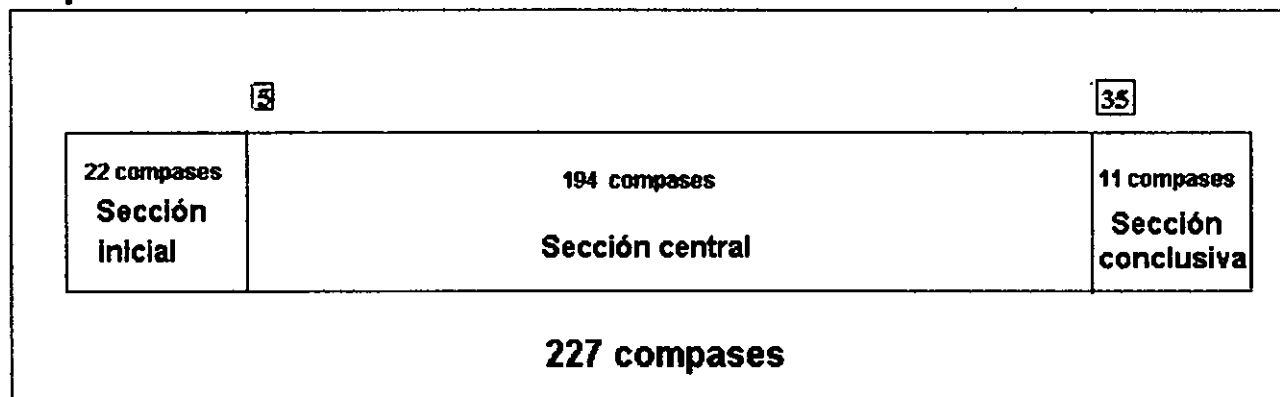
A la célula rítmica se le designa con número, al motivo con letra minúscula y al cuadro con letra mayúscula. La letra o número de cada elemento se asigna de acuerdo con el orden de aparición en la obra. En los esquemas y ejemplos, los números en recuadro indican el número de ensayo en la partitura.

### III.1.1 Delimitación de secciones

*Planos* consta de un solo movimiento dividido en tres secciones:

- Sección inicial
- Sección central
- Sección conclusiva

#### Esquema I



### III.1.2. Elementos estructurales

En la pieza intervienen los siguientes elementos estructurales :

- a) Seis células rítmicas
- b) Ocho motivos principales
- c) Nueve cuadros

- a) Seis células rítmicas

**célula 1**



**célula 2**



**célula 3**



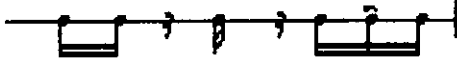
**célula 4**



**célula 5**



**célula 6**




## b) Ocho motivos principales

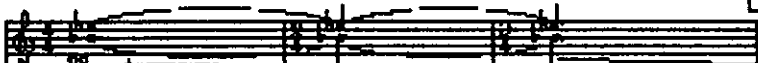
### ■ Motivos que se introducen en la sección inicial


#### motivo a ( elemento rítmico - armónico )

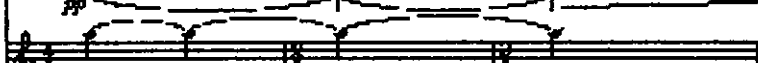
PIANO

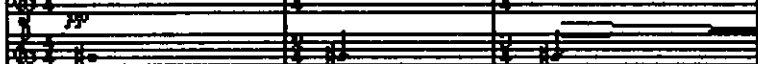
elaborado con la  
célula rítmica 1 : 

#### motivo b ( elemento armónico )

VII  **1**

V.II 


Clar. 

Trpt. 

#### motivo c ( elemento rítmico - melódico )

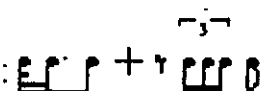
Vc.  **1**

Cb. 

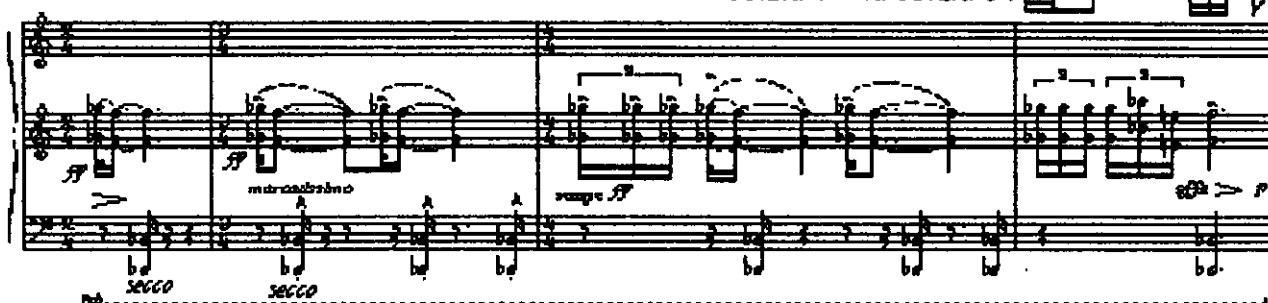
elaborado con la  
célula rítmica 2 : 

**motivo d** (elemento rítmico - percutido)

elaborado con  
una variante de la  
célula 1 + la célula 3:




PIANO



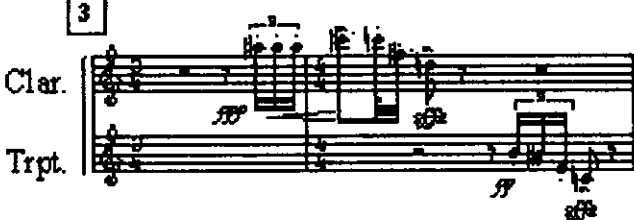
**motivo e** (elemento rítmico - armónico)



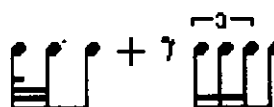
elaborado con la  
célula rítmica 4:



**motivo f** (elemento rítmico - melódico)



elaborado con  
una variante de la  
célula 1 + la célula 3:



El motivo d y el motivo f están contruidos con células rítmicas similares; por lo que hay que recalcar el carácter rítmico percutido del motivo d y el carácter rítmico - melódico del motivo f.



■ Motivos que surgen en la sección central

**motivo g** (elemento rítmico)

10

Trpt.

Piano

elaborado con la  
célula 5 superpuesta  
a una variante de la  
célula 1 :



**motivo h**

(elemento rítmico - melódico)

elaborado con la

célula rítmica 6 :

Trpt.

cabeza  
célula rítmica 6

cuerpo  
variante de la  
célula rítmica 6

cola  
variante de la  
célula rítmica 6

## **c) Nueve cuadros**

### **1) Tres cuadros básicos**

- Cuadro A
- Cuadro B
- Cuadro C

### **2) Seis cuadros derivados**

- Cuadro A1, cuadro A2
- Cuadro B1
- Cuadro C1, cuadro C2, cuadro C3

### **1) Tres cuadros básicos**

#### **■ Cuadro A**

El cuadro A está hecho con tres motivos:

- motivo a
- motivo b
- motivo c

El cuadro A se encuentra en la página siguiente:

# cuadro A

Molto lento  $\text{♩} = 68$

**motivo b** (elemento armónico)

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

**motivo c** (elemento rítmico-melódico)

Violonchelo

Contrabajo

**motivo a**  
(elemento rítmico - armónico)

**motivo a**

PIANO

1 2

VI. I

VI. II

Clar.

Trpt.

Clar. Bajo

Fgt.

Vc.

Cb.

**motivo a**

**motivo a**

PIANO

■ Cuadro B

En el cuadro B el motivo c tiene breve participación y aparecen otros tres motivos:

- motivo d
- motivo e
- motivo f

2
3
4

## cuadro B

**motivo e**  
(elemento rítmico-armónico)

Vivace  $\text{♩} = 152$

**motivo f**  
(elemento rítmico - melódico)

**motivo e**  
Vivace  $\text{♩} = 152$

**motivo c**

**motivo d** (elemento rítmico - percutado)

*secco*    *secco*    *sempre ff*    *sempre ff*

■ Cuadro C

En el cuadro C interviene un solo motivo:

■ motivo g

10

11

**cuadro C**

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

Piano

**motivo g ( elemento rítmico )**

## 2) Seis cuadros derivados

### Cuadros derivados del cuadro A

- cuadro A1
- cuadro A2

#### ■ Cuadro A1

El cuadro A se contrae y da origen al cuadro A1:

4

5

**cuadro A1**

Lento  $\text{♩} = 68$

The score is divided into three main sections:

- motivo b:** A box spanning measures 1-4, covering Violin I, Violin II, Clarinete en Sib, and Trompeta en Do. Dynamics are *pp*.
- motivo c:** A box spanning measures 5-8, covering Clarinete Bajo en Sib, Fagot, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics include *p*, *pp*, *pizz.*, and *arco*.
- motivo a:** A box spanning measures 9-12, covering the PIANO part. Dynamics include *sf*.

■ Cuadro A2

El cuadro A se vuelve a contraer y da origen al cuadro A2. En el cuadro A2 solamente se encuentran los motivos a, b.

35

36

Molto lento (Tempo I) ♩ = 66

**motivo b**  
*harmonicos*  
*mf*

**motivo a**

**cuadro A2**

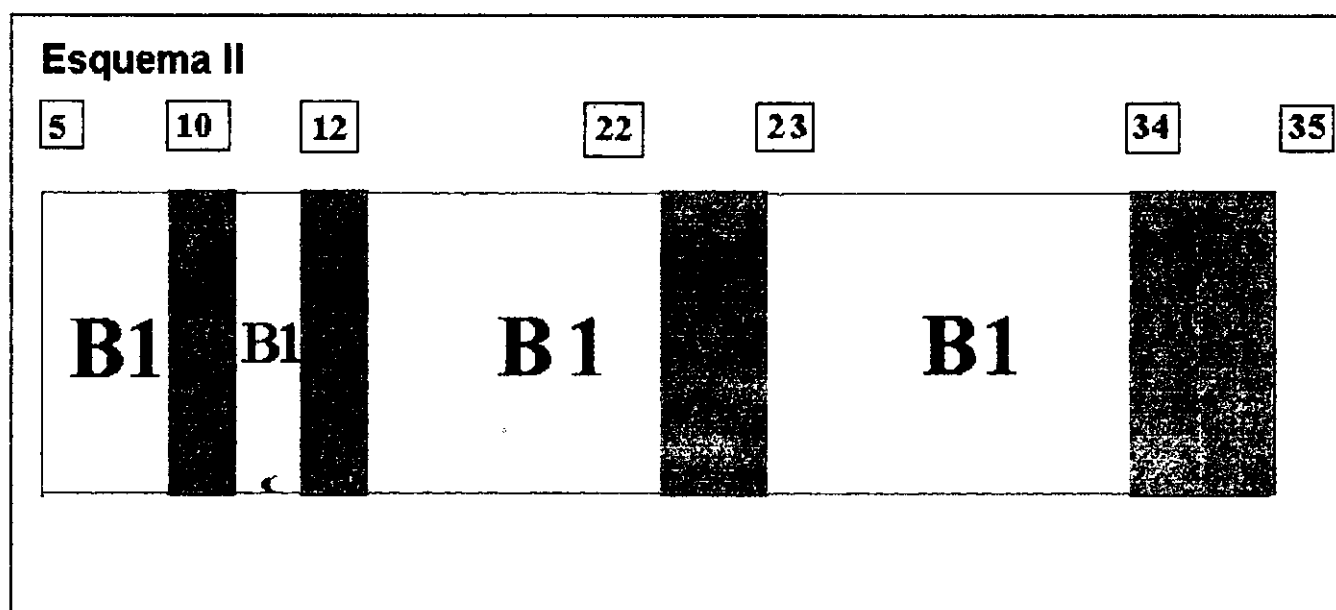
## Cuadro derivado del cuadro B

■ cuadro B1

### ■ Cuadro B1

El cuadro B1 es una gran expansión del cuadro B. Debido a que el cuadro B1 es demasiado grande no es posible presentarlo como se ha hecho con los otros cuadros.

En el siguiente esquema, el cuadro B1 está representado por el color naranja. El transcurso del cuadro B1 es interrumpido por los cuadros C, C1, C2, que se encuentran representados en color verde. El cuadro C y sus derivados se explican con detalle en el apartado que les corresponde.



En el cuadro B1 intervienen los siguientes motivos:

- motivo c
- motivo d
- motivo e
- motivo f
- motivo h (nuevo elemento rítmico-melódico)
- motivo b

Asimismo en el cuadro B1 intervienen:

- 4 *ostinati*
- otros componentes

La construcción del cuadro B1 es compleja, por lo que su descripción detallada se presenta en II.1.3.



## Cuadros derivados del cuadro C

- cuadro C1
- cuadro C2
- cuadro C3

### ■ Cuadro C1

El cuadro C1 es ampliación del cuadro C. En el cuadro C1 se agrega una variante del motivo g:

23

**cuadro C1**

variante del motivo g      variante del motivo g

The musical score for Cuadro C1 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Violín I:** Plays a melodic line with a forte (*ff*) dynamic, marked with a fingering of IV.
- Violín II:** Plays a similar melodic line with a forte (*ff*) dynamic, also marked with a fingering of IV.
- Clarinete en Sib:** Features a *fff* *estridente* (screaming) passage in the first section and a *fff* *motivo g* in the second section.
- Trompeta en Do:** Plays a *fff* *motivo g* in the second section.
- Clarinete Bajo en Sib:** Remains silent throughout the piece.
- Fagot:** Remains silent throughout the piece.
- Violonchelo:** Plays a rhythmic accompaniment with a forte (*ff*) dynamic.
- Contrabajo:** Plays a rhythmic accompaniment with a forte (*ff*) dynamic.
- PIANO:** Provides harmonic support with chords and arpeggios, including a *8va* (octave) marking in the second section.

The score is divided into three sections by brackets:

- variante del motivo g:** Measures 1-4.
- cuadro C1:** Measures 5-8.
- variante del motivo g:** Measures 9-12.

## ■ Cuadro C2

El cuadro C2 es la segunda y culminante ampliación del cuadro C. En el cuadro C2 el motivo g se amplía al máximo.

**35 cuadro C2**

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do  
Clarinete Bajo en Sib  
Fagot  
Violonchelo  
Contrabajo  
PIANO

variante del motivo g  
motivo g  
variante del motivo g

ampliación del motivo g

**36**

I  
II  
ar.  
pt.  
ajo  
gt.  
Vc.  
Cb.  
ANO

*staccatissimo*  
*ff*

### ■ Cuadro C3

En el cuadro C3 finaliza la pieza. En este cuadro aparecen brevemente dos variantes del motivo g:

**36**

Vivacissimo  $\text{♩} = 96$

**variante del motivo g**

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

PIANO

**variante del motivo g**

**cuadro C3**



En el ejemplo II, el motivo c es asignado al piano y actúa como acompañamiento a la melodía que aparece en la trompeta.

## Ejemplo II

16

Trompeta en Do

PIANO

*f* *p*

**motivo c**

17

Trpt.

PIANO

*p*

**motivo c**

En el ejemplo de la siguiente página, el motivo c está en el piano, y es reforzado en determinado momento por el contrabajo. Primero el motivo c acompaña a la melodía de la trompeta, posteriormente aparece un contrapunto al motivo c en los violines. Al final del ejemplo, se agrega un contrapunto más en la trompeta.

