

Homenaje a Federico García Lorca de Silvestre Revueltas

Arturo García Gómez

Facultad Popular de Bellas Artes, UMSNH

Resumen

El artículo trata sobre el proceso de creación, recepción, y análisis entonativo del *Homenaje a Federico García Lorca*, primera obra musical dedicada al poeta andaluz, compuesta en 1936 por Silvestre Revueltas. El análisis revela las características del estilo musical neo-nacionalista de Revueltas, de profunda transformación entonativa de la música popular mestiza y nativa de México.

Palabras clave: Silvestre Revueltas, Federico García Lorca, Guerra Civil española, *Tzotzopizahuac*, neo-nacionalismo.

Abstract

This article is about the process of creation, reception, and musical analysis of the *Homenaje a Federico García Lorca*, the first musical work dedicated to the Andalusian poet, composed in 1936 by Silvestre Revueltas. Their analysis shows the features of neo-nationalistic musical style of Revueltas, by his profound transformation of folk music and indigenous tunes of Mexico.

Keywords: Silvestre Revueltas, Federico Garcia Lorca, Civil Spanish war, *Tzotzopizahuac*, and neonationalism.

Creación y recepción del Homenaje a Federico García Lorca

El 19 de agosto de 1936, por el camino de Víznar a Alfacar cerca de Granada, fue asesinado el poeta andaluz Federico García Lorca por falangistas granadinos. Su trágica muerte a manos del fascismo, que impactó a intelectuales y artistas en todo el mundo, motivó a varios compositores dedicar su obra a la memoria del gran poeta andaluz.

Ejemplo de ello es la Sonata para violín y piano *à la mémoire de Federico García Lorca* (1942-43) del compositor francés Francis Poulenc, o *Epitaffio per Federico García Lorca* (1952-53) del compositor italiano Luigi Nono (Vogt 1986,15). No obstante, su primer homenaje musical fue compuesto en 1936 por el compositor mexicano Silvestre Revueltas, que titula: *Homenaje a Federico García Lorca*.

La sublevación militar franquista iniciada en julio de 1936 contra la República española establecida en 1931 y la creación de un amplio frente popular contra el franquismo, fueron las circunstancias históricas que impulsaron la creación de esta obra, determinando la recepción de la misma.

Cuando Revueltas decide dedicar su música en homenaje al poeta andaluz, ya contaba con dos pequeñas piezas que aún no había publicado: *Baile* y *Son*, a los que añade *Duelo por García Lorca*, terminado el primero de noviembre de 1936.

La composición de esta obra coincide con la gestión de Silvestre Revueltas como secretario general de la *Liga de Escritores y Artista Revolucionarios* (LEAR),¹ ya que en mayo de 1936 había sido electo para dirigirla. Revueltas había ingresado a la LEAR en 1935, después de su rompimiento con Carlos Chávez, quien era objeto de los ataques de la LEAR desde sus inicios.

Pero al margen de sus divergencias con Carlos Chávez, Revueltas ingresó a la LEAR motivado por sus ideales de solidaridad con el pueblo español ante el avance del franquismo. El inicio de su militancia coincide precisamente con la formación de nuevas organizaciones de escritores y artistas en defensa de la cultura, formando

¹ La *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México* (LEAR), fundada en 1933 en la casa del artista Leopoldo Méndez, fue un punto de convergencia de escritores y artistas revolucionarios que se manifestaron principalmente contra el capitalismo y el fascismo. La LEAR estuvo ligada a grupos comunistas europeos y norteamericanos, como el *John Reed Club* y la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), fundada en París en 1932, Cf. ("Comité Ejecutivo de la LEAR to Joseph Freeman, National Secretary of the John Reed Club, January 22, 1935", ICAA 800989; Aznar 2007).

un amplio frente internacional de activistas más allá de la clandestinidad y dogmatismo de los partidos comunistas.

La Guerra Civil Española fue la gran cohesionadora de los artistas e intelectuales que se integraron a la LEAR. Las pugnas ideológicas y políticas se borraron en ese momento para apoyar a la República española, cediendo la propia LEAR en su dogmatismo para integrar a sus filas a intelectuales y artistas más moderados, o ligados al gobierno cardenista.²

Este fue el caso de Silvestre Revueltas. Durante su gestión como secretario de la LEAR, se conforma este frente amplio al lado de organizaciones gremiales (CTM) y partidos políticos (PNR, PCM) con pleno respaldo del Estado mexicano, quien fija su posición el primero de septiembre de 1936.

En su obra *Imagen de Silvestre Revueltas*, el escritor cubano Juan Marinello relata:

En aquel México sin debilidades ni alardes, en aquella natural expresión de fidelidad y de tránsito, conocí a Silvestre Revueltas. Entre aquellas calles, tan leales a sí mismas, estaba la LEAR, que presidía Silvestre por un derecho que nadie indagó ni discutió. (...) La LEAR señaló un momento de generosa exaltación, reflejo de un proceso democrático ascendente. Allí se congregaban, como ocurre siempre, los adherentes y los entusiasmados. (Marinello 1966, 12)

Durante su gestión como secretario general de la LEAR, los acontecimientos en España escalaron rápidamente. El 19 de agosto de 1936, a sólo tres meses de su nombramiento, es asesinado de Federico García Lorca. Su muerte se anuncia en México hasta el 9 de septiembre, en un escueto comunicado del diario *El Nacional*.

Ocho semanas después Revueltas concluye el borrador del *Homenaje a Federico García Lorca*, que estrena el 14 de noviembre bajo su dirección con la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Palacio de Bellas Artes. Hacia finales de ese mismo año la LEAR organizó en Guadalajara un homenaje a la memoria de los escritores Maxim Gorki (fallecido en junio) y Federico García Lorca. Silvestre Revueltas participa en

² Eugenia Revueltas menciona que “Uno de los problemas más arduos que tuvieron los artistas e intelectuales de la LEAR fue tratar de conciliar su compromiso artístico; frecuentemente se debatían entre una disciplina militante que les obligaba a una aceptación casi acrítica de los modelos del realismo socialista, el optimismo revolucionario, el héroe positivo y, por otro lado, la defensa de la libertad creadora más allá de las consignas.” (Revueltas 2002, 178). Se trata del clásico problema: “No al arte por el arte, sino un arte para las masas”, expuesto en un balance de actividades de la LEAR, publicadas en el N° 7 de *Frente a Frente* en enero de 1937 (ICAA 779409).

los actos del Teatro Degollado dirigiendo el sábado 7 de diciembre su *Homenaje a Federico García Lorca*, con la Orquesta Sinfónica de Jalisco.

En dos cartas dirigidas a su esposa Ángela Acevedo, Revueltas escribe:

[Guadalajara, Jal.] martes 3 de diciembre de 1936] Mi amor: Te escribo a las 7 1/2 antes del primer ensayo con los compañeros de aquí. Hemos estado sin novedad y con bastante trabajo, que parece que se va desarrollando satisfactoriamente; hemos encontrado buena voluntad, apoyo, etcétera. (...) El sábado por la noche será el *Homenaje a García Lorca* y tocaré mis piezas; la semana que entra tocaré con toda la orquesta. (...) Silvestre / [Guadalajara, Jal.], domingo 6 (...) Desde hace días he estado trabajando con la orquesta y anoche debuté con las piezas de García Lorca con bastante éxito. (...) Silvestre. (Revueltas 1989, 53-54)

En las jornadas del Teatro Degollado se ofrecieron conferencias y conciertos, culminando el martes 8 de diciembre con un gran homenaje al pueblo español en lucha. Juan Marinello participó en este homenaje con su conferencia "Transformar el dolor en libertad", quien menciona:

Allí estrenó Revueltas obras de singular condición y junto a su poderoso *Janitzio*, le oímos por primera vez aquel lamento lancinante, modelo de música en carne viva, que le arrancó la muerte de Federico García Lorca. (...) Cuando estrenó Silvestre en Guadalajara su *Llanto por García Lorca* la multitud que colmaba el *Degollado* estalló en aprobación clamorosa. (Marinello 1966, 12, 40)

Silvestre Revueltas fue secretario de la LEAR por sólo nueve meses. Después de su Congreso Nacional en enero de 1937 en la Ciudad de México, en el que la LEAR reafirmó su apoyo al frente popular español en su lucha contra el fascismo (*Frente a Frente* N° 8, 1937, 22-24; ICAA 779402), se realizó el cambio de dirección de la LEAR, siendo electo en febrero de ese año el escritor y ex-teniente coronel de la revolución mexicana José Mancisidor, sustituyendo a Revueltas.

José Mancisidor organizó el viaje de la Delegación de Intelectuales Antifascistas de México a España, invitados a participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que se llevaría a cabo en el verano de 1937 en Barcelona, Valencia y Madrid.

El 19 de abril, antes de partir a España, Revueltas de nueva cuenta dirige su *Homenaje a Federico García Lorca* en la Sala de Conferencias (hoy sala Manuel M.

Ponce) del Palacio de Bellas Artes, en un homenaje organizado por la LEAR al escritor michoacano José Rubén Romero, quien era cónsul de México en Barcelona (Contreras 2000, 54; Iduarte 1946, 1).

Elena Garro, primera esposa del poeta Octavio Paz, menciona en sus *Memorias de España* que “se formaron dos grupos para ir a España: el de los invitados: Carlos Pellicer, Octavio Paz y José Mancisidor, y el de los espontáneos: Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, Chávez Morado y María Luisa Vera.” (Garro 1992, 8)

El 14 de junio la delegación de artistas partió de México hacia España. El 26 de junio una parte de la delegación se embarca en Nueva York rumbo a Francia en el buque *Britannic*. Con Silvestre Revueltas viajaron Fernando Gamboa, Juan de la Cabada, Chávez Morado y María Luisa Vera. Los invitados oficiales al congreso: Carlos Pellicer, José Mancisidor y Octavio Paz acompañado de Elena Garro, se embarcaron en Halifax, Canadá. El *Britannic* atracó el 4/5 de julio en el puerto Le Havre. El grupo de Silvestre Revueltas permaneció en París hasta el 15 de julio, cuando partieron en tren rumbo a España. Al día siguiente llegaron a Cerbère para cruzar a Port-Bou, Cataluña. Elena Garro relata sobre el primer incidente.

Se fue Pellicer [a París] y llegaron los mexicanos rezagados: Juan de la Cabada, Fernando Gamboa y su compañera Susana Steel, Silvestre Revueltas y María Luisa Vera. Supimos que Silvestre Revueltas no hizo alto ni en Barcelona, ni en Valencia, ni en Madrid, sino que fue directamente de la frontera al frente de la Ciudad Universitaria madrileña. Sin guía y sin nadie que lo aconsejara, se metió corriendo en los llanos que separaban las diversas facultades y recibió una lluvia de balas “rojas” y “azules”. Silvestre corría en todas direcciones para esquivarlas, agitaba los brazos y gritaba: “¿En dónde están mis camaradas? ...” Alguien a voces le indicó una trinchera abierta y abandonada y ahí corrió a esconderse hasta que oscureció. Los españoles dejaron de tirar, creyeron que el gordo de pantalón de mezclilla y en mangas de camisa era un loco... Así nos lo contó él mismo muy tranquilo... (Garro 1992, 33)

Hacia finales de julio la delegación improvisó una exposición de pintura en la Casa de Cultura de Valencia dirigida por el músico español Paco Gil. Elena Garro relata:

Todo iba viento en popa. Se había abierto la exposición de pintura mexicana y Silvestre debía escribir México en España, el Himno de los combatientes mexicanos y Homenaje a García Lorca para diez instrumentos. La orquesta

era de la Asociación de Profesores de orquesta UGT, bajo la dirección de Revueltas. Por su parte, Octavio Paz debía dictar una conferencia, La Música de Silvestre Revueltas y María Luisa Vera, diría el texto popular del Renacuajo Paseador, un ballet pantomima para marionetas compuesto por Revueltas. Este concierto conferencia debía efectuarse en Madrid el 17 de septiembre, en la sala de la Sociedad Española de Amigos de México. ¡El acto era muy serio! Sin embargo, Revueltas, a quien habían puesto a vivir en la casa de un músico español para que se inspirara, ¡no hacía nada! El músico español llegó desahogado a la Casa de la Cultura: “¡Está loco!...¡Está loco! (Garro 1992, 51-52)³

A continuación, Elena Garro narra cómo la eligieron para vigilar a Revueltas:

El problema de la delegación mexicana era que Revueltas todavía no había escrito México en España, el Himno a los combatientes, ni el Homenaje a García Lorca. Por la mañana hubo junta en el hotel para resolver ese problema. (...) Fuimos a la habitación de Mancisidor donde ya se habían reunido todos y por unanimidad me escogieron a mí para vigilar a Revueltas, y que éste escribiera su música — No acepto a esta mocosa pendeja! — gritó Revueltas furioso. (Garro 1992, 97-98)

A inicios de agosto la delegación mexicana visitó el frente de Pozoblanco en Andalucía. El 16 de agosto Revueltas escribe a su esposa:

Hasta ahora mi amor, después de tantos días, después de tantas horas angustiadas, de tantas horas de sufrimiento, de entusiasmos, después de caminar por tantos caminos de España y ser testigo de su lucha en los frentes, tengo un momento de reposo aquí en Valencia en la Alianza de Intelectuales donde se me ha proporcionado un lugar para trabajar y un piano. Ayer dirigí la Orquesta Sinfónica de Valencia, con *Caminos* y *Janitzio* y con un gran éxito. Ahora la próxima semana [26 de agosto] daremos otro concierto con obras mías y soviéticas. Tocaré el *Homenaje a García Lorca*, el *Renacuajo* y tal vez *Colorines*. (Revueltas 1989, 99)

³ Elena Garro confunde aquí el dato del *Homenaje*, ya que éste había sido estrenado el 14 de noviembre de 1936. *México en España* para voz y piano con texto de Pascual Pla y Beltrán, e *Himno de los combatientes mexicanos* para conjunto de metales dedicado al coronel Juan B. Gómez y al pintor David Alfaro Siqueiros, combatientes en el frente de Pozoblanco de la provincia de Córdoba en Andalucía, son obras que Revueltas se comprometió a escribir en España. Según el testimonio de Rafael Alberti, el *Himno de los combatientes mexicanos* se estrenó el 17 de septiembre en Madrid, gracias a los esfuerzos de José Mancisidor y el resto de la delegación para que Revueltas escribiera esta obra.

En septiembre la delegación regresó a Madrid, en donde Revueltas dirigió dos importantes conciertos. El primero fue el 17 de septiembre en la Sociedad Española de Amigos de México con el *Homenaje a Federico García Lorca*, *Himno de los mexicanos combatientes en España*, *El renacuajo paseador* y *Colorines*, dirigiendo la orquesta de profesores de la Unión General de Trabajadores (UGT).

El segundo concierto fue el 19 de septiembre en el Teatro de la Comedia, dirigiendo *Janitzio* y *Caminos*. Días después, Rafael Alberti reseña en el diario madrileño *La Voz* del 24 de septiembre, los conciertos de Revueltas en Madrid:

Quando nuestro II Congreso de Escritores Antifascistas, en julio de este año, oí decir a alguien: “Entre la delegación mexicana viene también un músico: Silvestre Revueltas”. (...) Pero, por fin, lo que tanto esperaba: el concierto, varias obras suyas para pequeña orquesta, dirigidas por él, en un salón de los Amigos de México, y en Madrid. ¡En Madrid! *Colorines*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renacuajo paseador*, *Himno de los mexicanos combatientes en España*. Éste era el programa. Luego en el mitin del teatro de la Comedia, dos obras grandes: *Caminos* y *Janitzio*. Bastaba. Casi demasiado para conocerle. Con sólo el *Homenaje a Federico* y *El Renacuajo* me hubiera dado cuenta de lo que es este hombre, de su inmensa capacidad y talento, de lo mexicano y universal de su música. (...) Lo que Manuel de Falla hizo con lo andaluz, con lo español — más aún en su última época —, logra Silvestre Revueltas con el acento de su país y de manera magistral. Toda esa atmósfera nocturna, burlesca y triste, de las “carpas”, los teatrillos arrabaleros de México; todo ese latido poderoso y bárbaro de las pirámides, de los montes, de los grandes cielos y las flores inmensas, lo antiguo permanente, el hoy grave y esperanzado, está en su música, con una sabiduría y rigor ejemplares. (...) Una de las condiciones primordiales de Revueltas es su gracia, la burla sana y fuerte que corre de pronto por su música. Es ese colaborador ideal que tantas veces ha soñado uno para las farsas teatrales, para la sátira cruel y la patada en el trasero. No creo que ninguno de nuestros músicos españoles recientes esté dotado para esa vena, tan tica y necesaria hoy. Oyendo a Silvestre Revueltas, saltándose los pies y las manos, me he sentido de súbito sobre una escena, la del alfilerazo y la puya, persiguiendo a escobazos a nuestros enemigos, despertando a la vez en la gente la cólera y la risa revolucionarias. Bienvenido a Madrid, a ese hondo corazón de España, viejo, nuevo y silvestre todavía, este Silvestre mexicano, hombre, artista, que en medio de

nuestra tremenda lucha nos deja una profunda estela de optimismo, de potencia, de genio. (Alberti 1937)