# Ejemplo III

30 *Piu Vivo* ♩ = 152

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do  
Clarinete Bajo en Sib  
Fagot  
Violonchelo  
Contrabajo

## motivo c

PIANO

VI. I  
VI. II  
Clar.  
Trpt.  
Bajo  
Fgt.  
Vc.  
Cb.  
PIANO


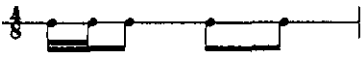

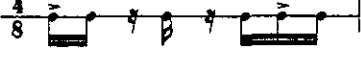
## motivo c

## 2) El motivo c como generador de nuevos materiales

### ■ Transformación rítmica del motivo c que da origen a la cabeza del motivo h

El diseño rítmico del motivo c da origen a la cabeza del motivo h. A continuación se indica el proceso rítmico de esta transformación:

**Diagrama rítmico I**

	diseño rítmico del motivo c ( célula rítmica 2 )
	variante en el <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">7</span>
	variante en el 4to. compás del <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">8</span>
	cabeza del motivo h ( célula rítmica 6 )

En los ejemplos IV, V, VI, se presentan las variantes rítmicas señaladas, tal como aparecen en la partitura:

#### Ejemplo IV

7

Trompeta en Do 

Contrabajo 

*pp* *pizz.* *pp*

#### Ejemplo V ( 4o. compás del 8 )

Fagot 

Violonchelo 

*pizz.*

#### Ejemplo VI ( cabeza del motivo h )

Trompeta en Do 

■ **Material rítmico-melódico derivado de variantes del motivo c**

El material del ejemplo VII está construido principalmente con variantes rítmico-melódicas del motivo c:

**Ejemplo VII** ( 2do, compás del 16 )

Trompeta en Do

**b) Variantes y derivaciones de los motivos d, e, f, h**

**1) Motivo d**

**motivo d**

PIANO

El motivo d se fragmenta, varía su esquema rítmico, su instrumentación, su conformación interválica o su estructura interna para generar las entidades que se muestran en los ejemplos VIII al XIV. Nótese el carácter rítmico-percutido y la dinámica *ff* predominantes:

**Ejemplo VIII**

Vivace  $\text{♩} = 152$

5

PIANO

**fragmentación y variación rítmica**



### Ejemplo IX

22

PIANO

*stacc.*

8<sup>va</sup> -----

**fragmentación y variación rítmica**

### Ejemplo X

23

PIANO

*fff* *f* *mf* *p* *pp*

8<sup>va</sup> -----

**variante de la entidad presentada en el ejemplo IX**

### Ejemplo XI

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

PIANO

fragmentación y variaciones rítmica e instrumental

fragmentación y variación instrumental

16

### Ejemplo XII

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Contrabajo

PIANO

fragmentación y variaciones rítmica e instrumental

fragmentación y variación rítmica

28

### Ejemplo XIII ( 4o.compás del 22 )

Trompeta en Do

fragmentación y variaciones rítmica e instrumental



**Diagrama rítmico II**

**15**

**diseño rítmico derivado**

**motivo e**  
(célula rítmica 4)

**4**

**variante en el cuadro B**

**5**

**diseños rítmicos derivados**

En los ejemplos XV, XVI, XVII, se presentan nuevas entidades construidas con las derivaciones rítmicas del motivo e.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En el Diagrama rítmico II se señala una variante del motivo e que finaliza en el **4**. Esta variante se ilustró cuando se explicó el cuadro B, pág. 36.



## 3) Motivo e y motivo f

## motivo e

Musical score for 'motivo e' featuring the following instruments: VI.I, VI.II, Clar., Trpt., Clar.Bajo, Fgt., Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ffz*, *ff*, and *glissando*. A trill is marked with a '3' over the notes in the VI.I part.

## motivo f

Musical score for 'motivo f' featuring the Clarinet (Clar.) and Trumpet (Trpt.). The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *fff*, *ffz*, *ff*, and *fffz*. A trill is marked with a '3' over the notes in the Clarinet part.

En el ejemplo XVIII, variantes del motivo e y del motivo f tienen importante participación. Al principio, el motivo f está en el clarinete y actúa como contrapunto al motivo c que se encuentra en el piano. Posteriormente el motivo f aparece al unísono en el clarinete bajo, el fagot, el violonchelo y el contrabajo; esta presentación del motivo f aparece superpuesta a una ampliación del motivo e, que se encuentra en los violines, el clarinete y la trompeta. Véase el ejemplo XVIII en la página siguiente:

# Ejemplo XVIII

19 variante del motivo f 20 variante del motivo f

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do  
Clarinete Bajo en Sib  
Fagot  
Violonchelo  
Contrabajo  
PIANO

21 variante del motivo e 22 variante del motivo f

#### 4) Otros usos del Motivo f

El motivo f al fragmentarse origina el material del ejemplo XIX:

##### Ejemplo XIX

6

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

PIANO

El motivo f tiene variantes rítmico-melódicas e instrumentales que generan a las entidades mostradas en los ejemplos XX y XXI:

##### Ejemplo XX

24

Violín I

Violín II

##### Ejemplo XXI ( 2do, compás del 25 )

Violín I

Violín II



### 5) Motivo h

En su primera presentación, el motivo h aparece en la trompeta como contrapunto al motivo c. Ejemplo XXII:

Ejemplo XXII ( 5o. compás del 12 )

The image shows a musical score for three instruments: Violín I, Violín II, and Trompeta en Do. The Violín I and II parts consist of a series of eighth notes with various accidentals. The Trompeta part is more complex, featuring a melodic line with accents and slurs. A large rectangular box encloses the Trompeta part, and within this box, three sub-sections are identified with brackets and labels: 'cabeza' (the first two measures), 'cuerpo' (the next four measures), and 'cola' (the final two measures). Below these labels, the text 'motivo h' is centered. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

El motivo h se fragmenta continuamente y tiene diversas variaciones rítmico-melódicas e instrumentales. En el ejemplo de la página siguiente, la cabeza del motivo h actúa como *ostinato* en la trompeta y la mano derecha del piano, mientras que una variante rítmico-melódica del motivo h se presenta en los violines.

# Ejemplo XXIII

13

14

**Violín I**  
*sempre ff*

**Violín II**  
*sempre ff* **variante del motivo h**

**Clarinete en Sib**  
*p*

**Trompeta en Do**  
**cabeza del motivo h**

**Clarinete Bajo en Sib**  
*p*

**Fagot**  
*p*

**Violonchelo**  
*pizz.*  
*sfz*

**Contrabajo**  
*pizz.*  
*sfz*

**PIANO**  
*sempre staccatissimo*  
**cabeza del motivo h**  
*sempre staccatissimo*

En el ejemplo XXIV, las variantes de la cabeza y la cola del motivo h están superpuestas al motivo c.

## Ejemplo XXIV

17 18

Violín I

Violín II

Clarinete eb Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

PIANO

variante de la cabeza del motivo h

motivo c

pizz

19 variante de la cabeza del motivo h

VI.I

VI.II

Clar.

Trpt.

Clar. Bajo

Fgt.

Vc.

Cb.

PIANO

variante de la cola del motivo h

motivo c

pizz

## c) Otros componentes

### 1) Cuatro ostinati

El *ostinato* es un recurso utilizado en esta obra para establecer un armazón rítmico al que se le superponen las variantes de los diversos motivos.

#### Ostinato 1 ( 5o. compás del 5 )

iano

construido con variante de la célula rítmica 4:

#### Ostinato 2

iano

9

construido con variante de la célula 3:

variante

de la célula 1: +

#### Ostinato 3

Violín I

Violín II

27

construido con fragmentación variada del diseño rítmico del *ostinato 2*

#### Ostinato 4 ( 3ers. compás del 31 )

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

*ff*

construido con variante de la célula rítmica 6:



El material que presenta el violonchelo en el ejemplo XXV, en el ejemplo XXVI se encuentra en la trompeta de manera fragmentada y con variantes rítmico-melódicas que actúan como contrapunto al motivo c y al material en tresillos asignado a los violines:

## Ejemplo XXVI

30 *Piu Vivo* ♩ = 152

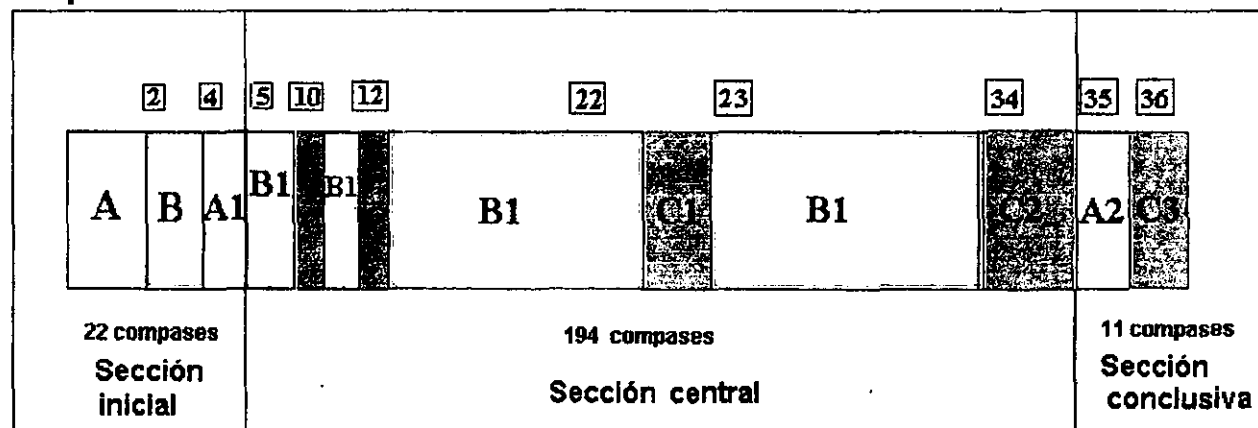
The musical score for Example XXVI, titled "Piu Vivo" with a tempo of ♩ = 152, is arranged for a full orchestra and piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Clarinet in Bb, Trumpet in C, Bassoon, Bass Clarinet in Bb, Bassoon, Cello, Double Bass, and Piano. The Piano part features "motivo c" and "contrapunto al motivo c". The Clarinet and Trumpet parts also feature "contrapunto al motivo c". The Cello and Double Bass parts feature "motivo c". The second system continues the orchestration, with the Clarinet and Trumpet parts still featuring "contrapunto al motivo c" and the Cello and Double Bass parts still featuring "motivo c".

### III.1.4. Visión global de la estructura formal

#### a) Distribución de los cuadros y de sus elementos integrantes

En el esquema III se presenta la manera en que los diversos cuadros están organizados para conformar las tres secciones de la obra:

#### Esquema III



Número de compases que abarca cada cuadro:

cuadro A: 12  
 cuadro B: 5  
 cuadro A1: 5  
 cuadro B1: 170 ( 32 compases en el 1er. segmento, 2 compases en el 2do. segmento, 66 compases en el 3er. segmento, 70 compases en el 4to. segmento )  
 cuadro C: 4 ( 2 compases en cada una de sus dos apariciones )  
 cuadro C1: 6  
 cuadro C2: 14  
 cuadro A2 : 5  
 cuadro C3: 6

Extensión total de la pieza:  
227 compases

Motivos usados en la sección inicial:

cuadro A

motivo a  
motivo b  
motivo c

cuadro B

motivo d  
motivo e  
motivo f  
motivo c

cuadro A1

motivo a  
motivo b  
motivo c

Motivos usados en la sección central:

cuadro B1

motivo c  
motivo d  
motivo e  
motivo f  
motivo h  
motivo b

cuadros C, C1, C2

motivo g

Motivos usados en la sección conclusiva:

cuadro A2

motivo a  
motivo b

cuadro C3

motivo g

Cada cuadro básico se comporta de manera diferente al dar origen a sus cuadros derivados:

- El cuadro A se contrae
- El cuadro B se expande ampliamente
- El cuadro C se repite una vez, posteriormente se expande hasta alcanzar su culminación y finalmente se contrae.

## **b) Función estructural de las tres secciones**

### **1) Sección inicial**

Presentación de los cuadros A, B, A1.

### **2) Sección central**

Desarrollo de los materiales presentados en la sección inicial, así como de nuevos elementos, por medio de dos procesos formales que transcurren de manera alternativa e independiente:

- Creación del cuadro B1 que surge como resultado de la expansión variada del cuadro B.
- Presentación del cuadro C y su evolución en los cuadros C1, C2 , de acuerdo con las siguientes etapas:
- Presentación
- Repetición
- Expansión
- Gran expansión culminante

### **3) Sección Conclusiva**

Breve recuerdo en los cuadros A2, C3 de algunos elementos presentados anteriormente.



### c) Resumen del comportamiento de los ocho motivos principales. Constantes y variables

#### 1) Motivo a

- Constante instrumental, rítmica, armónica y melódica.
- Funciona como punto de referencia que enmarca el principio de la obra y su cierre final
- Las variantes de la fragmentación de su diseño rítmico se emplean para construir los motivos d, f.

**motivo a**

PIANO

#### 2) Motivo b

- Constante armónica e instrumental
- Agrega un color sutil y puntos de relajación

**motivo b**

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do

#### 3) Motivo c

- Constante rítmica, variable melódica e instrumental
- Actúa como eje rítmico inalterable que da cohesión unidad y solidez
- También funciona como variable rítmica para dar origen al motivo h

**motivo c**

Violonchelo  
Contrabajo

#### 4) Motivo d

- Variable rítmica, instrumental y melódica.
- Aporta fuertes contrastes y tensión considerable. Genera seis entidades derivadas.

##### motivo d

PIANO

secco secco

marcatissimo

sempre *ff*

*ff* *p*

#### 5) Motivo e

- Variable rítmica, armónica e instrumental.
- Elemento con abundante tensión que aporta súbitos contrastes de textura, dinámica y movimiento. Tiene dos variantes. Asimismo, de su diseño rítmico se derivan tres entidades diferentes.

##### motivo e

VI.I

VI.II

Clar.

Trpt.

Clar.Bajo

Fgt.

Vc.

Cb.

8<sup>va</sup>

IV glissando

*ff*

## 6) Motivo f

- Variable rítmico-melódica e instrumental
- Agrega interés rítmico-melódico y contrastes de textura instrumental. Tiene dos variantes y al fragmentarse genera tres entidades distintas.

**motivo f**

The musical score for Motivo f consists of two staves: Clarinet (Clar.) and Trumpet (Trpt.). Both parts are in 3/4 time. The Clarinet part begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *fff*. This is followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) marked *fffz*. The Trumpet part also begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *ff*, and then continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked *fffz*.

## 7) Motivo g

- Constante rítmica e instrumental, variable rítmico-instrumental y estructural.
- Elemento que da solidez y variedad a la estructura formal; surge fugazmente, evoluciona de modo homogéneo y progresivo, culmina la sección central de manera inesperada y completa el final de la obra.

**motivo g**

The musical score for Motivo g consists of two staves: Trumpet (Trpt.) and Piano. Both parts are in 3/4 time. The Trumpet part begins with a rest, followed by a series of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) marked *ff*. The Piano part begins with a rest, followed by a series of eighth notes (G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3) marked *fff*. The Piano part also features a section marked *8va* (octave up) in the right hand, indicated by a dashed line.

### 8) Motivo h

- Variable rítmico-melódica e instrumental
- Actúa como contrapunto a distintas entidades. Cada presentación está variada y en siete ocasiones aparece de manera fragmentada. Sus fragmentos se superponen entre sí.
- Al fragmentarse, su cabeza actúa como *ostinato*.

**motivo h**

Trpt.



The image shows a musical score for a trumpet (Trp.) part. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic and melodic patterns. The first part is a rhythmic figure with eighth and sixteenth notes. This is followed by a melodic phrase with slurs and accents. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The piece ends with a final cadence.

### III.1.5. Visión global de la construcción rítmica

#### a) Economía y contrastes en la construcción rítmica

■ En la estructura de *Planos* intervienen seis células rítmicas y sus variantes, para lo cual se aprovecha el contraste entre motivos téticos, anacrúsicos y a contratiempo.