Además de la copiosa correspondencia enviada a su esposa, Silvestre Revueltas escribió algunas reflexiones sobre la España republicana y el significado de su viaje al Congreso. En su *Informe sobre España*, Revueltas escribe:

Mi primer encuentro con la música española de la República fue en Madrid, una noche sembrada de disparos. (...) Mes y medio más tarde, volvíamos a Madrid; esta vez, toda la Delegación de la LEAR: Mancisidor, Gamboa, Paz, Chávez Morado, María Luisa Vera y yo. (...) Madrid nos recibía como siempre: sonriente, con esa sonrisa que sabe ocultar su tragedia. Madrid tiene el pudor de su dolor. Fue entonces cuando conocí a todos los músicos de Madrid (excepto Turina, siempre muy alejado), músicos de la UGT (Unión General de Trabajadores), antiguos componentes de la Orquesta Filarmónica y Sinfónica; excelentes camaradas y músicos de primer orden. Y formamos la orquesta que se llamó de la UGT. Organizamos los ensayos y (que me perdonen los camaradas mexicanos) nunca como entonces he tenido una orquesta más vibrante, más entusiasta y más capaz. Tocaron mis obras como si fuera la última vez que fueran a tocar. ¿Y quien sabe? Muchos de ellos, y los más jóvenes, tenían que salir al frente en pocos días. (...) Dimos varios conciertos en Madrid, todos con gran éxito y formados casi en su mayoría con obras mías: *Janitzio*, *Caminos*, *Homenaje a García Lorca*, *El renacuajo paseador*, *Colorines*. (Revueltas 1989, 120-21)

El 25 de septiembre la delegación regresó a Valencia, en donde Revueltas es recibido con una carta de la Brigada 115 en el frente de Pozoblanco. Revueltas escribe en su informe:

Valencia, alegre y florida, ya antes nos había acogido con su calor y sus amigos. Allí me esperaba una gran alegría, la carta de un soldado del sector de Pozo Blanco, que transcribo: "Valsequillo, 22 de septiembre de 1937. A don Silvestre Revueltas. Muy estimado y respetable camarada: Aunque usted, en cumplimiento de su trascendente misión artística, se ha alejado de nosotros, desde este humilde rincón de Córdoba le seguimos con entusiasmo todos los componentes de la Banda Militar de la 115 Brigada. (...) la prensa, con frecuencia, nos ha informado de su brillante actuación en Valencia (nuestra tierra) y en Madrid. Cada éxito de usted es recibido con aplausos de todos y comentado con alborozo. (...) por aquí, nuestra

Brigada está cumpliendo muy bien con su misión (aunque me tache de inmodesto), y ahora más que nunca es cuando se merece que se le dedique un himno, por lo que me permito recordarle a usted que esperamos nos haga el honor. También quisiéramos que nos proporcionara usted un ejemplar del *Homenaje a García Lorca*, con el objeto de tocarlo aquí". (Revueltas 1989, 122)

El 2 de octubre la delegación llegó a Barcelona, última escala del viaje a España. El 7 de octubre el *Comitè de Dones Contra el Feixisme i la Guerra* organizó un Concierto Mitin en el Palau de la Música a beneficio de las víctimas del bombardeo de Darrer Front, Figueres. Revueltas dirigió *Redes*, *Janitzio* y *Caminos* con la Orquesta Simfónica de Emissores Barcelonines. En el intermedio participaron José Mancisidor, Octavio Paz y María Luisa Vera. Revueltas reseña en su informe:

La gran ciudad [Barcelona] nos recibe entre disparos de cañón. Las ramblas, llenas de gente, nos hicieron pensar que estábamos muy lejos de la guerra y que aquellos disparos eran algo inusitado, algo para salir a las calles a ver. Días después fuimos a ver los escombros de la escuela destruida, de donde todavía se sacaban cadáveres calcinados de niños. El teatro estaba cerca, inmisericorde... En dos días arreglamos los preparativos para el mitin concierto. Reunimos las dos orquestas de las transmisoras barcelonesas, miembros de la antigua "Pau Casals" y trabajamos, ensayando hasta de noche. Luego, el concierto donde se tocaron *Redes*, *Caminos* y *Janitzio* y hablaron Mancisidor, Vega y Paz. (Revueltas 1989, 120-23)

En octubre las actividades de la delegación mexicana concluyeron en España, y Silvestre Revueltas, José Mancisidor, Chávez Morado, María Luisa Vera, Octavio Paz y Elena Garro, partieron de Barcelona rumbo a Francia el 9 de octubre. Algunos regresaron de inmediato a México; no obstante Silvestre Revueltas permaneció en París con la esperanza de viajar a la Unión Soviética, una de sus grandes ilusiones. En reiteradas ocasiones Revueltas había escrito a su esposa sobre su deseo de viajar a Moscú y Leningrado después del Congreso. El 13 de septiembre de 1937 Revueltas escribe en Madrid:

Me siento tan desconsolado de pensar en abandonar Madrid como si hubiera nacido aquí y dejara grandes amores, pero ¡qué le vamos a hacer! Luego París (¡qué lata!, París no me interesa) y luego la URSS probablemente. Ahí sí tengo ilusión de ir. No sé como van a caber en mi

corazón el cariño por la Unión Soviética y el cariño por España, con tal de que no se rompa, ¿eh? (Revueltas 1989, 107)

El 11 de octubre Revueltas escribe desde París: “[...] De un momento a otro nos iremos de aquí; tal vez mañana mismo. Iremos a la Unión Soviética. Seguramente estaremos allí todo el mes de octubre y los primeros días de noviembre. Tocaré probablemente en Moscú y Leningrado.” (Revueltas 1989, 125)

Silvestre Revueltas permaneció en París hasta diciembre sin poder viajar a la Unión Soviética. Cansado de esperar, acepta el ofrecimiento de Octavio Paz y Elena Garro de cambiar sus dos pasajes de primera clase por tres de tercera. Los tres, junto al poeta Carlos Pellicer, regresaron a México a bordo del *Orinoco* en un viaje de veinte días hasta Veracruz (Garro 1992, 145-52). Ya en México, Silvestre Revueltas se entera de que la Secretaría de Gobernación le había girado el dinero a la embajada de México en París para su viaje a Moscú (Revueltas 1989, 145).

Es difícil especular sobre el resultado de ese viaje, de haberse realizado. Creemos que sus repercusiones hubieran sido importantes para Revueltas, a pesar de que el ambiente en ese momento no parecía ser el más indicado. Tan solo en enero de 1936 se había publicado en el diario oficial *Pravda* el célebre artículo *Caos en lugar de música*; texto con el que dio inicio al juicio político orquestado contra Dmitri Shostakovich en el seno de la Unión de Compositores Soviéticos, conocido como “El Caso Lady Macbeth” (Cf. García Gómez 2009a).

No obstante, este mismo ambiente político-cultural era propicio a Revueltas. Sabemos que la música popular mexicana no sólo era apreciada en la Unión Soviética, sino incluso considerada por Stalin como un buen ejemplo a seguir para los compositores soviéticos.⁴ Por otra parte, tratándose de un miembro de la LEAR, es probable que Revueltas hubiera sido muy bien recibido, ya que esta organización se había distinguido por su activa militancia contra el trotskismo, algo muy importante y “políticamente correcto” en ese momento.⁵

⁴ La música popular mexicana en la cinematografía soviética resultó ser para Stalin un buen ejemplo a seguir, con piezas “buenas, sencillas y melódicas” Cf. (García Gómez 2018).

⁵ León Trotsky (Lev Davidovich Bronstein), expulsado de la Unión Soviética en 1929, arribó a México como refugiado político en enero de 1937. Frida Kahlo le dio asilo en su “Casa Azul,” de San Ángel. Su presencia en México causó serias divisiones entre artistas e intelectuales mexicanos, aunque la mayoría en ese momento mantenía una lealtad acrítica al régimen de Stalin; entre ellos Silvestre Revueltas. Juan Marinello relata un episodio del desfile del primero de mayo de 1937, en el que Revueltas agitaba a los manifestantes con consignas anti-Trotskistas: “En aquellos días, trataba León Trotzki [*sic*], desde su cubil de Coyoacán, de divulgar su averiada mercancía, y la repulsa a su propósito estaba en la conciencia de todos los revolucionarios honestos. En tal momento tuvo lugar el gran desfile del primero de mayo y los integrantes de la LEAR nos congregamos en el arranque del Paseo de la Reforma, junto al Caballito. Muy a primera hora llegó el músico extraordinario cuyas obras habían sido saludadas ya como

Análisis entonativo del Homenaje a Federico García Lorca

Juan Marinello afirma que Revueltas llamó inicialmente su *Homenaje* con un título muy lorquiano: *Llanto por García Lorca*. “Me tocó ver nacer una de las obras de mayor significado en la creación de Revueltas, la que dice su dolor por el asesinato de Federico García Lorca.” (Marinello 1966, 37). Se trata del segundo movimiento: *Duelo por García Lorca*, que Revueltas añadió a sus dos piezas compuestas previamente: *Baile* y *Son*.

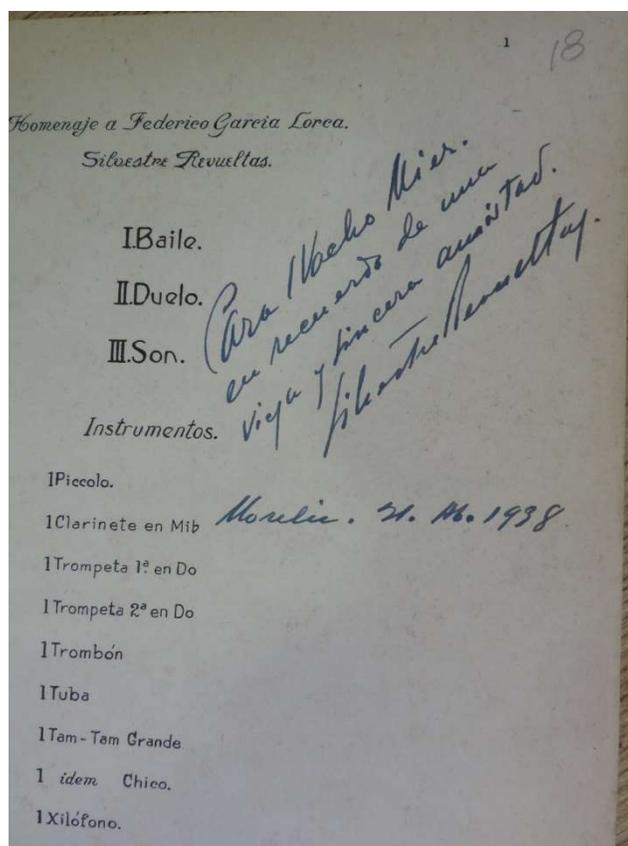


Lámina 1.

grandes logros americanos. Se metió en la multitud, con su zamarra de cuero abierta y la redonda cara congestionada por el esfuerzo y el sol. Adiestraba en el canto que debía animar el desfile a la gente de su cercanía; después (...) cuando todos habían aprendido la consigna musical que, obligadamente, aludía a Trotzki [sic]: Tú, qué barbas tienes...” (Marinello 1966, 22-23).

En la primera edición del *Homenaje*, de factura artesanal hecha en México,⁶ el primer movimiento (*Baile*) está dedicado a su amigo Luis Córdoba, escritor y militante de la LEAR (v. Lámina 2). El segundo (*Duelo por García Lorca*) lo dedica a Raúl Martínez Ostos, miembro del Frente Socialista de Abogados de México; y el tercero (*Son*), a José Mancisidor.

Juan Marinello afirma que Silvestre Revueltas sentía una profunda admiración por Federico García Lorca. Ambos, el músico y el poeta, eran hijos fieles privilegiados de sus pueblos y dueños de un don: “Los dos ponían el oído en la calle y en el campo y echaban a andar por caminos recónditos los rumores sorprendidos.” (Marinello 1966, 36). Pero a pesar de que el *Homenaje* sea una obra dedicada a la memoria del poeta andaluz, ésta aparentemente no expresa ni la musicalidad de su poesía, ni el ámbito cultural del poeta. España, al parecer, no está presente de manera explícita en las entonaciones de esta obra.⁷

En su *Homenaje*, Silvestre Revueltas se limita a plasmar su sentir ante la muerte del poeta; y éste es a través de la mueca burlona e irreverente del pueblo mexicano frente a la muerte, expresado en un baile prehispánico de Catrinas. Después aparece el duelo, el lamento triste y desolado por la muerte del poeta en un susurro solitario de trompeta en escala octávona. Finalmente un *Son*, expresión del sincretismo musical en una danza que finalmente une a ambos pueblos, ya que al parecer proviene de la *jácara* andaluza.

⁶ Esta primera edición la realizó el copista Aurelio Gómez C., cuyo nombre y número telefónico aparecen al pie de la segunda página. Un ejemplar de esta primera edición se encuentra en el “Fondo Ignacio Mier Arriaga”, Caja 3, Exp. 10 Fs. 75, del Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El ejemplar, autografiado por Silvestre Revueltas, está dedicado al Mtro. Ignacio Mier Arriaga, a quien obsequia en su visita a Morelia en abril de 1938, cuando compuso sus *Cinco canciones para niños y dos canciones tontas* sobre poemas de Federico García Lorca. La dedicatoria dice: “Para Nacho Mier en recuerdo de una vieja y sincera amistad. Silvestre Revueltas”. Morelia. 21. Ab. 1938.” (v. Lámina 1). En base a esta copia autografiada, y las afirmaciones de Rosalba Mier Suárez (Mier 2010, 116), tenemos indicios de que el 10 de abril de 1938, en el aniversario luctuoso de Emiliano Zapata en el Teatro Ocampo de Morelia, Silvestre Revueltas dirigió una vez más su *Homenaje a Federico García Lorca*.

⁷ Julio Estrada coloca al *Homenaje* en la obra “política” de Revueltas, junto a *Frente a Frente* (1937) y *La Coronela* (1940), como una “clara fusión entre arte y sociedad, intuición íntima que el creador combatiente esparce con generoso gesto político.” Este “gesto político” puede reflejar la intención solidaria o crítica de una lucha social asociada a una expresión artística. El *Homenaje a García Lorca* “reconoce con devoción, fiesta y duelo el genio de Federico a la vez que, sin siquiera nombrar el asesinato del poeta, hace pública su protesta contra el fascismo.” (Estrada 2012, 86-87). En la primera versión del artículo, Estrada señala: “Es la pérdida de Federico lo que el lamento de Revueltas canta y llora; sus sonoridades parecen evocar elementos del mundo lorquiano mostrándolos a través de una música que los hace imaginar. No emplea un texto del poeta [...], no refiere a temática española alguna y se abstrae, sobre todo, del intento descriptivo de la muerte de Lorca para sumarse a la protesta; elude toda alusión directa — poema, temática o anécdota —, para identificar algo que sólo él entiende y siente acerca del poeta; ofrece su audición de la poesía y un dolor sólo íntimo por la muerte de aquél.” (Estrada 1990, 14-16).

A Luis Córdoba

I

Baile.

Lento. (Cuasi recitativo)

Trompeta I
Do

mf Con Sordina. Molto espressivo y lejano

Piano

p

dim. *Morendo*

Furia Gomez
72 33496

Lámina 2.