##### célula 1



##### célula 2



##### célula 3



##### célula 4



##### célula 5



##### célula 6



- Con las células rítmicas señaladas se construyen ocho motivos principales. En algunos casos una misma célula rítmica puede formar parte de motivos diferentes.<sup>1</sup>
- Comparando la construcción rítmica de los tres cuadros básicos, se observa un equilibrio entre los elementos téticos, anacrúsicos y a contratiempo.<sup>2</sup>
  - Los elementos rítmicos en el cuadro A son téticos
  - En el cuadro B se superponen elementos téticos y anacrúsicos
  - Los dos elementos rítmicos que componen el cuadro C se presentan a contratiempo
- A lo largo de la pieza, el uso de elementos sincopados así como la superposición de tresillos y ritmos con subdivisión binaria es abundante. Asimismo, hay constante interacción entre elementos rítmicos que refuerzan y dejan muy claro el tiempo fuerte del compás y otros que tienden a evadirlo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Véanse las págs. 31 a 33.

<sup>2</sup> Véanse las págs. 35 a 37.

<sup>3</sup> Véanse las págs. 44 a 61.

## b) Regularidad e irregularidad métrica

- En la sección inicial hay continua alternancia entre compases de  $3/4$ ,  $2/4$ ,  $4/4$  y  $1/4$ . En esta sección, la partitura indica un pulso lento que se marca en octavos, exceptuando las partes *vivace*, que se marcan en cuartos. Lo anterior, aunado a la manera en que están dispuestas las figuras rítmicas, provoca que el oyente no perciba un pulso con acentuación regular.
- En contraste, gran parte de la sección central está en  $4/8$ , con un pulso rápido que es muy regular y claramente perceptible. La regularidad de la acentuación de este pulso es rota en la sección central cuando aparecen compases de  $3/8$ ,  $2/8$ ,  $1/8$  y  $5/16$ .
- En la sección conclusiva se resumen brevemente algunas de las características métricas de las secciones anteriores. La sección conclusiva alterna en su primera parte compases de  $3/4$ ,  $2/4$  y  $4/4$ ; en su segunda parte aparecen compases de  $3/8$  y  $5/16$ .

## c) Técnicas de variación rítmica utilizadas

Los recursos de variación rítmica utilizados en la pieza son:

- Alteración del orden de sucesión y de las duraciones de las células que integran un diseño rítmico
- Fragmentación
- Alteración de los valores que integran un diseño rítmico
- Agregación y variación progresiva de diversos elementos sobre determinado esquema rítmico
- Aumentación
- Disminución
- Variantes en la acentuación con base en:
  - Cambios de compás
  - Uso de acentos dinámicos y síncopas
  - Ubicación de determinado elemento en un tiempo diferente del compás
  - Cambios en las duraciones
  - Eliminación de silencios
  - Agregación de silencios
- Diversas combinaciones entre variantes

#### d) Resumen gráfico de las derivaciones de las seis células rítmicas

- El Diagrama rítmico III, en la siguiente página, muestra una síntesis del comportamiento que las seis células rítmicas tienen en las tres secciones de la pieza:
- Cada célula rítmica genera eventos que tienen diversas ramificaciones relacionadas entre sí
- En la sección inicial aparecen las células 1, 2, 3, 4.
- En la sección central se agregan dos células nuevas: 5, 6.
- En la sección conclusiva se encuentran las células 1, 5.
- En la sección central, la célula 2 da origen a la célula 6.
- La célula 3 se combina con las variantes de la célula 1 y de la célula 4
- La célula 5 se superpone a una variante de la célula 1

**célula 1**



**célula 2**



**célula 3**



**célula 4**

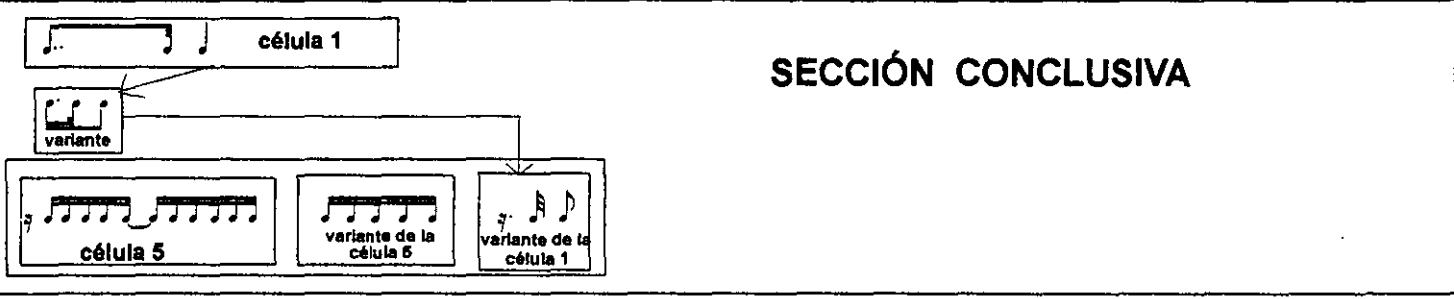
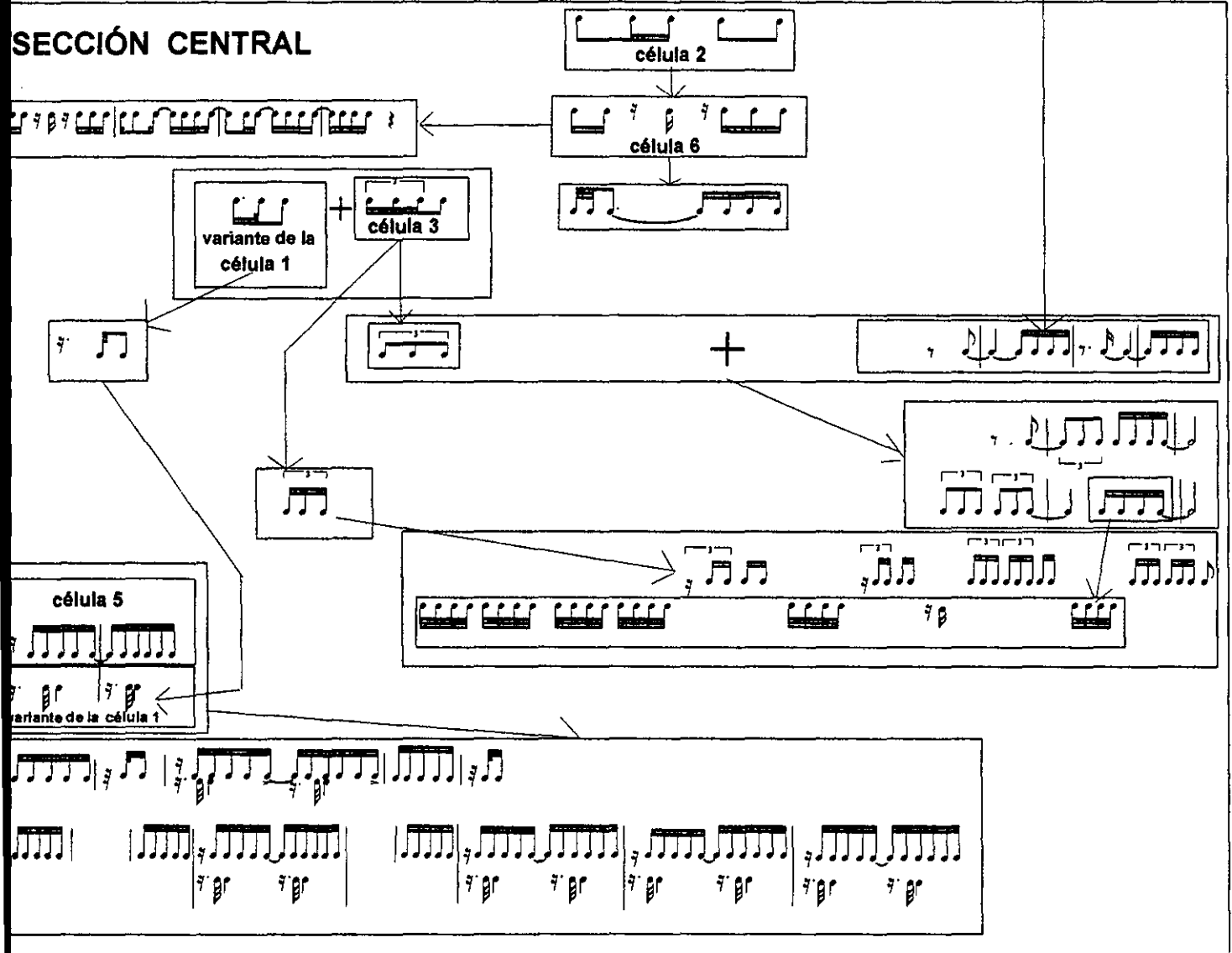
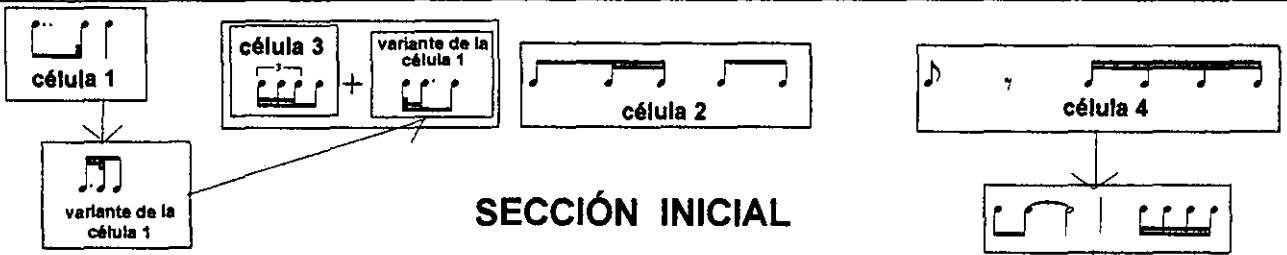


**célula 5**



**célula 6**







### III.1.6.Conclusiones

La estructura formal surge a partir de seis células rítmicas con las que se construye un núcleo motivico que se fragmenta, se transforma y evoluciona para generar gran variedad de configuraciones dentro de un movimiento continuo en renovación incesante.

La pieza presenta una coherente organización en la que cada componente tiene una función estructural precisa que es esencial en la fluidez del proceso rítmico que da origen a la forma. En la fluidez del impulso rítmico es importante el equilibrio entre elementos constantes y variables, pues las constantes rítmicas actúan como ejes alrededor de los cuales se engarzan las entidades que al variar ofrecen nuevas configuraciones y renuevan el interés.

En la sección inicial se crea gran expectativa porque se introducen paulatinamente elementos contrastantes en un *tempo lento* con cambios súbitos a *tempo vivace*. En la sección central, que es la más extensa, se logra la mayor intensidad climática de la pieza, aquí los materiales se elaboran ampliamente y evolucionan vertiginosamente en un camino poco predecible que finaliza en la breve sección conclusiva.

La propuesta formal en *Planos* es muy interesante por la variedad de configuraciones que se obtiene a partir de un mínimo de elementos rítmicos, así como por la lógica interna que gobierna las relaciones entre los distintos elementos de acuerdo con sus características y su función estructural: con seis células rítmicas se construyen ocho motivos principales que a su vez se emplean para conformar tres cuadros básicos y seis cuadros derivados; cada cuadro básico conforma con sus cuadros derivados una secuencia diferente y los cuadros que integran cada secuencia no están dispuestos de manera contigua; cada secuencia tiene una organización característica y distinto devenir, pero las tres secuencias se entrelazan para conformar una sólida y concisa estructura con gran fuerza expresiva.

## III.2. ANÁLISIS INSTRUMENTAL

### Introducción

En *Planos* se utiliza un ensamble de cámara mixto constituido por nueve instrumentos. Las abreviaturas con las que se identifica a cada instrumento en el análisis son las siguientes:

VI.I = Violín I

VI.II = Violín II

Clar. = Clarinete en Si b

Trpt. = Trompeta en Do

Clar.Bajo = Clarinete Bajo en Si b

Fgt. = Fagot

Vc. = Violonchelo

Cb. = Contrabajo

Piano = Piano

El análisis procede en el siguiente orden:

- Planteamiento orquestal. Grupos instrumentales e instrumentos solistas.
- Características de la sonoridad orquestal
- Conclusiones

### III.2.1. Planteamiento orquestal. Grupos instrumentales e instrumentos solistas

En *Planos* hay un planteamiento orquestal en el que se exploran las relaciones entre la densidad, la dinámica, el color, el registro y la articulación de distintas entidades yuxtapuestas e intercaladas. Estas entidades están constituidas por grupos instrumentales que se asocian de acuerdo con sus características de registro o familia, así como por instrumentos con función solista que destacan en diversos contextos.

#### a) Grupos instrumentales

##### 1) Agrupación por registro

Instrumentos en el registro agudo o en el registro medio
VI.I
VI.II
Clar.
Trpt.

Instrumentos en el registro grave
Clar. bajo
Fgt.
Vc.
Cb.

El piano puede participar con cualquiera de los dos grupos señalados.

Cuando el clarinete es usado en su registro grave se obtiene otro grupo:

Clar.
Clar. Bajo
Fgt.

Hay tres grupos más. En el primer grupo se asocian instrumentos en el registro agudo:

VI. I
VI. II
Piano

Los dos últimos grupos corresponden a una asociación en el registro medio:

VI. I
Clar.
Piano

VI. I
VI. II
Vc.

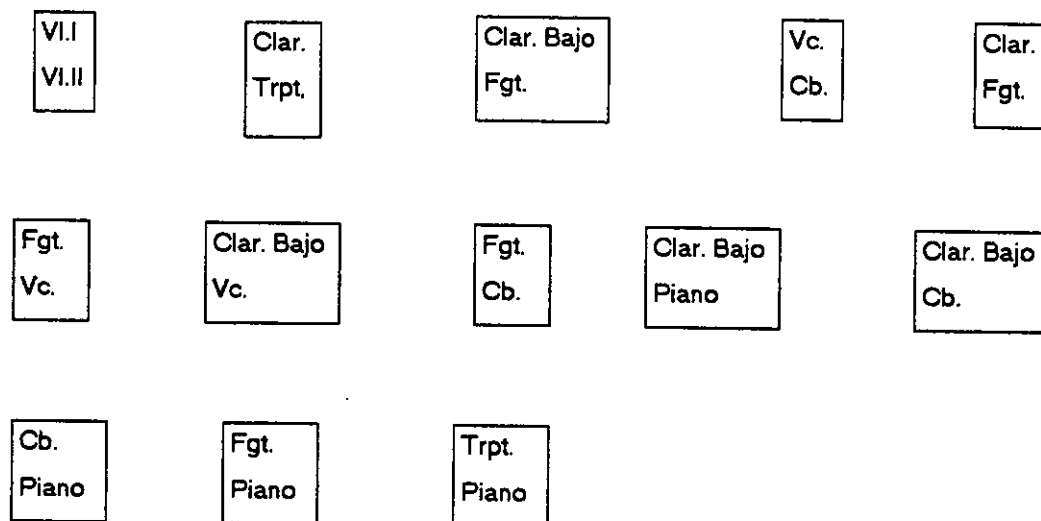
## 2) Agrupación por familia

Grupo de instrumentos de cuerda
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.

Grupo de instrumentos de aliento
Clar.
Trpt.
Clar. Bajo
Fgt.

El grupo de instrumentos de cuerda puede aparecer asociado con el piano. El grupo de alientos puede superponerse al piano. El grupo de alientos no se encuentra asociado al piano.