Juan Marinello menciona precisamente las diferencias y similitudes abismales entre lo andaluz y lo mexicano. Afirma que son “misterios de distinta voz (...) Son opuestos en muchos sentidos lo gitano y lo charro, pero en uno y otro campo relucen — muerte y vida — el acero y la flor.” (Marinello 1966, 36)

En su análisis sobre el *Homenaje a Federico García Lorca*, Peter Garland hace justamente una comparación simétrica entre estas dos culturas a través de la obra de ambos artistas. Según Garland, Revueltas consigue borrar las fronteras entre lo clásico y lo popular, tomando este último el control total sobre el carácter de la música. Revueltas “alcanza una fusión incandescente con sus propias raíces tradicionales, las mismas que Lorca modernista encuentra en el campo de España.” (Garland 1994, 64)

Este proceso de creación artística lo describe el propio García Lorca en su ensayo *Juego y teoría del duende*, que el poeta leyó el 20 de octubre de 1933 para la Sociedad Amigos del Arte en Buenos Aires, Argentina. García Lorca invoca al espíritu dionisiaco del arte en la figura terráquea del duende, en contraposición a la musa. Se trata del eterno conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que plasmó de manera ejemplar Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

En Andalucía se le llama “duende” al inefable y misterioso encanto de la gente dotada, especialmente del cantaor flamenco. El cantaor tiene duende y sin éste la emoción es imposible. Es en este sentido que Lorca retoma el término “duende” para designar lo que Goethe describía sobre Paganini, como un “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” (García Lorca 1997, 151).

El concepto de duende, que no es posible explicar en términos racionales, se asocia con el espíritu terráqueo, el deseo irracional, el entusiasmo demoniaco y la fascinación con la muerte. El duende se eleva por el cuerpo. Arde en los pies del bailaror y se expande por el torso del cantaor. El duende corre por la sangre y brota por la espalda, entre las alas del poeta. “El duende no viene a menos que vea la posibilidad de la muerte” dice Lorca. Duende es una especie de inspiración artística en presencia de la muerte (Cf. Hirsch 1999, 13; Nandorfy 2002, 256).

Esta inspiración que presencia la muerte, el “duende andaluz” que quema la sangre y rechaza toda dulce geometría aprendida, García Lorca la describe en su ensayo con el ejemplo de la cantaora Pastora Pavón “La niña de los peines”, y que es exactamente lo que Revueltas logra, según Peter Garland, en su *Homenaje a Federico García Lorca*. (García Lorca 1997, 154; Garland 1994, 65-66).

Poetas y escritores también han descrito a ese “duende lorquino” en la obra y la persona de Silvestre Revueltas. Ese duende dionisiaco que tanto irrita a quienes no ven más allá de la partitura, inmersos en su análisis de proporciones numéricas. Su camarada y amigo Octavio Paz, así lo describe:

Silvestre Revueltas como casi todos los hombres verdaderos, era un campo de batalla. Jamás se hizo traición y jamás traicionó la verdad contradictoria, dramática de su ser. En Silvestre vivían muchos interlocutores, muchas pasiones, muchas capacidades, debilidades y finuras... Esta riqueza de posibilidades, de adivinaciones y de impulso es lo que da a su obra ese aire de primer acorde, de centella escapada de un mundo en formación. (Paz 2003, 398)

José Revueltas describe la lucha que su hermano mayor sostuvo con su ángel (su duende). Pero no con el ángel ni la musa del que García Lorca nos advierte: del ángel que guía y regala, defiende y previene, deslumbra y derrama su gracia sobre el hombre, para que sin esfuerzo ni lucha realice su obra. José Revueltas se refiere al ángel rebelde: al sufrimiento sin tregua; a la nostalgia sin descanso que padecen los ángeles caídos. Pero no a la nostalgia del paraíso perdido, sino del paraíso no encontrado, a la nostalgia del futuro.

Para los ángeles rebeldes el castigo es vivir la inminencia total de todos los riesgos, pero en todos los sentidos, aún en los del vicio. No un arriesgarse a medias, no un sólo aproximarse al peligro, sino ser uno mismo el peligro, el peligro de sí mismo, y confundirse con él. Este era Silvestre y lo digo con pavor, con piedad y con un remordimiento y una admiración sin límites. (Revueltas 2014, 605)

También el escritor y compositor norteamericano Paul Bowles, ejemplo de una vida errante y sin ataduras, describe al duende lorquino de su música en contraposición a la musa; a la apolínea inspiración que dicta su dulce geometría visual y alienta la arquitectónica de simetría numérica pitagórica.

[Revueltas] sabía para qué era la música y de qué se trataba [...] Él representaba [...] al verdadero compositor revolucionario que en su trabajo iba directamente a la cosa que quería decir, poniendo la menor atención posible a los medios de decirlo. Y porque musicalmente era un romántico, lo que decía era generalmente un efecto, más que cualquier otra cosa. No hay preocupaciones con la forma o el establecimiento consciente de un estilo individual que hace de la música de Chávez un producto intelectual. Con el instinto del orador, él hacía sus efectos, bárbaros y sentimentales, tras los cuales él podría haber subrayado con tranquilo orgullo: *He dicho*. (Bowles 2003a, 30)

En ese mismo artículo (*Modern music*, 1940) Paul Bowles menciona que conoció a Silvestre Revueltas en las vísperas de su viaje a España de 1937, cuando le invitó a escuchar con la orquesta del Conservatorio de México su *Homenaje a García Lorca*. Paul Bowles escribe:

A pesar de que la música de ningún modo sugería algo popular, la experiencia auditiva fue para mí un movimiento violento, como sólo puede ser en el caso de la música del pueblo. De cierta forma Revueltas era el Falla mexicano. Lejos de ser un ermitaño ascético, él era hedonista y

gregario. No obstante, uno tiene la sensación de la naturaleza que logra la plena expresión en la creación musical, siendo una versión muy personal y cuidada de la vida que le rodeó en su país. En todo caso, es un trabajo intuitivo que transformó la música popular en un arte musical, con un mínimo de pureza perdida. (Bowles 2003a, 29)

Tanto Peter Garland como Paul Bowles, coinciden en afirmar que la música de Silvestre Revueltas consigue borrar las fronteras entre lo clásico y lo popular, o dicho de otra manera, transformar la música popular en un arte musical; especialmente en el *Homenaje a Federico García Lorca*.

En esencia, la transformación de la música popular en un arte musical, es la principal característica del 'neo-nacionalismo', término con el cual Richard Taruskin ha caracterizado la obra del primer periodo (ruso) de Igor Stravinsky.

Richard Taruskin define el neo-nacionalismo de Stravinsky como un desarrollo idiosincrático, que deriva tanto del arte musical ruso del siglo XIX, particularmente de su maestro N. Rimsky-Korsakov, como de una reinterpretación de la música popular rusa a la luz de los recientes descubrimientos etnográficos: "una tendencia que los actuales historiadores del arte llaman 'neo-nacionalismo', busca la renovación estilística en la asimilación profesional de motivos derivados del arte popular y campesino" (Taruskin 1996, 487).

Precisamente en esta asimilación profesional de motivos derivados de la música popular, es como se revela la gran influencia de Igor Stravinsky sobre la obra de Silvestre Revueltas. Tal vez por ello el calificativo de 'stravinskyano', que amigos y críticos le atribuían, como el poeta michoacano Ramón Martínez Ocaranza, quien afirma: "Stravinsky es el músico de mi vida. Sólo Silvestre Revueltas era un stravinskyano, más stravinskyano que Stravinsky." (Martínez 2002, 172).