### 3 ) Agrupación por parejas



### b) Instrumentos solistas

Los instrumentos que tienen función solista son:

- Piano
- Clarinete
- Trompeta
- Fagot
- Violonchelo

### III.2.2. Características de la sonoridad orquestal

La sonoridad orquestal de la obra es predominantemente masiva, percutida, climática, contundente y abarca un registro muy amplio. Asimismo abundan contrastes súbitos entre texturas con distintas densidades. El planteamiento indicado en III.2.1. permite amplias posibilidades para el diseño del discurso orquestal. Se pueden yuxtaponer distintas entidades para crear una potente masa instrumental, o para hacer énfasis en el color y el registro claramente perceptibles de cada entidad o para que destaque determinado grupo o instrumento solista.

En la sección inicial se introducen distintas entidades instrumentales que se superponen a un pedal en el bajo. Véase el ejemplo I, en el que lo importante es la percepción clara de la densidad, el color, el registro y la dinámica de cada entidad que aparece de manera escalonada sin estorbar a las otras. Llama la atención el contraste entre el ataque percutido del piano en *ff* y la sutileza del acorde en *pp* presentado por el clarinete, la trompeta y los violines con armónicos artificiales.

#### Ejemplo I

1

The musical score for Example I is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Violin I, Violin II, Clarinet in B-flat, Trumpet in D, Bassoon, Bassoon in C, Trombone, Trombone in C, Horn in F, Horn in C, and Piano. The score is divided into two main sections. The upper section, enclosed in a box, shows the introduction of various instruments: Violin I and II with *pp* and 'armonicos' markings, Clarinet in B-flat with *pp*, Trumpet in D with *pp*, Bassoon with *pp*, and Bassoon in C with *pp*. The lower section shows the piano part, starting with a *ff* dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) marking, followed by a *pp* dynamic. The piano part features a complex texture with multiple layers of notes and rests, creating a dense and percussive sound.







En los ejemplos IV y V se integran dos *tutti* distintos sobre el mismo *ostinato* en el piano. En estos ejemplos resalta el papel melódico de la trompeta solista.

16 Ejemplo IV

Musical score for Example IV, measures 16-18. The score includes staves for Violín I, Violín II, Clarinete en Sib, Trompeta en Do, Clarinete Bajo en Sib, Fagot, Violonchelo, Contrabajo, and PIANO. The piano part features an *ostinato* marking. The trumpet part is marked *solista*.

17

*tutti*

18

Continuation of the musical score for Example IV, measures 17-18. The score shows the *solista* and *ostinato* parts in more detail, with dynamic markings like *mf* and *pizz*.

# Ejemplo V

**contrapunto**

30

*Piu Vivo* ♩ = 152

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

**solista**

**ostinato**

PIANO

**contrapunto**

31

**solista**

**contrapunto**

**ostinato**

En la continuación del ejemplo V, se muestra un *tutti* constituido por la yuxtaposición del grupo de instrumentos de aliento y el grupo de instrumentos de cuerda asociado con el piano:

### Ejemplo V (continuación)

**tutti** 32

The musical score for Example V (continuation) is a page from a music manuscript. It features a **tutti** section starting at measure 32. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Violin I, Violin II, Clarinete en Sib (B-flat Clarinet), Trompeta en Do (Trumpet in C), Trombete Bajo en Sib (Bass Trombone), Fagot (Bassoon), Violonchelo (Viola), Contrabajo (Cello), and PIANO. The piano part is characterized by a rhythmic ostinato pattern. The woodwind and string parts consist of rhythmic patterns, some with triplets and accents. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff*.

En el ejemplo VI se disponen alternativamente grupos instrumentales e instrumentos solistas sobre el *ostinato* del piano y se producen contrastes continuos en la densidad de la textura:

# Ejemplo VI

**grupo instrumental en el registro medio**

VI. I + VI. II

19

20

**solista**

**solista**

**solista**

**solista**

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib

Fagot

Violonchelo

Contrabajo

PIANO

**ostinato**

**grupo instrumental en el registro medio**

21

**solista**

**ostinato**

VI. I

VI. II

Clar.

Trpt.

Clar. Bajo

Fgt.

Vc.

Cb.

PIANO

En el ejemplo VII se presenta un *tutti* en el que desemboca el pasaje del ejemplo VI. En el ejemplo VII se superponen dos grupos instrumentales en *ff* sin que destaque un grupo por encima del otro. La sonoridad es potente, percutida y culminante:

Ejemplo VII ( compases 2 y 3 del 21 )

**grupo instrumental en el registro agudo**

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib  
Fagot  
Violonchelo  
Contrabajo

PIANO

**grupo instrumental en el registro grave**

Los ejemplos VIII y IX son pasajes contiguos contruidos con la superposición de distintos estratos. El registro que se emplea es muy amplio y la mayor cantidad de información tiende a acumularse en los registros agudo y grave. Nótese el choque de segunda menor entre el clarinete bajo y el fagot, lo que es un aspecto inusitado pues no es usual ese tipo choque interválico en la región grave. El estrato formado por el clarinete, el clarinete bajo y el fagot permanece constante y enlaza los dos ejemplos mientras los otros estratos varían.

En el *tutti* del ejemplo VIII la trompeta solista destaca por su dinámica, por su registro y por las características de su diseño rítmico-melódico no compartidas con ningún otro instrumento:

### Ejemplo VIII

( 4to. compás del 12 )

The musical score for Example VIII is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute I (Flín I):** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Flute II (Flín II):** Treble clef, playing a similar melodic line.
- Clarinet in B-flat (rinete en Sib):** Treble clef, playing a rhythmic pattern with triplet markings.
- Trumpet Soloist (mpeta en Do):** Treble clef, marked 'solista' and 'ff', playing a prominent melodic line.
- Bass Clarinet in B-flat (e Bajo en Sib):** Bass clef, playing a rhythmic pattern with triplet markings.
- Bassoon (Fagot):** Bass clef, playing a rhythmic pattern with triplet markings.
- Cello (chelo):** Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Double Bass (rabajo):** Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Piano (PIANO):** Treble and Bass clefs, playing a complex rhythmic pattern with frequent triplet markings.

En el *tutti* del ejemplo IX los violines son los que destacan porque se les asigna el material rítmico-melódico más importante, por su dinámica en *ff*, por su ataque y porque su registro no es invadido por otros instrumentos. Nótese que el ámbito que ocupan los violines se encuentra entre la mano derecha del piano y la trompeta. Al final del ejemplo los violines utilizan cuerdas dobles y resaltan sobre la trompeta que en este punto incide en el mismo registro de los violines:

## Ejemplo IX

14

13

## VI. I y VI. II presentan el material más importante

The musical score for Example IX consists of the following parts and markings:

- Violín I:** *sempre ff*
- Violín II:** *sempre ff*
- Clarinete en Sib:** *p*
- Trompeta en Do:** *p*
- Clarinete Bajo en Sib:** *p*
- Fagot:** *pizz.*, *p*
- Violonchelo:** *pizz.*
- Contrabajo:** *ffz*
- PIANO:** *sempre staccatissimo* (both right and left hands)

El ejemplo X es un pasaje contrastante con la sonoridad general de la obra. El violonchelo solista destaca en su registro más agudo contra un fondo en *pp* proporcionado por las maderas y los violines:

### Ejemplo X

28

The musical score for Example X consists of several staves. The top section includes Violín I, Violín II, Clarinete en Sib, Trompeta en Do, Clarinete Bajo en Sib, and Fagot. The middle section features the Violonchelo (Cello) and Contrabajo (Double Bass). The bottom section includes Violín I (VI.I), Violín II (VI.II), Clarinete (Clar.), Trompeta (Trpt.), Clarinete Bajo (Clar.Bajo), Fagot (Fgt.), Violonchelo (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

The Violonchelo part is highlighted with a box and labeled "solista". It begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *mf*, then transitions to a *f molto espressivo* section. The other instruments play a soft, sustained background with dynamics ranging from *p* to *ppp*.



En el ejemplo XI se superponen tres entidades. Cada entidad ocupa un registro diferente y se distingue con claridad. Llama la atención el clarinete solista en el registro agudo:

Ejemplo XI ( compases 6, 7, 8 del 27 )

The musical score for Example XI consists of the following parts and features:

- Violín I:** Treble clef, 3/8 time signature. Features triplet patterns of eighth notes.
- Violín II:** Treble clef, 3/8 time signature. Features triplet patterns of eighth notes.
- Clarinete en Sib:** Treble clef, 3/8 time signature. Labeled **solista**. Features a melodic line with slurs.
- Trompeta en Do:** Treble clef, 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.
- Clarinete Bajo en Sib:** Bass clef, 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.
- Fagot:** Bass clef, 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.
- Violonchelo:** Bass clef, 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.
- Contrabajo:** Bass clef, 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.
- PIANO:** Grand staff (treble and bass clefs), 3/8 time signature. Features a melodic line with slurs.

En el ejemplo XII se muestra un contraste súbito entre texturas distintas. En los dos primeros compases se encuentra un *tutti* en el que se superponen varios estratos, se abarca un registro muy amplio y destacan los violines al unísono. Inmediatamente después aparece una entidad que solamente incide en los registros medio y grave:

## Ejemplo XII

violines al unísono presentan el material más importante

6

The musical score is arranged in a system with the following staves from top to bottom: Violín I, Violín II, Clarinete en Sib, Trompeta en Do, Trombone Bajo en Sib, Fagot, Violonchelo, Contrabajo, and PIANO. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section, labeled 'tutti', spans the first two measures. The second section, labeled 'entidad contrastante en los registros medio y grave', begins at measure 3 and continues through measure 6. A box labeled '6' is placed above the Violín I staff at the start of the second section. The 'tutti' section features a dense texture with multiple layers of instruments playing in unison. The second section shows a shift in texture, with a focus on the middle and low registers, particularly in the strings and piano.

tutti

entidad contrastante en los registros medio y grave

En el ejemplo XIII se muestra la resolución de un pasaje climático en el que la trompeta solista se intercala con entidades de mayor densidad instrumental. Nótese la sonoridad percutada, masiva, contundente y con contrastes súbitos incesantes:

## Ejemplo XIII

15 16

Violín I  
Violín II  
Clarinete en Sib  
Trompeta en Do  
Fagote en Sib  
Fagot  
Trombono  
Piano

solista

En los ejemplos XIV, XV, XVI y XVII se muestran diversas presentaciones instrumentales de un mismo material. En el ejemplo XIV a este material lo presentan la trompeta y el piano:

## Ejemplo XIV

10

Trompeta en Do  
Piano

En el ejemplo XV, el material antes aludido se emplea para constituir un *tutti* masivo, percutido y contundente en el que se superponen dos grupos instrumentales:

### Ejemplo XV

Musical score for Example XV, featuring the following instruments:

- Violin I
- Violin II
- Clarinete en Sib
- Trompeta en Do
- Clarinete Bajo en Sib
- Fagot
- Violonchelo
- Contrabajo
- PIANO

The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *fff* (fortissimo) throughout. The music is characterized by a heavy, percussive texture with overlapping instrumental groups.

En el ejemplo XVI, una variante rítmica y estructural de el mismo material es presentada por los violines, el violonchelo al unísono y el clarinete:

### Ejemplo XVI

( 60. compás del 22 )

Musical score for Example XVI, featuring the following instruments:

- Violín I
- Violín II
- Clarinete en Sib
- Violonchelo

The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *fff* (fortissimo). The music is characterized by a rhythmic and structural variation of the material from Example XV, presented by the violins, the cello in unison, and the clarinet. The dynamic marking *fff estridente* (fortissimo strident) is used for the clarinet part.

Al final de la obra, dicho material tiene una última variante rítmica y estructural que es presentada por la trompeta, las cuerdas y el piano. La sonoridad es percutida con súbitos contrastes de timbre, densidad y registro. Ejemplo XVII:

## Ejemplo XVII

36

Vivacissimo  $\text{♩} = 96$ 

Violín I

Violín II

Clarinete en Sib  
Trompeta en Do

Clarinete Bajo en Sib  
Fagot

Violonchelo

Contrabajo

PIANO

### III.2.3 Conclusiones

En la obra se maneja un planteamiento orquestal en el que se explora el color y la densidad de las texturas resultantes de la interacción entre diferentes grupos instrumentales e instrumentos con función solista.

En la sección central se manifiesta insistentemente el carácter climático, masivo y percutido de la sonoridad orquestal. La textura que domina es el *tutti*. La mayoría de los *tutti* se integran en un *crescendo* a través de la superposición de distintos estratos. Una vez que se integra un *tutti*, éste tiene diversas transformaciones y se mantiene por bastante tiempo dentro de un registro muy amplio, con dinámicas en *f*, *ff*, *fff*. Determinados estratos pueden permanecer constantes mientras otros varían; se pueden agregar o eliminar alternativamente ciertos componentes; se puede destacar un instrumento solista, un dúo o un grupo instrumental. El impulso inexorable en cada *tutti* conduce hacia su punto culminante en el que aparecen dos o tres sólidos bloques instrumentales superpuestos o intercalados con un solista. Cuando finaliza la culminación de cada *tutti*, el paso a una textura de menor densidad es repentino. En algunas ocasiones un *tutti* surge como súbito contraste; cuando esto sucede, el *tutti* es de corta duración.

Mientras que en la sección central lo esencial es mantener una potente sonoridad orquestal durante bastante tiempo, en la sección inicial y en la sección conclusiva es primordial destacar las cualidades del color, la densidad, la dinámica, la articulación y el registro de diferentes entidades instrumentales superpuestas o que aparecen de manera sucesiva.

Los materiales importantes que a lo largo de la obra guían al oído a través de distintas densidades instrumentales, siempre se perciben con claridad, debido a que se les asigna un registro no invadido por otros elementos. Cuando en alguna ocasión un componente secundario incide en el mismo registro del material importante, el diseño rítmico, la dinámica, la articulación y la disposición instrumental se adecuan de modo tal que el material que se debe destacar no es obstruido.

La mayor parte de las veces, los materiales que tienen función rítmico-melódica se presentan en los registros medio y agudo.

La dinámica se emplea de las maneras que se indican a continuación:

- Dinámica diferenciada, para destacar las cualidades de distintas entidades instrumentales superpuestas.
- Dinámica similar, para diferentes grupos instrumentales superpuestos que integran una potente masa instrumental.
- Dinámica en *crescendo*, al mismo tiempo que hay un incremento gradual en la densidad instrumental.
- Dinámicas individuales diferenciadas, para los instrumentos que intervienen en determinada textura, para permitir, por ejemplo, que se destaque la línea de un solista contra determinado acompañamiento.

En general, cada instrumento es usado en toda la extensión de su registro. Las articulaciones más empleadas son *staccato* y *non legato*. El *legato* aparece con menor frecuencia y se utiliza sobre todo en los pasajes con carácter *espressivo*.

El piano se usa percutidamente y actúa en gran parte de la pieza como basamento de la construcción orquestal.

Se encuentran pasajes que llaman la atención por la habilidad en el manejo de ciertos recursos instrumentales que enriquecen el colorido y contrastes en la pieza; un ejemplo de esto lo tenemos en un acorde en *pp* que ejecutan la trompeta, el clarinete y los violines con armónicos artificiales cuyo sutil color tímbrico es de gran atractivo y que contrasta con la sonoridad general; en otro caso, es notable el empleo del violonchelo en su registro más agudo para ejecutar un material *cantabile* y *espressivo* que se dispone sobre un fondo instrumental en *pp*; asimismo es muy llamativo el efecto súbito que se obtiene con el *flutterzunge* en la trompeta en *ff*.