No obstante, esta asimilación profesional de motivos populares en Revueltas se ignora o se niega sistemáticamente por musicólogos y compositores de México y Norteamérica.⁸ Por ejemplo, el compositor norteamericano Virgil Thomson afirma:

⁸ Incluso en el análisis de la obra de Igor Stravinsky, las vanguardias europeas han pretendido esterilizar su música del contenido social, cultural e histórico, negando sistemáticamente sus fuentes populares y arcaicas. Richard Taruskin pone la mirada en esta cuestión fundamental para el arte musical del siglo XX, al decir: "Sabido que *La consagración de la primavera* utiliza muchas melodías populares; sabiendo algo de la naturaleza y función de estas melodías en su hábitat natural; sabiendo cómo las melodías han sido transformadas en el proceso de composición y qué construcciones musicales han contribuido en el ballet final — todo esto hace posible que se altere profundamente nuestra apreciación directa de la obra, nuestro conocimiento "de" ella, y no solamente nuestro conocimiento "sobre" ella. (...) Nuestros hallazgos cada vez más nos sugieren sobre la relación de Stravinsky con su herencia, tanto "popular" como "artística", — esto es, el componente biográfico y documental — que nos da una nueva perspectiva

La música de Revueltas recuerda a la de Erik Satie y Emmanuel Chabrier. [...] Familiar en estilo y lleno de referencias a fórmulas musicales hispanas, parece no impresionar a folkloristas ni agradar audiencias condimentando su obra con materia nacionalista. Tampoco tiene ninguna pretensión de ser nativo. Él escribe música mexicana que suena como el México español, pero siguiendo la mejor sintaxis parisina. No hay indios alrededor ni analfabetismo. (Thomson 1981, 213).

Las afirmaciones de este crítico mormón de Kansas muestran incluso su desprecio por la música mexicana, tanto popular como 'indígena', tratando de esterilizar a Revueltas de su mexicanismo consciente con sintaxis parisina. Pero en ese mismo año (1941) Paul Bowles refuta a Virgil Thomson, en su reseña del *Dance Memorial to Revueltas* de Anna Sokolow en Nueva York, en la que escribe precisamente sobre el *Homenaje a García Lorca*.

Homenaje a García Lorca es una pieza refinadamente apasionada. [...] La línea es florida y hace una especie de sensual decoración. Los timbres son ricos en sonoridad y en el aspecto "exótico"; las figuras continúan en un anticuado estilo que él mismo llamó una vez *estilo ruso*. Los temas (refutando la afirmación de Virgil Thomson de que no hay indios alrededor en la música de Revueltas) son tomados en gran medida del material indígena de influencia mestiza. Este mexicanismo consciente es particularmente notable en la estructura rítmica de las melodías. (Bowles 2003b, 37)

Otro ejemplo es la crítica del musicólogo español Otto Mayer-Serra, refugiado en México, quien también afirma que Revueltas nunca usó auténticas melodías populares en sus obras. A pesar de ello, sus temas llevan siempre la inconfundible marca de lo mexicano, debido a que son creadas sobre patrones melódico-rítmicos y armónicos de melodías populares (Mayer-Serra 1941, 129).

Varios musicólogos han seguido la línea del mormón de Kansas, con su racismo musical sin "indios alrededor ni analfabetismo", quienes persisten en negar la herencia cultural de Revueltas y frente a las evidencias, siguen empecinados en que Revueltas nunca usó auténticas melodías populares o temas 'indios'.

en la relación entre la música de *La consagración* y su sujeto y escenario, una relación que los varios análisis puramente musicales de los años recientes han ignorado e incluso oscurecido con cálculos parciales de lo que Yo considero debe ser esterilizado. Para Stravinsky la música no es sólo organización de sonidos. Esta es motivada por el objeto y significado en muchos otros niveles que el puramente musical." (Taruskin 1980, 512).

Afirman que la reciente literatura sobre Revueltas ha establecido firmemente su desinterés en cualquier forma de mistificación romántica, primitivismo o reducción mexicanista, en aras de la precisión y verificabilidad 'visual' de su interpretación en la 'partitura', que realiza la musicología analítica de rasgo científicista.

En las dos últimas décadas se ha consumado un importante cambio de perspectiva en las exégesis de la música de Silvestre Revueltas. El paradigma del músico "instintivo y vital del que surgía partitura tras partitura inevitablemente mexicanista [...] arrastrado por un espíritu por el que fatalmente habló la raza" [Moreno Rivas 1995,183] es sustituido por una lectura que desmitifica a dicho personaje, prestando más oído a las distintas expresiones de modernidad en su discurso artístico y prometiéndose un cauce interpretativo más rico y cercano al discurso musical del compositor, al trascender el sesgo reduccionista del nacionalismo con el que se le había asociado de manera casi exclusiva durante décadas. ¿Un nuevo mito? El énfasis en la proto-mexicanidad musical de Revueltas se debió no sólo a la casi total ausencia de una praxis musicológica sistemática en México, sino, primero que nada, al filtro que durante medio siglo aplicó a su música una historiografía profundamente nacionalista. (Kolb 2006, 58-59).

Esta nueva praxis musicológica sobre Revueltas inicia al parecer con Carlos D. Sánchez Gutiérrez, en su tesis *The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas*, quien precisamente cita a Virgil Thomson, pero eludiendo curiosamente el racismo musical de su cita (Sánchez-Gutiérrez 1996, 47). En su tesis Sánchez Gutiérrez afirma que "Revueltas nunca incorporó la llamada música indígena que no fuera en un diseño estructural "moderno". En lugar de eso, él compuso en un lenguaje natural sincrético" (Sánchez-Gutiérrez 1996, 4)

El autor define a Revueltas por su estilo sincrético, en una dicotomía que le sitúa entre el folklorista y el modernista; el populista y el universalista; o entre el original localista y el imitador barato. Y afirma que es común que en el análisis de su obra se defina usualmente como popular o nacionalista, pero es evidente que su música es el resultado de un complejo entorno cultural en el que se funden dos mundos: la modernidad y el México popular.

Su método de composición está basado en la tradición popular y encuentra su vehículo de expresión en la vanguardia musical europea. Por ello Revueltas está más interesado en el proceso de composición que en el origen del material usado. No obstante, detectada la fuente, es fácil descifrar la estructura de la obra, lo que

conlleva a definir a Revueltas como a un simple colector de melodías populares exóticas, aunque su búsqueda sea infructuosa (Sánchez-Gutiérrez 1996, 48-50).

Sin embargo, en la definición de su estilo musical, Sánchez Gutiérrez relaciona su obra con Edgard Varèse, que poco o nada tiene que ver con Revueltas. Esta relación es producto del análisis visual de un sordo sobre la manipulación interválica en la partitura, fuera de la entonación, en la que ya no importa el origen y significado de las fuentes. Esto convierte a Revueltas precisamente en un simple colector de melodías exóticas con las que jugaría racionalmente. Pero la música popular e 'indígena' de México son en realidad un discurso vivo en Revueltas. Esta música es su lenguaje y no un simple material del cual sólo se toman citas.

Revueltas ciertamente realizó citas textuales en sus obras, como en *Magüeyes y Música de Feria*,⁹ o en *La noche de los mayas (Xtoles, canto al sol)* (Cf. García Gómez 2014, 74). Pero en general es difícil identificar el origen de sus temas, debido a la profunda transformación de las fuentes entonativas, como es el caso de los sones en *Janitzio*, o las jaranas en *La noche de los mayas*.

Al igual que Igor Stravinsky del primer periodo, Revueltas supo encontrar las leyes estructurales de la música popular. Le interesaba precisamente la estructura, es decir, lo típico en la estructura modal, entonativa y rítmica del canto popular y no sus modelos concretos. Este procedimiento de metamorfosis del material hace difícil rastrear las fuentes originales. Se sabe que Stravinsky hizo acopio de entonaciones arcaicas en Ustilug, Ucrania. Estos cantos paganos formaron parte de *La consagración de la primavera*, que Stravinsky finalmente plasmó a través de innumerables transformaciones previas al piano.¹⁰

Este mismo procedimiento de transformación musical lo realiza Revueltas en el *Homenaje a Federico García Lorca*. La obra consta de tres movimientos: *Baile*, *Duelo* y *Son*, escrito para diez instrumentos: *piccolo*; clarinete *sopranino* en E_b; dos trompetas en C; trombón; tuba; piano; dos violines; y contrabajo.

⁹ Según Julio Estrada, *Magüeyes*, cuarteto de cuerdas n° 2 (1931), evoca el tono característico del lamento campesino; el canto del *tlachiquero* que extrae el aguamiel del maguey. En *Música de Feria*, cuarteto de cuerdas n° 4 (1932), Revueltas cita en *tempo lento* "En los Altos de Cocula", un Son tradicional de Jalisco (Estrada 2012, 83).

¹⁰ Cf. (Taruskin 1980; García Gómez 2013). La profunda transformación de las fuentes entonativas recopiladas por Stravinsky forman parte de su conocido método de trabajo, en el que el material se desarrolla empíricamente al piano, es decir, sin versiones preliminares escritas. De vez en cuando aparecen algunos bocetos, ya después de varios estados de cristalización de ideas musicales no registradas. Aquellos cantos que se encuentran en *El pájaro de fuego* y *Petrushka*, no son citas textuales, sino la esencia del canto popular ruso, que con excepcional habilidad supo tomar sólo aquello que necesitaba de la tradición para su propio estilo. El musicólogo soviético Boris Asaf'ev afirma que: "El melos ruso es un discurso vivo en Stravinskij, éste es su lenguaje, y no un material del cual se toman citas." (Глебов 1929, 10; García Gómez 2009b).

Se afirma que a Revueltas le gustaba la música de Michoacán, especialmente los *Sones* que interpretan las orquestas típicas y por ello eligió esta dotación de diez instrumentos, emulando la orquesta pueblerina (Sánchez-Gutiérrez 1996, 35-36).

El primer movimiento inicia con un acorde al piano que introduce el primer tema (*Lento quasi recitativo*). Es un solo de trompeta con sordina de carácter solemne y doloroso (v. Lámina 2). Como se indica al inicio, es un *quasi recitativo* sin barras de compás; una especie de recitar cantado de la trompeta que anuncia en un susurro al duende lorquino, es decir, la presencia de la muerte.

En contraste con el triste lamento de la trompeta, le sigue un festivo “Baile” (*Allegro*) en $\frac{4}{16}$ que inicia con un *fortissimo* en los 10 instrumentos, seguido de una *ostinata* y estática armonía en semicorcheas al piano y cuerdas (*Sul Ponticello*). Los alientos entonan las diversas melodías del baile, de carácter alegre y en ocasiones burlesco. El tema principal es una melodía que identificamos con la estructura modal, entonativa y rítmica de una danza nahua llamada *Tzotzopizahuac*, que Revueltas presenta en su metamorfosis entonativa.

La similitud de los patrones entonativos entre ambos temas se encuentra en su estructura modal, que corresponde al tetracordio dórico diatónico en una relación interválica de semitono y dos tonos ascendentes a una distancia de segunda mayor entre ambas danzas.¹¹

En *Tzotzopizahuac*: {a b \flat c d e f g a}; y en *Baile*: {b c d e f \sharp g a b}. Además, ambos temas también descienden paralelamente una séptima en cada motivo. En *Tzotzopizahuac* {a — b \flat ; g — a}; y en *Baile* {d — e; c — d} (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Danza *Tzotzopizahuac* (flauta). *Baile* de Silvestre Revueltas (*piccolo*)

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Piccolo. The Flute part is written in a 3/4 time signature and features a melodic line with several triplet markings. The Piccolo part is written in a 4/16 time signature and features a rhythmic accompaniment with several triplet markings. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two parts, illustrating the relationship between the two melodies.

¹¹ Sobre el tetracordio dórico en género diatónico tenso (sintónico) Cf. (Aristóxeno II: 44, 51; Solomon 1980, 146-158; y, Quintiliano I: 8, 9, 11).

Tzotzopizahuac ya había sido citada textualmente en el siglo XIX por el compositor Aniceto Ortega del Villar en *Guatimotzin*, episodio musical sobre la historia de la conquista de México que narra la presentación del último emperador azteca ante el conquistador Hernán Cortés (Ejemplo 2).¹²

Ejemplo 2. *Marcha y Danza Tlaxcalteca* de Aniceto Ortega. Motivo c (*Tzotzopizahuac*)

The image shows a musical score for four instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Violin I. The score is in 3/4 time and consists of six measures. Each instrument part features a melodic line with triplets (indicated by a '3' below the notes) and rests. The Flute and Oboe parts are in a key signature of one flat (Bb), while the Clarinet in Bb and Violin I parts are in a key signature of one sharp (F#). The Flute and Oboe parts have a similar melodic contour, while the Clarinet and Violin I parts have a different contour, often moving in the opposite direction to the other instruments.

La danza prehispánica fue identificada por Alfredo Bablot, quien en una entrevista a Aniceto Ortega publicada el 25 de Septiembre de 1871 en la “Crónica Musical” de *El Siglo Diez y Nueve*, días después del estreno de *Guatimotzin*, comenta:

El ritmo dominante del *tzotzopizahuac*, danza esencialmente nacional que se baila aun en nuestros días con su primitiva sencillez en la Sierra de la Huasteca, está perfectamente definido y es muy original su acompañamiento por movimiento contrario; la frase arpegiada que ejecutan el oboe y el fagot se hermana sin una sola disonancia con la frase melódica principal [...].

Robert Stevenson había caracterizado a Aniceto Ortega del Villar “as a Mexican Glinka”, por ser el primer compositor mexicano que escribió una ópera “mexicana” utilizando no sólo un libreto sobre la conquista de México, sino también temas populares mexicanos. Stevenson también señala sobre el extraordinario parecido de esta danza (*Tzotzopizahuac*) con el tercer movimiento, *scherzo*, de la Séptima Sinfonía en *La mayor* opus 92 de Ludwig van Beethoven.

¹² *Guatimotzin* se estrenó el miércoles 13 de septiembre de 1871 en el Teatro Nacional, por la compañía de ópera italiana de Enrico Moderati. Cf. (García Gómez 2017)

Aunque la música de Ortega para la supuesta danza tlaxcalteca *tzotzopizahuac* en su ópera recuerda mucho el tercer movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, la partitura en su totalidad fue la causa de que él fuera apodado el Glinka mexicano.¹³

El parecido entonativo de *Tzotzopizahuac* con el *scherzo* de Beethoven se debe también a su similitud modal con el tetracordio dórico {a b \flat c d — e f g a}, y al igual que en el *Baile* de Revueltas, ambos temas descienden de forma similar una séptima en figuras ternarias de tresillos en 2/4 y de corcheas en 3/4 (presto) respectivamente (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Marcha y Danza Tlaxcalteca (Tzotzopizahuac)* de Aniceto Ortega y, Sinfonía N^o 7, A mayor opus 92, 3^{er} mov. *scherzo* de L. van Beethoven

El nombre de esta danza consiste de dos vocablos: “tzotzo” y “pizahuac”. Los nahuas designaron a la música con términos que surgen de su práctica misma: *tlatzotzonaliztli*, derivada del verbo “tzotzoma” que significa “golpear” y *tlapitzaliztli*, del verbo “tlapitza” que significa “soplar” (León Portilla 2007, 130). Por otra parte, “pizahuac” es un adjetivo que significa cosa “delgada”, “fina” o “esbelta” (Cortés 1765, 11). Así, *Tzotzopizahuac* se puede interpretar como una “percusión suave”; un “resonar fino”, o una “danza de suave golpe”.

Es posible que Silvestre Revueltas haya tomado este tema directamente de la partitura de Aniceto Ortega, que se encuentra en la Biblioteca *Calendario Huízar* del Conservatorio Nacional de Música,¹⁴ aunque también es probable que la haya escuchado él mismo.¹⁵

¹³ Robert Stevenson: “Ortega del Villar, Aniceto” *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20503> (Acceded 17/10/2014)

¹⁴ Aniceto Ortega del Villar. “Marcha y Danza Tlaxcalteca” 87-89, *Guatimotzin*. Fondo Reservado de la Biblioteca *Calendario Huízar* del Conservatorio Nacional de Música de México.

¹⁵ Julio Estrada comenta que “el ensayo de hallar en la música de Revueltas elementos étnicos de origen prehispánico, incluso involuntarios, encuentran escasos ejemplos, como las agudas melodías minimalistas en cuerdas y alientos con que inicia el *Homenaje a García Lorca* — “Baile” — y que quizá contienen una reminiscencia sonora

es la copla-estribillo. En este caso, se trata de un cuplé con variaciones de forma libre. En el primer diagrama se muestra que el primer cuplé corresponde a la forma simple de dos partes con reprise.¹⁶

El *Allegro* inicia con una breve introducción de semicorcheas en cuartas paralelas (*Sul Ponticello*) de los violines, que sugiere el resonar de tobilleras de cascabel (*oyohualli*) de los danzantes (*mitotiqui*), creando una atmósfera festiva. Este resonar de armonía estática (*ostinato* G-g) acompaña a la primera oración de la copla (a), ejecutada por el *piccolo* solo que imita el timbre y sonoridad de las *tlapitzalli* (flauta nahua de barro, hueso, o carrizo), acentuando la entonación prehispánica de la danza.