### III.3. ANÁLISIS ARMÓNICO

#### Introducción

Se presentan tres estructuras armónicas fundamentales y están construidas con la superposición de distintos tipos de acordes, escalas e intervalos característicos. La superposición de elementos que integran estas estructuras está concebida principalmente en torno a tres entidades esenciales que tienen un papel substancial en la coherencia y unidad del planteamiento armónico:

- 1) Pedal de *si bemol* en el bajo
- 2) Escala pentáfona sobre *si*
- 3) Intervalos de 2da. menor

En el análisis se explica la construcción, variantes y función de las estructuras armónicas más importantes. Asimismo, se indica la aparición de algunas otras estructuras.

Como auxiliar del análisis se emplean extractos armónicos en los que la referencia rítmica se suprime casi totalmente. Únicamente se utilizan dos tipos de notas:

- Nota redonda para sonidos largos
- Nota redonda en negrita para sonidos cortos

Los números en recuadro colocados arriba del extracto, indican el número de ensayo en la partitura.



### III.3.1. Estructuras armónicas fundamentales y sus variantes

Las tres estructuras fundamentales son núcleos armónicos que aglutinan materiales heterogéneos dispuestos sobre un pedal de *si bemol*.

La construcción de las estructuras 1 y 2 es compleja. Estas estructuras se fragmentan y los fragmentos tienen variantes en las que se mantienen algunos de los elementos originales y se agregan o se eliminan otros. La estructura 3 es de construcción menos compleja, tiene una pequeña variante y se mantiene homogéneamente en cada una de sus presentaciones.

#### a) Estructura armónica 1

Los elementos más importantes en la construcción de la estructura armónica 1 son:

- Pedal de *si bemol*
- Superposición del acorde aumentado *do - mi - sol #* sobre el acorde de *si mayor*
- Escala pentátona sobre *si*

### Estructura armónica 1 1

The diagram illustrates the construction of Estructura armónica 1 across three systems of staves. The first system shows a complex chord structure with labels: 'Acorde construido con 7a. mayor, cuarta justa, 7a. menor' (top), '7a. menor' (middle), and 'Escala pentátona' and 'V/ Si b' (bottom). The second system shows 'Acorde aumentado' (top), 'Acorde de Si mayor' (middle), and 'Pedal' (bottom). The third system shows the 'Pedal' (bottom). A dashed line connects the 'V/ Si b' label to the 'Pedal' label.

## Fragmentación de la estructura armónica 1

La estructura armónica 1 se fragmenta en dos partes que se muestran en seguida:

**Fragmento 1**

Acorde aumentado

Acorde de Si mayor

Pedal

**Fragmento 2**

Acorde construido con  
7a. mayor, cuarta justa, 7a. menor

Escala pentátona

Pedal

El fragmento 1 tiene dos variantes sobre las que se superponen otros elementos:

1 9

13

14

<p>Escala de Si mayor</p>	<p>Material cromático</p>
<p>Material cromático</p>	
<p>Material cromático 6as. paralelas</p>	

Material cromático

Fragmento 1	Variante 1	Variante 2				
<p>Acorde aumentado</p>	<p>Acorde aumentado</p>	<p>Acorde de 7a. disminuida</p>				
<p>Acorde de Si mayor</p>	<p>Acorde aumentado</p>	<p>Acorde aumentado</p>				
<p>Acorde de Si mayor</p>	<p>3a. mayor</p>	<p>3a. mayor</p>				
	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="257 1388 438 1636"> <p>Material cromático</p> </td> <td data-bbox="438 1388 559 1636"> <p>6a. menor</p> </td> <td data-bbox="559 1388 680 1636"> <p>Material cromático</p> </td> <td data-bbox="680 1388 801 1636"> <p>6a. menor</p> </td> </tr> </table>	<p>Material cromático</p>	<p>6a. menor</p>	<p>Material cromático</p>	<p>6a. menor</p>	
<p>Material cromático</p>	<p>6a. menor</p>	<p>Material cromático</p>	<p>6a. menor</p>			

7a. mayor

Del fragmento 2 se extrae el pedal de *si bemol* y una parte de la escala pentáfona para crear la siguiente variante:

**Variante 1 del fragmento 2**

17 21

Fragmento de la escala pentáfona

Pedal

Material de la escala por tonos enteros

Material cromático

Material de la escala por tonos enteros

Sobre esta variante se agregan otros componentes; en el siguiente caso se agrega la escala menor armónica con el cuarto grado ascendido:

30 31

Escala menor armónica con el cuarto grado ascendido

**Variante 1 del fragmento 2**

Fragmento de la escala pentáfona

Pedal

Material de la escala por tonos enteros

Material cromático

Material de la escala por tonos enteros

En este otro caso se agregan la escala de re menor y materiales cromáticos sobre la misma variante:

17

20

The musical score consists of five staves. The first staff shows a melodic line with a chromatic fragment of the D minor scale. The second staff shows the D harmonic minor scale. The third staff shows the D minor scale with augmented fourths. The fourth and fifth staves show chromatic material in the right and left hands respectively.

Fragmento de la escala de Re menor

Escala de Re menor armónica

Material cromático

6as. menores

4as. aumentadas

Material cromático

Material cromático

Material cromático

**Variante 1 del Fragmento 2**

Fragmento de la escala pentáfona

Pedal

Material de la escala por tonos enteros

Material cromático

Material de la escala por tonos enteros

El fragmento 2 tiene otra variante que se obtiene al eliminar el pedal de *si bemol* y cambiar el acorde que se superpone a la escala pentáfona por un acorde por cuartas:

**Variante 2 del fragmento 2**

### ■ Otras derivaciones de la estructura armónica 1

De la estructura armónica 1 se extrae la 3ª Mayor *si - re #*, a la que se superpone un acorde pentáfono:

En este caso se utiliza la siguiente escala pentáfona:

El elemento conformado por las notas *si - do, mi - re #* contiene intervalos característicos en la construcción de la estructura armónica 1:

Diagram illustrating the construction of harmonic structure 1. It shows three staves with the following intervals highlighted:

- 7a. mayor** (Major 7th interval) between the notes *si* and *do* on the top staff.
- 9a. menor** (Minor 9th interval) between the notes *mi* and *re #* on the middle staff.
- Pedal** (Pedal point) on the bottom staff, indicated by a flat sign and a note.

Elemento que contiene intervalos característicos en la estructura armónica 1

Este elemento se extrae de la estructura armónica 1 para que forme parte de otro diseño que se muestra en seguida:

24

Diagram illustrating the extraction of elements from harmonic structure 1 for a new design. It shows three staves with the following elements:

- Material cromático** (Chromatic material) on the top staff, showing a sequence of notes.
- Pedal de 9a. menor** (Pedal of minor 9th) on the middle staff, showing a sustained note.
- 7a. mayor ostinato** (Major 7th ostinato) on the bottom staff, showing a repeated interval.

## b) Estructura armónica 2

La estructura armónica 2 se presenta en la siguiente página. Los componentes más significativos en esta estructura son:

- Pedal de *si bemol*
- Progresión cromática
- 2das. menores
- Acorde aumentado *do - mi - sol #*



## Estructura armónica 2

The musical score is divided into three measures, labeled 2, 3, and 4. It features six staves: three for the upper register (treble clef) and three for the lower register (bass clef).

- Measure 2:**
  - Upper register:
    - Staff 1: **Acorde mayor** (Major chord)
    - Staff 2: **Acorde por cuartas** (Chord by fourths)
  - Lower register:
    - Staff 3: **Progresión cromática** (Chromatic progression) containing **Acordes menores** (Minor chords)
    - Staff 4: **Acordes por cuartas** (Chords by fourths)
    - Staff 5: **gliss** (Glissando) and **Cuarta aumentada** (Augmented fourth)
- Measure 3:**
  - Staff 5: **Acorde aumentado** (Augmented chord)
  - Staff 6: **Material de la escala por tonos enteros** (Scale material by whole tones)
- Measure 4:**
  - Upper register:
    - Staff 1: **Acorde mayor** (Major chord)
    - Staff 2: **Acorde por cuartas** (Chord by fourths)
  - Lower register:
    - Staff 3: **Progresión cromática** (Chromatic progression) containing **Acordes menores** (Minor chords)
    - Staff 4: **Acordes por cuartas** (Chords by fourths)
    - Staff 5: **gliss** (Glissando) and **Cuarta aumentada** (Augmented fourth)

Additional elements at the bottom of the score:

- Staff 6 (Treble clef): **2das. menores** (Second minor scale)
- Staff 7 (Bass clef): **Pedal** (Pedal point)
- Staff 8 (Bass clef): **Fragmento de la escala pentáfona** (Pentatonic scale fragment)
- Staff 9 (Bass clef): **Resolución en la 5a. Si b - Fa** (Resolution in the 5th: Si b - Fa), circled in the original image.

## ■ Fragmentación de la estructura armónica 2

La estructura armónica 2 se fragmenta. A continuación se muestra la manera en que uno de los fragmentos (progresión cromática) se superpone a la escala de *fa #* mayor y a un acorde aumentado *do #, fa, la*:

22

Progresión cromática

Acordes menores

Acordes por cuartas

Fa Sostenido Mayor

Acorde aumentado

The diagram shows a musical score with four staves. The top two staves (treble clef) contain a chromatic progression of minor chords and quartal chords. The bottom two staves (bass clef) contain the F# major scale and an augmented chord (D#, F, A).

En otra fragmentación de la estructura armónica 2, los intervalos de 2da. menor se usan para construir la base del diseño armónico que se muestra en seguida:

28

Material cromático

Material cromático

2das. menores

The diagram shows a musical score with three staves. The top two staves (treble clef) show chromatic material. The bottom two staves (bass clef) show minor second intervals.



### III.3.2. Otras estructuras armónicas

Hay otras estructuras armónicas que aparecen súbitamente, como la siguiente estructura en la que se superponen distintos tipos de acordes a un fragmento de escala de *do # menor*. Los acordes en esta estructura se superponen a distancia de 2da. menor:

5
6

The diagram illustrates a musical structure with three staves. The top staff shows a scale fragment labeled "Fragmento de escala" with notes:  $\text{do}^\sharp$ ,  $\text{re}^\flat$ ,  $\text{mi}^\flat$ ,  $\text{fa}^\flat$ ,  $\text{sol}^\flat$ . Below it, six chords are arranged in a 2x3 grid:

- Top row:**
  - Acorde disminuido (Dm)
  - Acorde disminuido con 7a. menor (Dm7)
  - Acorde aumentado (D7+)
- Bottom row:**
  - Acorde mayor (D)
  - Acorde disminuido con 7a. menor (Dm7)
  - Acorde de 7a. disminuida (D7b9)

La siguiente estructura sólo aparece una vez y es un simple enlace entre el acorde de *fa # menor* y el acorde aumentado *si - re # - sol*:

7

The diagram shows a single chord transition between two staves. The top staff (treble clef) contains two chords:  $\text{fa}^\sharp$  minor and  $\text{si} - \text{re}^\sharp - \text{sol}$  augmented. The bottom staff (bass clef) contains two chords:  $\text{fa}^\sharp$  minor and  $\text{si} - \text{re}^\sharp - \text{sol}$  augmented. A curved line connects the two chords in the top staff, indicating a transition.

En la siguiente estructura se superponen acordes por cuartas sobre el intervalo de 7ª. menor  
*do - si bemol*.

The diagram consists of two staves, numbered 23 and 24. The top staff, labeled 'Acordes por cuartas', shows four chords in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are: F#4 (F#, A, C), F#5 (F#, A, C, E), F#6 (F#, A, C, E, G), and F#7 (F#, A, C, E, G, B). The bottom staff, labeled '7a. menor', shows the interval of a minor 7th (do - si bemol) in bass clef. The notes are: F#4 (F#, A), F#5 (F#, A, C), F#6 (F#, A, C, E), and F#7 (F#, A, C, E, G). The interval is indicated by a flat sign (b) above the notes.

### III.3.3. Conclusiones

Se exploran con gran libertad las variantes y fragmentaciones de estructuras armónicas complejas construidas con la superposición de diversos componentes. Estos componentes se disponen sobre tres elementos que son esenciales para la coherencia y unidad del planteamiento armónico: pedal de *si bemol*, escala pentáfona sobre *si*, intervalos de 2da. menor.

Los componentes empleados pueden ser de tipo tonal, pentáfono, cromático o pueden ser materiales derivados de la escala por tonos enteros. Se utilizan acordes por terceras y por cuartas. Las variantes de las estructuras armónicas se obtienen al mantenerse algunos de los elementos que integran cada estructura y al agregarse o eliminarse otros. También pueden variar las características particulares de determinados elementos.

A lo largo de la pieza se ofrecen continuamente nuevas perspectivas del colorido armónico a través de un reordenamiento incesante de los materiales empleados. Aparecen entidades cuyo color es una resultante de la fusión de distintos colores al superponerse entre sí, también se encuentran superposiciones en las que los colores de los elementos integrantes no se fusionan y se perciben simultáneamente diferentes colores, además hay componentes que forman parte de varias entidades y en cada una de ellas su color tiene distinto peso y significación.

En la sección inicial se presentan dos estructuras armónicas importantes. Estas estructuras se fragmentan y sus materiales son ampliamente explotados en la sección central. En la sección central aparece una tercera estructura armónica que tiene leves cambios en el orden interno y características de sus materiales. En la sección conclusiva se encuentran variantes de las estructuras 1 y 3.

## III.4. ANÁLISIS MELÓDICO

### Introducción


En *Planos* se emplean principalmente cuatro materiales melódicos que varían y/o se fragmentan en pequeñas células que se intercalan y se yuxtaponen entre sí. Estas pequeñas células tienen diversas variantes y pueden actuar como *ostinati*, pueden ser parte de distintos diseños, o incluso alguna de ellas puede llegar a desarrollarse considerablemente.

En el análisis se señalan los cuatro materiales melódicos principales y su comportamiento general, para lo cual se incluyen los perfiles melódicos pertinentes. Los números en recuadro que aparecen con cada perfil melódico indican el número de ensayo en la partitura.

### III.4.1. Materiales melódicos principales

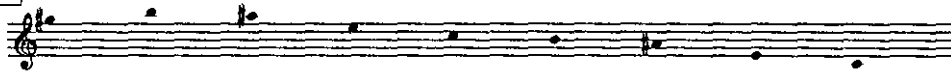
Los cuatro materiales melódicos principales son los siguientes:

**Material melódico 1** 1



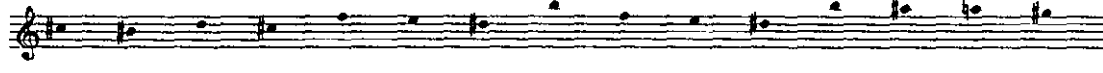
A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are connected by stems, and there are some accidentals (sharps and naturals).

**Material melódico 2** 3



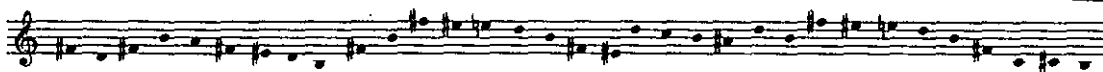
A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are connected by stems, and there are some accidentals (sharps and naturals).

**Material melódico 3** 13



A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are connected by stems, and there are some accidentals (sharps and naturals).

**Material melódico 4** 29



A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are connected by stems, and there are some accidentals (sharps and naturals).

### a) Comportamiento del material melódico 1

El material melódico 1 se fragmenta en tres partes, como se muestra a continuación:

**Fragmentación del material melódico 1**

The diagram illustrates the fragmentation of melodic material 1 into three distinct parts, each enclosed in a rectangular box. The first box, labeled 'Primer fragmento', contains a sequence of notes on a treble clef staff. The second box, labeled 'Segundo fragmento', contains a similar sequence of notes. The third box, labeled 'Tercer fragmento', contains a shorter sequence of notes, including a final note with a fermata. The three boxes are connected by a continuous line, indicating they are parts of the same melodic material.

El primer fragmento es el más importante y tiene múltiples funciones: se emplea ampliamente como *ostinato*, asimismo tiene distintas variantes y algunas de ellas dan origen a nuevos materiales, además una de sus variantes se desarrolla considerablemente.

En seguida se muestra al primer fragmento en una de sus intervenciones como *ostinato*; aquí aparece con diversos contrapuntos:

19

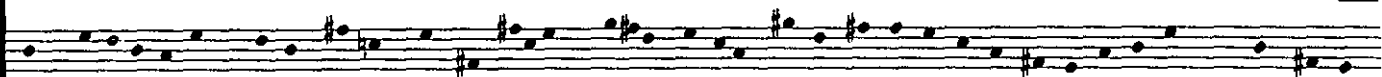
The musical score is divided into two systems, labeled 18 and 19. The first system (18) shows a treble clef staff with a melodic line. A box labeled 'Otro ostinato' highlights a specific sequence of notes. Below this, a bass clef staff shows a counterpoint line, with a box labeled 'Contrapunto' highlighting a specific sequence of notes. The second system (19) shows the first fragment of melodic material 1 used as an ostinato. A box labeled 'Primer fragmento del material melódico 1 al emplearse como ostinato' highlights the melodic line. Below this, a bass clef staff shows a counterpoint line, with a box labeled 'Contrapunto' highlighting a specific sequence of notes.



El primer fragmento acompaña a una melodía que destaca ampliamente y que se deriva de variantes de los materiales melódicos 1 y 3:

Melodía derivada de los materiales melódicos 1 y 3

17



Primer fragmento del material melódico 1 al emplearse como *ostinato* que actúa como acompañamiento

Una variante del primer fragmento se desarrolla considerablemente a través de los registros grave y medio hasta alcanzar su clímax en el registro agudo:

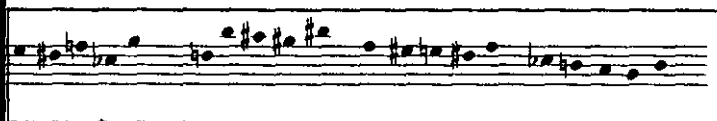
Primer fragmento



Variante (3er. compás del 7)



Desarrollo melódico (4to. compás del 7 al 10)



El primer fragmento tiene también las variantes que se muestran a continuación. La última de éstas también se emplea como *ostinato*:

**Primer fragmento del material melódico 1**



**Variante** 5



**Variante** (3er. compás del 6 )



**Variante empleada como ostinato** 6

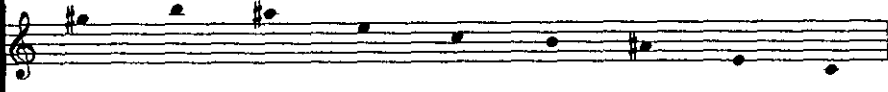


## b) Comportamiento del material melódico 2

El material melódico 2 se fragmenta. Los fragmentos del material melódico 2 se encuentran diseminados a lo largo de toda la pieza formando parte de distintos diseños, apareciendo de manera aislada o como *ostinati*. Estos fragmentos pueden tener variantes al alterar el orden de sus elementos integrantes, o al presentarlos en retrógrado y/o por inversión. En la siguiente página se muestra la fragmentación del material melódico 2:

# Fragmentación del material melódico 2

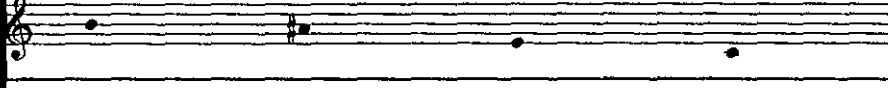
## Material melódico 2



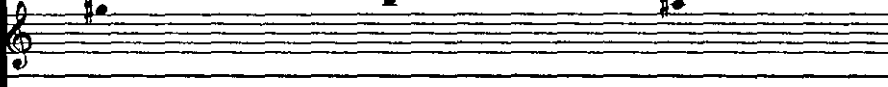
## Fragmento 1



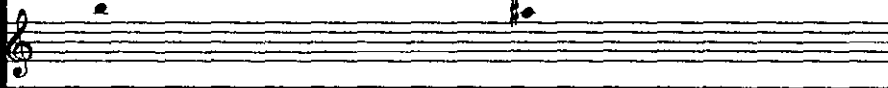
## Fragmento 2



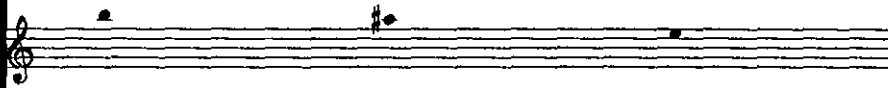
## Fragmento 3



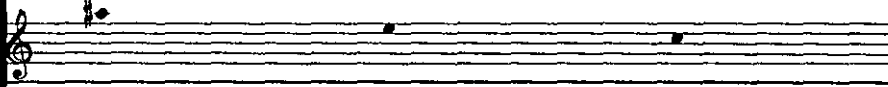
## Fragmento 4



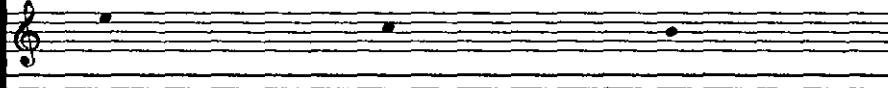
## Fragmento 5



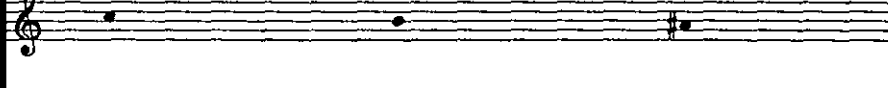
## Fragmento 6



## Fragmento 7



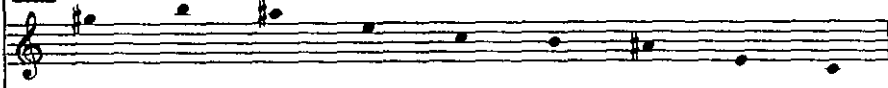
## Fragmento 8



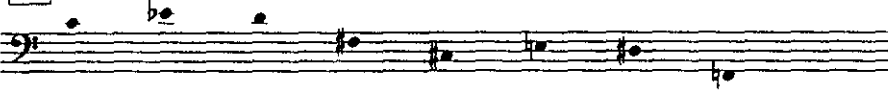
El material melódico 2 además de fragmentarse tiene las siguientes variantes:

### Material Melódico 2

3

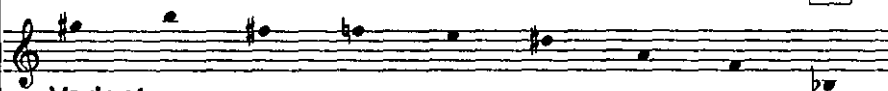


6



Variante

19



Variante

22



Variante

### c) Comportamiento del material melódico 3

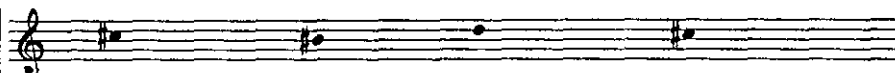
El material melódico 3 se fragmenta en tres partes:

#### Fragmentación del material melódico 3

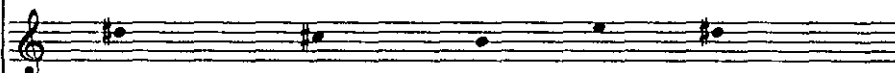
Primer fragmento      Segundo fragmento      Tercer fragmento

El primer fragmento es el más importante, tiene un uso considerable como *ostinato* y tiene diversas variantes, a continuación se indican algunas de ellas:

### Primer fragmento del material melódico 3



13

**Variante**

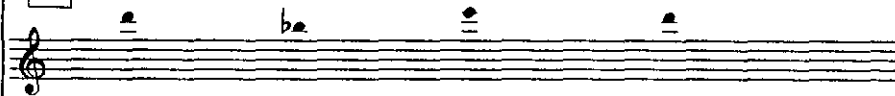
2do compás del 13

**Variante**

3er. compás del 14

**Variante**

17

**Variante**

Al primer fragmento se le pueden superponer algunas de sus variantes como se muestra en seguida:

13

The diagram shows two musical staves. The top staff contains two boxes labeled 'Variante'. The first variant consists of five notes: G#4, A4, B4, C5, and D5. The second variant consists of six notes: G#4, A4, B4, C5, D5, and E5. The bottom staff contains two boxes labeled 'Primer fragmento'. The first fragment consists of five notes: G#4, A4, B4, C5, and D5. The second fragment consists of four notes: G#4, A4, B4, and C5.

#### d) Comportamiento del material melódico 4

El material melódico 4 se fragmenta y los dos fragmentos resultantes se emplean posteriormente como contrapuntos. A continuación se muestra la fragmentación del material melódico 4:

#### Fragmentación del material melódico 4

The diagram shows a single musical staff with a treble clef. The staff is divided into two boxes. The first box is labeled 'Primer fragmento' and contains five notes: G#4, A4, B4, C5, and D5. The second box is labeled 'Segundo fragmento' and contains five notes: E5, F#5, G5, A5, and B5. The notes in the second fragment are positioned higher on the staff than the notes in the first fragment.

### III.4.2. Conclusiones

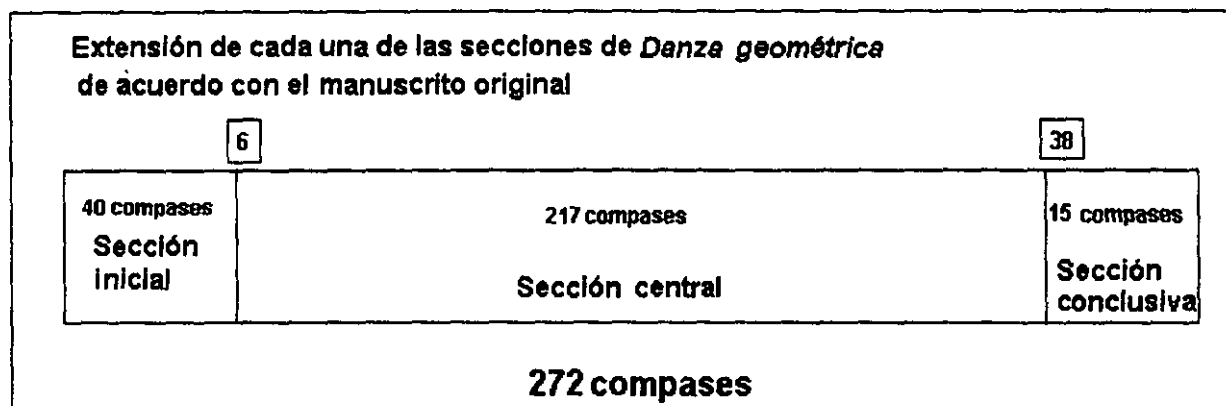
La flexibilidad en el manejo de las fragmentaciones y variantes de los materiales melódicos es notable. Al fragmentarse, los materiales melódicos principales originan diversas células melódicas que se diseminan a lo largo de la pieza. La mayoría de estas células melódicas contienen solamente tres sonidos diferentes. Una misma célula melódica puede actuar como constante o como variable, puede mantener insistentemente su compacto diseño, puede comportarse como un *ostinato*, puede superponerse a otras células melódicas o a sus propias variantes, puede dar origen a diferentes diseños, puede constituirse como un acompañamiento, puede ser integrante de diversos materiales contrapuntísticos, puede llegar a desarrollarse considerablemente, o inclusive puede formar parte de una melodía mucho más extensa.

Las pequeñas células melódicas que se repiten insistentemente proporcionan un marco de referencia sobre el cual se disponen alternativamente materiales melódicos mucho más largos y contrastantes.

### III.5. DIFERENCIAS EN LA EXTENSIÓN DE LAS DOS VERSIONES DE LA OBRA

En la partitura de la versión para gran orquesta: *Danza geométrica*, cada una de las tres secciones en que se divide la obra es de mayores dimensiones que en la versión original. En la única grabación que existe de *Danza geométrica*<sup>1</sup> se omiten 14 compases de la sección inicial que aparecen tanto en el manuscrito original como en la partitura editada.

A continuación se muestra el número de compases que tiene cada una de las tres secciones de *Danza geométrica* según el manuscrito original:



En el esquema de la siguiente página se muestra la extensión de cada una de las secciones de *Danza geométrica* en la grabación existente:

<sup>1</sup> New Philharmonia Orchestra, Director: Eduardo Mata, México: RCA Victor, MRSA -1, 1976 ( Red Seal ).



**Extensión de las secciones de *Danza geométrica* en su grabación**

6

38

26 compases <b>Sección Inicial</b>	217 compases <b>Sección central</b>	15 compases <b>Sección conclusiva</b>
---	--	--

**258 compases**

Para comparar la extensión de *Danza geométrica* con la versión original, a continuación se muestra el esquema de la extensión de las tres secciones en la versión original:

**Extensión de las tres secciones en su versión original**

5

35

22 compases <b>Sección inicial</b>	194 compases <b>Sección central</b>	11 compases <b>Sección conclusiva</b>
---	--	--

**227 compases**

## IV. CONCLUSIONES

En *Planos Silvestre Revueltas* obtiene una sólida y concisa estructura con gran fuerza expresiva a partir de un mínimo de elementos rítmicos. El análisis demuestra que en *Planos* es esencial el proceso rítmico que da origen a una coherente y compleja organización en la que cada componente tiene una función estructural precisa dentro de un movimiento continuo en renovación incesante. Con seis células rítmicas se construye un núcleo motivico que al fragmentarse genera numerosas configuraciones y diversas relaciones entre los componentes.

En *Planos* se mantiene una gran intensidad climática por medio del planteamiento instrumental con el que se logra una sonoridad orquestal predominantemente masiva, percutida y contundente. Asimismo, la pieza transcurre con tensión constante debido a las incesantes fragmentaciones y transformaciones rítmicas así como a los abundantes choques armónicos disonantes.

Hay una gran libertad en el manejo armónico, pues se experimenta con el color resultante de la fusión de diferentes colores superpuestos o con las variantes en color, peso y significación que un mismo componente puede tener al formar parte de estructuras armónicas distintas.

Los materiales melódicos se fragmentan en pequeñas células que se diseminan, alguna de estas células puede expandirse en un desarrollo melódico. Excepcionalmente, aparece una melodía de gran lirismo, extensa, expresiva y *cantabile* que contrasta con la sonoridad general de la obra.

En *Planos Revueltas* se aparta del nacionalismo. Una discusión amplia sobre el tema excede los límites de este trabajo; aquí podemos decir que en sus obras nacionalistas *Revueltas* aplica una síntesis muy personal de elementos populares característicos del sincretismo cultural de México y que en *Planos* no se detecta ostensiblemente esta síntesis, sino que más bien se encuentra la abstracción de un proceso primordialmente rítmico que da origen a una organización formal satisfactoria.

La edición de la versión original de *Planos* requiere de una revisión exhaustiva. Esta edición tiene más de 30 erratas.<sup>1</sup>

En cuanto a las grabaciones de la primera versión de la pieza, se encuentran tres grabaciones de estudio y tres en vivo que fueron realizadas en un periodo que va de 1958 a 1999; estas grabaciones muestran diferentes conceptos de interpretación. Por ejemplo, en la grabación realizada por David Atherton se presenta un trabajo muy cuidadoso y equilibrado en todos sus detalles; en la grabación que hizo Eduardo Mata la sonoridad es más vigorosa, inclusive tiene cierta rudeza y resalta con mayor intensidad el contraste entre la región aguda y la región grave, además se aprecian diferencias significativas en los *tempi* de las dos grabaciones.<sup>2</sup> Es bueno que exista la posibilidad de apreciar esta obra bajo diversas perspectivas interpretativas porque se pueden valorar aspectos diferentes con mayor precisión.

<sup>1</sup> Véase la pág. 24.

<sup>2</sup> Véase la pág. 21.

La versión para gran orquesta solamente tiene una grabación y en ella se eliminan 14 compases que se encuentran tanto en el manuscrito original como en la partitura editada; ignoro la razón por la que Eduardo Mata elimina esos compases, probablemente los consideró superfluos o existe alguna referencia en la que se señala que el propio Revueltas decidió quitar esos compases, pero entonces ¿porque el compositor no los suprimió de la partitura?. Hay aspectos contradictorios en las partituras de Silvestre Revueltas que permanecen sin explicación; ésto se debe, en gran parte, a que la mayoría de sus composiciones se editaron póstumamente.<sup>3</sup>

Los procedimientos empleados por Revueltas en *Planos* son muy estimulantes y enriquecedores porque los materiales se aprovechan de manera orgánica e integral para crear un pequeño universo que es notable por su coherencia, variedad y contundencia. Es sorprendente la libertad y flexibilidad en el manejo de los materiales así como la lógica rigurosa de construcción interna que surge de las características intrínsecas de esos materiales; ésta es una concepción moderna y dinámica del arte de la composición que ofrece amplias posibilidades porque permite crear una sintaxis particular para cada obra.

---

<sup>3</sup> Véase la pág. 23.

## APÉNDICES

**Apéndice 1.** Copia del manuscrito de la versión original de *Planos*

**Apéndice 2.** Copia de 12 Páginas del Plan de Espectáculos Culturales para 1934 del Departamento de Bellas Artes . México , D.F. Secretaría de Educación Pública . El programa correspondiente al probable estreno de la versión original de *Planos*, a cargo de la Orquesta del Conservatorio, está en la pág.6.

**Apéndice 3.** Copia del programa de mano del estreno de *Danza Geométrica* .

**APÉNDICE 1. COPIA DEL MANUSCRITO DE LA  
VERSIÓN ORIGINAL DE PLANOS**

H. Bennett Ortega

Flauta  
Para diez unidades.  
4

2 Violines

1 Clarinete en Si b

1 Trompeta en Do

1 Clarinete Bajo en Si b

1 Fagot

1 Tuba

1 Contrabajo

Piano

México 12 de Abril de 1954  
Lilacete Remettay



(2)

(3)

Vivace  $\text{♩} = 66$

Molto (Tempo I)  $\text{♩} = 66$

Handwritten musical score for the first system. It consists of approximately 12 staves. The top section is marked 'Vivace' with a tempo of  $\text{♩} = 66$ . The bottom section is marked 'Molto (Tempo I)' with a tempo of  $\text{♩} = 66$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, *ppz*, *ppz f*, *Molto dim.*, and *Molto p. dim.*. There are also some handwritten annotations and a circled '4' in the lower right.

Vivace  $\text{♩} = 66$  *lento*  $\text{♩} = 66$

Handwritten musical score for the second system. It continues the piece with similar notation and dynamic markings. The top section is marked 'Vivace' with a tempo of  $\text{♩} = 66$ . The bottom section is marked '*lento*' with a tempo of  $\text{♩} = 66$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, *ppz*, *ppz f*, *Molto dim.*, and *Molto p. dim.*. There are also some handwritten annotations and a circled '4' in the lower right.



(5)

Handwritten musical score for multiple staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *pizz p.*, *arco*, and *pp arco*. There are also some handwritten annotations like *rit.* and *rit. molto*. The staves are densely packed with musical notation, including slurs and ties.

Handwritten musical score for multiple staves. This section features more complex rhythmic patterns and includes dynamic markings like *rit.*, *rit. molto*, and *rit. molto*. There are also some handwritten annotations like *rit.* and *rit. molto*. The staves are densely packed with musical notation, including slurs and ties.

Handwritten musical score for multiple staves. This section features more complex rhythmic patterns and includes dynamic markings like *rit.*, *rit. molto*, and *rit. molto*. There are also some handwritten annotations like *rit.* and *rit. molto*. The staves are densely packed with musical notation, including slurs and ties.



8

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

9

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "arco".

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "arco".

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "arco".

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "arco".

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "arco".

This image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is organized into systems, with some staves containing multiple lines of music. There are several circled numbers, likely indicating measures or sections. The handwriting is somewhat stylized and appears to be a working draft or a personal manuscript. The paper shows signs of age and wear, with some smudges and fading. The overall appearance is that of a complex and detailed musical composition.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring complex rhythmic patterns and various accidentals (sharps, naturals, flats).

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and dynamic markings such as *mp* and *pp*.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a treble clef, a key signature of one sharp, and the instruction *Tempo tacatissimo*.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and the instruction *Tempo staccatissimo*.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a treble clef, a key signature of one sharp, and a *legno* marking.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a *legno* marking.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a treble clef, a key signature of one sharp, and a *legno* marking.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a *legno* marking.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various rhythmic values and accidentals. A circled number '5' is visible in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, showing melodic lines with slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings such as *pp* and *tempo ff*.

Handwritten musical notation on a single staff, with dynamic markings *tempo ff* and the instruction *arco* written to the right.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, showing rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, including a triplet marking and various rhythmic values.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, showing rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings and the instruction *arco*.

16

Handwritten musical score for measures 16-17. The score consists of multiple staves. The top staff has a circled measure number '16'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are some scribbles and corrections throughout the page.

17

Handwritten musical score for measures 18-19. The score consists of multiple staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. There are some scribbles and corrections throughout the page.

18

19

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

20

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.



This system of handwritten musical notation consists of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circled page number '21' is located at the top center. The notation is written in black ink on aged paper. The first few staves show complex rhythmic patterns, while the lower staves appear to be more melodic or harmonic lines. There are some annotations and corrections throughout the system.

arco #

This system continues the handwritten musical notation from the first system. It consists of approximately 12 staves. The notation remains dense and complex, with many notes and accidentals. The handwriting is consistent with the first system. The system concludes with a double bar line and some final notes on the bottom staves.

Handwritten musical score for the first system, consisting of six staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and triplets. The first two staves appear to be a melodic line, while the remaining four staves provide accompaniment. There are some markings that look like "3" and "4" indicating triplet or groupings. The handwriting is somewhat messy, typical of a working draft.

Handwritten musical score for the second system, also consisting of six staves. This system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions written in italics, including "tridato" and "tridato". The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs. The bottom of the page shows some very dark, possibly ink-bled or heavily scribbled-out areas, making the notation less legible in those sections.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a series of notes. Below it, there are more staves with notes and rests. A key signature of one sharp (F#) is indicated. Dynamic markings include *pp* and *p*. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for the second system. This section is characterized by complex rhythmic patterns and dense notation. It includes dynamic markings such as *pp* and *tempo pp*. The notation is highly detailed, with many notes and rests, suggesting a technically demanding passage.

Handwritten musical score for the third system. It begins with the tempo marking *tempo moderatissimo*. The notation continues with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The overall style is that of a detailed musical manuscript.

25

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *tempo pp* and *pp*.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

26

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a staff, featuring complex rhythmic patterns and notes.

Handwritten musical notation on a staff, including the instruction *Tempo pp* and various musical symbols.

Handwritten musical notation on a staff, showing melodic lines and rhythmic markings.

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

Handwritten musical notation on a staff, including the instruction *Tempo pp* and complex rhythmic structures.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of notes and rests, with some scribbled-out areas at the bottom.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *legno*. The first two staves appear to be for woodwinds, and the last three for strings.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *legno*. The first two staves appear to be for woodwinds, and the last three for strings.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *legno*. The first two staves appear to be for woodwinds, and the last three for strings.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *legno*. The first two staves appear to be for woodwinds, and the last three for strings.

Andantino, Tempo

(29)

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*. The staves are arranged vertically, with the top staff likely representing the vocal line and the lower staves representing piano accompaniment.

Handwritten musical score for two staves. The notation is dense with notes and includes dynamic markings like *mf* and *f*. The bottom staff appears to be a bass line with a wavy, rhythmic pattern.

Handwritten musical score for two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The bottom staff features a wavy line, possibly representing a tremolo or a specific rhythmic effect.

Allegro Vivo  $\text{♩} = 120$

(30)

Handwritten musical score for two staves. The notation is very dense and includes dynamic markings like *f*. The bottom staff has a wavy line.

Handwritten musical score for two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f*. The bottom staff has a wavy line.

Handwritten musical score for two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *f*. The bottom staff has a wavy line.

Handwritten musical score for two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f*. The bottom staff has a wavy line.

Handwritten musical score for two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *f*. The bottom staff has a wavy line.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled number '31' is visible in the middle of the page. The handwriting is somewhat messy, and there are some ink smudges and corrections throughout the score. The staves are arranged in a vertical column, and the notation is written in black ink on a light-colored background.



Handwritten musical score, measures 30-33. The score consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mezzo* and *rit.*. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical score, measures 34-37. The score continues with musical notation and includes tempo markings: *Tempo = 150* and *Tempo = 66*. The notation is very dense and includes some circled annotations, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The bottom of the page shows some additional scribbled-out notation.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *con f*. The music is written in a complex, multi-measure format with frequent accidentals and slurs.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. This system includes performance instructions such as *And.*, *Alleg.*, *Allegro*, and *And.*. The notation is dense and includes many accidentals and slurs, with some areas appearing heavily inked or scribbled over.

Molto meno (tempo) 3/4 66  
(35)

Handwritten musical score for the first system. It consists of multiple staves. The top right corner has the word "harm." and some notes. The middle section contains a complex melodic line with various accidentals and dynamics like *mf* and *pp*. The bottom section shows a bass line with notes and rests.

ritardando. ♩ = 96

Handwritten musical score for the second system. It continues with multiple staves of musical notation. The bottom right corner contains a handwritten signature and date: "Mexico 10 de Abril 1914" and "Alfredo Ortega". Below the signature is another name: "Liberto Remollo".

**APÉNDICE 2. COPIA DE 12 PÁGINAS DEL PLAN DE ESPECTÁCULOS CULTURALES PARA 1934 DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. MÉXICO, D.F.**



ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

SECRETARIA

DE

# EDUCACION PUBLICA

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS Y ASISTENCIA

AÑO DE 1975

RESPECTUAMOS NUESTROS DERECHOS DE

propiedad intelectual. All Departmento de Estudios y Asistencia, 1975.

Clasificación de

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

TEMPORADA 1934

350 / 9

DEL 15 DE ABRIL AL 16 DE OCTUBRE.

1

Actividades.	Núm. de Prog.	Veces q/u.	Total de Funcs.	Local	fechas	
Teatro Escolar Jard. de Niños Primarias.	18	3	54	Orientación	abril mayo junio julio agosto octubre	\$ 1000.00
LABORATORIO TEATRAL	6	4	24	Hidalgo	junio octubre	\$ 1050.00
TRABAJADORES DEL TEATRO	6	4	24	Hidalgo	julio agosto	\$ 2380.00
CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO	6	1	6	Hidalgo	agosto	\$ 3267.00
CONCIERTOS DE LA SECC. DE MUSICA	5	1	5	Hidalgo	abril mayo junio julio	\$ 2845.00
CONCIERTOS DEL GUARUETO	4	1	4	Preparatoria.	julio	\$ 300.00
BALLET	3	3	9	Hidalgo	julio	\$ 15000.00
CONFERENCIAS TEATRO	5	1	5	Orientación	abril mayo junio julio agosto	\$ 125.00
CONFERENCIAS CONSERVATORIO	6	1	6	Orientación	abril a octubre	\$ 150.00
CONFERENCIAS SECCION DE MUSICA	5	1	5	Orientación	abril a agosto	\$ 125.00
CONFERENCIAS ARTES PLASTICAS	5	1	5	Orientación	abril a agosto	\$ 125.00
TOTALES:	69	21	147			\$ 32257.00

CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA.

PROGRAMAS.

2

I.

E R P I.

Insectos de las aguas estancadas.

ANKINO

PATRIOTAS.

GINZE GROSSE

Funcionamiento del Corazón.

WARDOR

Mighty worlds.

El rey del caballo negro. (Indios navajos)

WALT DESTNEY

El Taller del Padre Noel. (?)

II.

E R P I

La mosca casera.

ANKINO

El camino hacia la vida.

ANKINO

El mecanismo del cerebro.

Entre los indios de la América del Sur.

WALT DESTNEY

El Rey Neptuno (?)

CULTURALES 1934.

3

RS DE TEATRO.

PROGRAMAS DEL TEATRO ESCOLAR.

GRUPO "RIN-RIN"

La Invernada de los animales.

Ballet.

Capucina.

Piruleque de Vacaciones.

Ballet.

GRUPO "GOMINO"

Gomino vence al diablo.

Viaje a la Luna.

Gomino gimnasta.

Gomino vendedor ambulante.

GRUPO "PRIMARIAS"

Don Quijote en México.

El Refugio.

La Guerra con Ventrípoda.



SERIES DE TEATRO

PROGRAMAS DEL TEATRO ESCOLAR

GRUPO "PRIMARIA"

La Invencción de los animales.

Ballet.

Comedia.

Paralelo de Yacimientos.

Ballet.

GRUPO "SECUNDARIA"

Comedia sobre el diablo.

Vicio a la moda.

Comedia ginecista.

Comedia sobre el alcoholismo.

GRUPO "TERCIARIA"

Don Quijote en México.

El mundo.

La guerra con Venecia.

REPRESENTACIONES CULTURALES 1934

SERIE DE TEATRO.

PROGRAMAS DEL LABORATORIO TEATRAL.  
Directora Celestina Gorostiza.

PRIMERA TEMPORADA.

- I.- A la sombra del Mal. LEONCEMANT.
- II.- Lilium FRANCIS HUGHES.
- III.- VOLPONE BEN JONSON.

SEGUNDA TEMPORADA.

- I.- La Hostelera GOLDONI.
- II.- Ser o no ser GOROSTIZA.
- III.- (?)

ESPECTACULOS CULTURALES 1934

SERIES DE TEATRO.

PROGRAMA DE LOS TRABAJADORES DEL TEATRO.

Director: Julio Bracho.

- |                      |               |
|----------------------|---------------|
| I.- Los Karamazov    | DOSTOIWESKI.  |
| II.- Fuente Ovejuna. | LOPE.         |
| III.- Hamlet.        | SHAKESPEARE.  |
| IV.- Santa Juana     | BERNARD SHAW. |
| V.- Macas            | HUSKILLO GRC. |
| VI.- (?)             |               |

- - -

ESPECTACULOS CULTURALES 1934

SERIE DE MUSICA.

PROGRAMAS DE LOS CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO.

I.

Suite #3  
 Concerto violin  
 Miguel Benavente.

Planos  
 La Historia del Soldado

BACH.  
 BACH.

REVUELTAS.  
 STRAVINSKY.

II.

GRUPO DEL CONSERVATORIO

Pasion segun San Mateo  
 Salvator Mundi  
 O Bone Less  
 Contrapunto bestialis

Cora Campesino Principe Igor  
 Cuatro Cantos rusos  
 Chanson a' boire  
 Madrigal  
 Trois chants chez Orleans

VICTORIA.  
 PALESTRINA.  
 ORLANDO DE LASSUS.  
 BACHQUIER.

BORODINE.  
 STRAVINSKY.  
 POULENC.  
 BARDI.  
 DEBUSSY.

III.

QUARTETO DEL CONSERVATORIO.

Quarteto  
 Sonata  
 Cello y piano.

Quarteto  
 Quarteto

MOZART.  
 VIVALDI.

GOPLAND.  
 BEETHOVEN.

IV.

CORO DEL CONSERVATORIO.

Magnificent  
Coro, solistas y orquesta.  
Números cortos.

BACH.

V.

QUARTETO DEL CONSERVATORIO.

Quarteto  
Tres Piezas  
Quarteto  
Música de Feria

DEBUSSY.  
STRAVINSKY.  
CHAVEZ.  
REVUELTAS.

VI.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO.

Concerto Grosso  
Concerto para piano y orquesta  
Salvador Gacha  
Kovantchina  
Caminos

HAENDL.  
BACH.

MOUSSORGSKY.  
REVUELTAS.

SERIES DE MUSICA.

SERIE DE MUSICA.

I.

Se tu mamá  
Yo te tengo un buen pastel

1 Coon  
Elisabell  
Los Itales  
La Paloma  
Estrella del Sur  
La Para  
El Tejocote  
El Volantín

PERGOLESSI,  
ADAM DE LA HAYE.

Canto Seri.  
Canto Yaqui  
Canto Mayas  
Canción de Durango.

Daniel Ayala  
DANIEL AYALA.  
HERNANDEZ MONGADA.

II

ORQUESTA MEXICANA.

XX  
El Venado  
XXX

S. CONTRERAS.  
BANDI.  
CHAVEZ.

ESPECTACULOS CULTURALES 1934

SERIE DE MUSICA.

CUARTETO CLASICO NACIONAL.

I.

- I.- Cuarteto de Cuerda No. 14 HAYDN.  
Allegretto-Largo-Minuetto-Finale.
- II.- Cuarteto de Cuerda Fa # Mayor GAITAN.  
Poco lento-Scherzo-Larghetto-Finale.
- III.- Cuarteto de Cuerda FRANCK.  
Poco lento-Scherzo-Larghetto-Finale.

II.

- I.- Cuarteto de Cuerda No. 13 MOZART.  
Allegro moderato-Andante-Minuetto-Allegretto.
- II.- Cuarteto de Cuerda No. 1 REVUELTAS.  
Allegro con brio-Misterioso y fantástico-Lento-Allegro.
- III.- Cuarteto de Cuerda Op. 16 HINDEMITH.  
Lebhaft und sehr energisch-Sehr langsam-Finale.

III.

- I.- Cuarteto de Cuerda Op. 18 No. 3 BEETHOVEN.  
Allegro-Andante con moto-Allegro-Presto.
- II.- Cuarteto de Cuerda. ELIAS.  
Adagio, allegro vivo-Andante-Fuga Andante, Allegro moderato e ben marcato.
- III.- Cuarteto de Cuerda HARSANYI.  
Molto allegro-Lento-Allegretto-Grave.

IV.

- I.- Cuarteto de Cuerda Op. 51 No. 2 BRAHMS.  
Allegro non troppo-Andante moderato-Quasi minuetto, Moderato-Finale.

Guarda  
Vivo-Sostenuto

CHAVEZ.

10

Guarda Op. 10

DEBUSSY

vis et bien rythme. Andantino doucement.

EXECUTANTES:

Esquivel Sierra.  
David Salom  
David Elizarrarain  
Zedillo Ariza.

Violino.  
Violino.  
Viola.  
CELLO.

...



CHAVAZ  
RIMSKY KORSAKOV

H.P.  
DIVERSI  
El Gallo de oro

III.

CHAVAZ  
RICHINI

LOS CUATRO SOLOS  
DIVERSI  
Ballet chino

II.

STRAVINSKY  
RECHETIAS

Petrouchka  
DIVERSI  
Ballet

I.

SERIE DE BALLETS

11

ESPECTACULOS CULTURALES 1934

# ARCHIVASE

TEMPORADA 1934

*VH/ 350/9*  
12

DEL 15 DE ABRIL AL 16 DE OCTUBRE.

Actividades:	Núm. de Prog.	Veces de c/u.	Total de Funcs.	Local	fechas	
Teatro Escolar Jard. de Niños Primarias.	18	3	54	Orientación	abril mayo junio julio agosto octubre	\$ 2000.00
LABORATORIO TEATRAL	6	4	24	Hidalgo	junio octubre	\$ 1050.00
TRABAJADORES DEL TEATRO	6	4	24	Hidalgo	julio agosto	\$ 2380.00
CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO	6	1	6	Hidalgo	agosto	\$ 1167.00
CONCIERTOS DE LA SECC. DE MUSICA	5	1	5	Hidalgo	abril mayo junio julio	\$ 2865.00
CONCIERTOS DEL CUARTETO	4	1	4	Preparatoria	julio	\$ 300.00
BALLET	3	3	9	Hidalgo	julio	\$ 15000.00
CONFERENCIAS TEATRO	5	1	5	Orientación	abril mayo junio julio agosto	\$ 125.00
CONFERENCIAS CONSERVATORIO	6	1	6	Orientación	abril a octubre	\$ 150.00
CONFERENCIAS SECCION DE MUSICA	5	1	5	Orientación	abril a agosto	\$ 125.00
CONFERENCIAS ARTES PLASTICAS	5	1	5	Orientación	abril a agosto	\$ 125.00
TOTALES	69	<del>1</del>	147			\$ 50287.00

**APÉNDICE 3. COPIA DEL PROGRAMA DE MANO DEL  
ESTRENO DE *DANZA GEOMÉTRICA***

*TEATRO*  
*DEL*  
*PALACIO DE BELLAS ARTES*

---

---

Orquesta Sinfónica de México

Director:

CARLOS CHAVEZ

Subdirector:

SILVESTRE REVUELTAS

LUNES 5 DE NOVIEMBRE  
A LAS 21 HORAS



## EMBAJADORA DE BUEN GUSTO

LA SUPREMACIA DE LA CARTA  
BLANCA, ES EL RESULTADO  
DE 44 AÑOS DE CALIDAD JAMAS  
INTERRUMPIDA, ESTA EXQUISITA  
CERVEZA, EMBAJADORA DE BUEN  
GUSTO, ES Y SEGUIRA SIENDO LA  
PREFERIDA EN PRIMER LUGAR DEL  
PUBLICO DE MEXICO . . . . LA OBRA  
MAESTRA DEL ARTE CERVECERO.



## Orquesta Sinfónica de México Quinto Concierto

Director:

CARLOS CHAVEZ

Subdirector:

SILVESTRE REVUELTAS

*El mejor revelado, impresiones y  
— amplificaciones —*  
**"LA ANSCO"**  
16 DE SEPTIEMBRE 23.  
*Copias fotostáticas*



Duerma como millonario en camas **SIMMONS**  
*Hay al alcance de todos* AGENCIA SIMMONS  
MADERO 70

## A la Salida del Teatro:

El lugar indicado para cenar bien es  
"EL RETIRO"

Casa especialista en banquetes de  
Bodas, cuyas SOIRES los SABADOS  
son la NOTA SOCIAL de la sema-  
na por la selección de sus VARIE-  
DADES y su ambiente de distinción.

Cubierto diario con excelente "Menú" \$ 2.50

Visitenos Ud.

Para Anuncios en este Programa F. de J. Haro.

Aparlado 1501

## PROGRAMA

- I. *Tercer Concierto de Brandeburgo . . . . . Bach*
- II. *Segunda Sinfonia . . . . . Beethoven*

*Adagio Molto-Allegro con brio*

*Larghetto*

*Scherzo*

*Allegro molto*

*Dirección: Silvestre Revueltas*

## INTERMEDIO

**JOYERIA Y RELOJERIA**  
**"LA PRINCESA"**  
*Articulos para regalo - Objetos de Arte.*  
16 DE SEPTIEMBRE Y 5 DE FEBRERO  
— TACUBA Y BRASIL —



Es un extracto vinoso que bajo un reducido volumen contiene concentrados los principios activos de las tres mejores clases de Quina: la roja, la amarilla y la gris. Los médicos recomiendan la QUINA LAROCHE como coadyuvante en el tratamiento del paludismo, de la grippe, contra la falta de apetito, el agotamiento y en las convalecencias difíciles.

REGISTRO NO. 389 D.S.P.-MEX.

**QUINA  
LAROCHE**

III. Planos . . . . . Revueltas

(Danza geométrica)

Dirección: Silvestre Revueltas

IV. El Sol . . . . . Chávez

Corrido Proletario

Letra de Carlos Gutiérrez Cruz

Corrido Proletario

Letra de Carlos Gutiérrez Cruz

Con el Coro del Conservatorio

Dirección: Luis Sandi

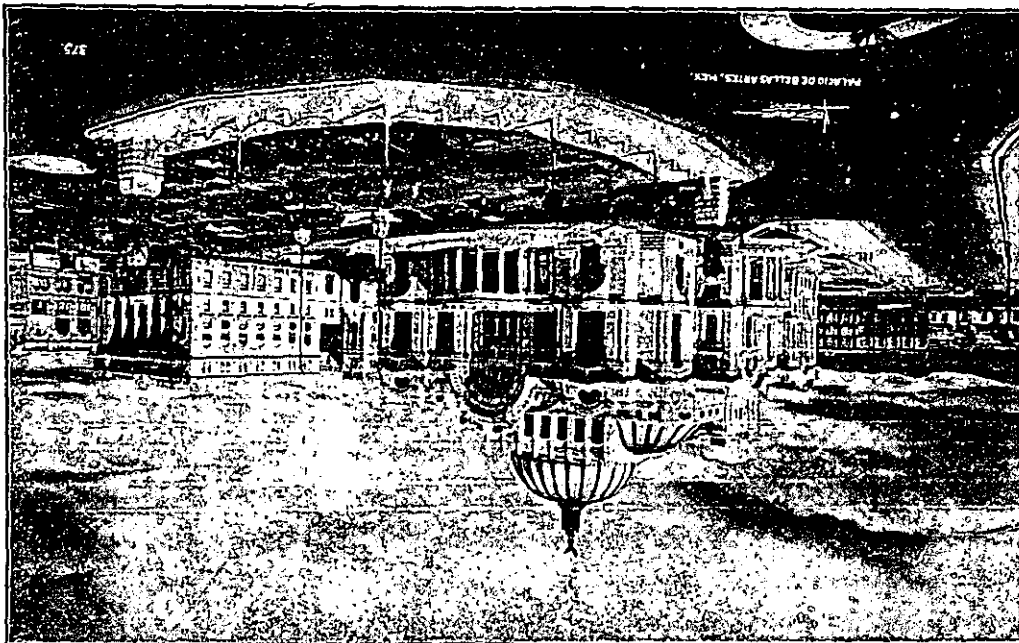
— — —

**MANTEQUILLAS  
"GLORIA" Y "CAMELIA"**

— — — Insuperables por su pureza  
y de plena garantía  
**EXIJALA EN SU TIENDA**



Carlos Chávez  
Director de la Orquesta Sinfónica de México







Silvestre Revueltas  
Subdirector de la Orquesta Sinfónica de México

Los  
nuevos  
Polvos  
de  
DORIN  
Parfumeur  
Paris.

AIR  
DE  
PARIS

## BIBLIOGRAFÍA

Alvarez Coral, Juan, *Compositores Mexicanos*, México, D.F. Editores Asociados, 1971, pp. 304-313.

Browne López, Daniel, *Características Compositivas de la Música Orquestal de Silvestre Revueltas*, México, D.F., Tesis (Lic. en Composición), Escuela Nacional de Música, UNAM, 1989, pp.133 - 143, 232-249.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, Genio Atormentado*, México, (s.e), 1954, pp. 54, 55, 65-67, 72- 98.

Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas, Baile duelo y Son*, México, CONACULTA, 2000 (Col. ríos y raíces, Teoría y Práctica del Arte), 106 pp.

Contreras Soto, Eduardo, *Discografía comentada de Silvestre Revueltas*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" ( INBA), 1988.

Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas", *Heterofonía*, México, D.F., Julio-Agosto de 1977, vol. X No. 4, pp. 8-13, 46-47.

*50 Años de Música en el palacio de Bellas Artes, 1934-1984*, INBA, SEP, México, Primera Edición 1986 pp. 45, 249.

Ewen, David, *Composers Since 1900, A biographical and Critical Guide*, New York, The H.W. Wilson Company, 1969, pp. 461-464.

Frisch, Uwe, *Trayectoria de la Música en México*, Cuadernos de Música / 5. México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, Departamento de Música, 1970. 22 pp.

Garland, Peter, *In Search of Silvestre Revueltas. Essays, 1978-1990*, Santa Fé, N.M. Sounding Press,1991, pág. 169. (tr. al español de Carlos Sandoval, *Silvestre Revueltas*, México, Alianza Editorial,1991, 127 pp.).

Grial, Hugo de, *Músicos Mexicanos*, 8va. edic., México, D.F., Editorial Diana, S.A., 1978.

Kolb Neuhaus, Roberto, *Silvestre Revueltas (1899-1940) Catálogo de sus obras*, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1998. 128 pp.

Lavista, Mario, "Las revueltas musicales de Silvestre", en José Angel Leyva, *El Naranja en flor, Homenaje a los Revueltas*, 1ª. ed., FONCA, Gobierno del Estado de Durango, 1994, 2da. ed., corregida y aumentada, México, Ediciones Sin Nombre, Juan Pablos Editor, S.A. e IMAC, 1999, pp 80-87.

Malstrom, Dan, *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp 73 -90 , 217, 225.

Marinello, Juan, *Imágenes de Silvestre Revueltas*, Editorial Presencia Latinoamericana, México, 1966.

Mayer - Serra, Otto, *Enciclopedia de la Música*, México, D.F., Editorial Atlante, S.A.,1943,Tomo Segundo, pp. 386-388, 428-430.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana, Desde la Independencia Hasta la Actualidad*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1941, pp. 95-185.

Mayer-Serra, Otto, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México, D.F., Editorial Atlante, 1947, Vol.7, pp. 830-837.

Mayer-Serra, Otto, " Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico ", Reprint from *The Musical Quarterly*, New York, Abril de 1941, separata del vol. XXVII Num. 2, pp. 123-145 . (versión en español en "Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México", *Boletín Latino Americano de Música* VI 3, Uruguay, Montevideo, Octubre de 1941, pp. 543-564).

Melo, Juan Vicente, *Notas Sin música*, compilación de Alberto Paredes, México, Fondo de Cultura Económica, 1990 pp. 35-44.

Michaca, Pedro, *El Nacionalismo Musical Mexicano*, México, UNAM, 1931, 23 pp.

Moreno Rivas, Yolanda, *La Composición en México en el Siglo XX*, 1era. edición en Lecturas Mexicanas, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1996, pp. 46-48.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un ensayo de interpretación*, 2da. ed., México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1995, pp. 9-25, 183-220, 25-255.

Olvera, Rafael, *Tratamiento Orquestal en la Obra de Ocho Compositores Mexicanos del Siglo XX*, México, D.F., Tesis (Lic. en Composición) Escuela Nacional de Música, UNAM, 1987, pp. 1-19, 150 - 185.

Orta, Velázquez, Guillermo, *Breve Historia de la Música en México*, México 1, D.F., Librería de Manuel Porrúa, S.A. Pág. 450.

Revueltas, José, *Las Evocaciones Requeridas*, México, ediciones Era, 1987, tomo II, pp. 287-314.

Revueltas Rosaura, *Los Revueltas, Biografía de una familia*, México, Grijalvo, 1980, pp. 51-122.

Revueltas, Silvestre, *Epistolario*, Recopilación y notas de Juan Alvarez Coral, México, UNAM/ Difusión Cultural, Departamento de Música, 1974, 109 pp.

Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo, Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, Recopilación de Rosaura Revueltas, México, Ediciones Era, 1989, 262 pp.

Sin Nombre de Autor, "Silvestre Revueltas", *Compositores de América, datos biográficos y catálogos de sus obras*, Washington, D.C., Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1955, Reimpresión, 1962, Vol. 1, pp. 71-76.