Ejemplo 4. Silvestre Revueltas, *Homenaje a Federico García Lorca, Baile (Allegro)*, Copla (a) y (a₁)

© Copyright 1958 by Southern Music Publishing Company

The musical score for Piccolo is presented in five staves. The first staff is marked with a treble clef and a 16/8 time signature. It begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with eighth notes and accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and accents. The third staff is marked with '(a 1)' and shows a sequence of eighth notes with accents. The fourth and fifth staves continue the piece, featuring eighth notes, triplets, and accents throughout.

¹⁶ En este género de piezas y danzas populares, la copla era interpretada por un solista que se distingue por su habilidad de ejecutar un dibujo rítmico y melódico de mayor complejidad y detalle (el mejor cantante, o el más hábil danzante). La segunda parte, el estribillo, era interpretado por un colectivo de danzantes o un coro y por ello en éste predominan ritmos y melodías más sencillos, figuras métricas más grandes y contrastes más fuertes. No obstante, en el desarrollo histórico de la canción campesina de estructura copla-estribillo, la copla era sólo una introducción relativamente pequeña a la parte principal (coral) de la pieza. Cf. (Мазель 1979, 204-68).

A la segunda parte de la copla (a₁) se añade el trombón tres octavas abajo y en su segunda frase lo sustituye el clarinete *sopranino* en E \flat con terceras paralelas, al que se añaden después las trompetas (Ejemplo 4).

En la parte media (B), el estribillo (b), de figuras melódico-métricas más simples, es ejecutado por el trombón y la tuba, cuya entonación corresponde al movimiento pesado y simple generalmente danzado por el grupo. El estribillo es acompañado de sarcásticos *glissando*(s) en terceras paralelas ascendentes de los violines, lo que le da un carácter irónico y jocoso (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. Silvestre Revueltas. *Homenaje a Federico García Lorca, Baile (Allegro)*, Estribillo (b)

The musical score for Example 5 shows two systems of staves. The first system includes a Trombone part (top) and a Tuba part (bottom). The Trombone part is marked *ff* and the Tuba part is marked *ff Sostenuto pesante*. Both parts are in 4/16 time and feature a melodic line with accents and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system includes a Tbn. part (top) and a Tuba part (bottom). The Tbn. part is marked *ff* and the Tuba part is marked *ff Sostenuto pesante*. Both parts are in 4/16 time and feature a melodic line with accents and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Después, en la primera parte de la segunda copla (a₂), ejecutada de nuevo por el *piccolo* y el clarinete, esta vez en novenas (segundas) menores paralelas, es acompañada en su primera frase por una escala cromática ascendente de la tuba, creando un pintoresco efecto de estridencias. En la segunda frase este efecto se suaviza con quintillos descendentes en terceras paralelas de trompetas y trombón. El primer cuplé culmina con un puente o variación de la copla (a₃), en donde trompeta y trombón entonan un “breve y lejano corrido” acompañados de un rítmico *ostinato* del *piccolo* y clarinete en octavas.

El 2º cuplé inicia con la tercera copla (A₁— a₄), nuevamente interpretada por *piccolo* y clarinete en irónicas novenas menores paralelas, seguidas de los quintillos descendentes de trompetas y tuba en la segunda frase. En la segunda parte media (B₁), el estribillo (b₁) es ahora ejecutado al unísono por *piccolo* y tuba en la primera frase, cuyo contraste de tesitura a cuatro octavas incrementa su entonación pesante

y a la vez cómica, con mordaces *glissando(s)* en los violines. La segunda frase es ejecutada por la trompeta y el trombón, ahora en segundas menores paralelas como en la copla. Después aparece una variación de estribillo (b_2), ejecutado por *piccolo* y tuba a cuatro octavas, alternando con las trompetas en terceras paralelas en cada una de sus frases.

El 2º cuplé culmina con una escala cromática (p_1) que conduce a la segunda reprise en el 3º cuplé. De nueva cuenta como en (a_2) y (a_4), en (A_2) *piccolo* y clarinete ejecutan punzantes novenas menores paralelas en la primera frase de la copla (a_5), acompañados de una escala cromática en la tuba, cuyo carácter se suaviza en su segunda frase con los quintillos en terceras paralelas descendentes de trompetas y trombón.

La segunda oración de la copla (a_6) continúa con los quintillos de trompetas y trombón, ahora en movimiento ascendente en sus dos primeras frases y a una tercera se añaden el *piccolo* y clarinete en terceras paralelas invirtiendo el orden de las frases de (a_1). Le sigue un puente (p_2) sintético de (a), que conducen a la variación del estribillo (b_2) cuya primera frase es ejecutada de nuevo por *piccolo* y tuba, pero ahora a cinco octavas de distancia. La segunda frase es ejecutada por trompetas y trombón en segundas menores paralelas, y la tercera frase por el *piccolo* y clarinete en doceavas (quintas) disminuidas, acompañada de los irónicos *glissando(s)* en violines. Esta dualidad interválica y tesitura que colisionan *piccolo*, clarinete, trompeta, trombón y tuba, según Julio Estrada, “crea un tono pintoresco genuinamente mexicano: estridente y humorístico” (Estrada 2012, 84-85).

El movimiento concluye con el *Lento (quasi recitativo)* del inicio, que reproduce la estructura modal de la copla del *Baile*, con su tetracordio dórico diatónico que inicia en *re* sostenido { $d\# e f\# g\# a\# b c\# d\#$ } (v. Lámina 2).

En el segundo movimiento, *Duelo*, Revueltas sustituye al *piccolo*, segunda trompeta y trombón, por el tam-tam y el xilófono. En el segundo diagrama observamos que su estructura corresponde a la forma musical de tres partes simple, en donde la primera parte se repite completa, aunque con algunas modificaciones (reprise sintética).

La primera oración del tema, interpretada por la trompeta, es acompañada por un *ostinato* de atmósfera onírica y surrealista, como la poesía de Lorca. La melodía tiene una estructura modal octávena, llamada “escala de Rimskij-Korsakov”, que

alterna tonos y semitonos formando una escala de ocho grados con dos tritonos conjuntos, produciendo una división simétrica de la octava.¹⁷

De acuerdo con el esquema de Arthur Berger (1963, 20), el tema de *Duelo* corresponde a la escala octáfona armónica que inicia con semitono.¹⁸

i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	(i)
b#	c#	d#	e	f#	g	a	b \flat	b#
0	1	3	4	6	7	9	10	(1)
	1	2	1	2	1	2	1	(2)

El onírico acompañamiento *ostinato* del piano, violines, contrabajo y xilófono, se construye precisamente en base a la superposición de acordes de séptima disminuida, de cuya transposición por semitonos surge a la escala octáfona.

Más allá de la evidente influencia de Stravinsky, Revueltas elige precisamente esta escala para expresar, en los mismos términos entonativos de la cultura andaluza,¹⁹ su dolor por la muerte del poeta. En este *cante hondo* de tonos y semitonos alternos se anuncia justamente al Duende (la presencia de la muerte). En la segunda parte

¹⁷ La escala de tonos y semitonos alternos (octáfona) se introdujo en la música rusa del siglo XIX como medio de expresión de lo sobrenatural, fantástico o exótico oriental en las óperas de Musorgskij, Rimskij-Korsakov y Scriabin. Rimskij-Korsakov la usó en la quinta escena de Sadko [Садко] para representar su descenso al mundo submarino {a g# f# e eb d c b a}. En su autobiografía, *Historia de mi vida musical* [Летопись моей музыкальной жизни], Rimskij-Korsakov escribe: “El inicio de Allegro 3/4, que dibuja el descenso de Sadko al fondo del mar, atraído por el Zar marino, recuerda el rapto de Liudmila por Chernomor en el primer acto de “Ruslan”, no obstante, la escala descendente de Glinka de tonos enteros es sustituida por una escala descendente de semitono, tono, semitono, tono, que tuvo posteriormente un importante papel en muchas de mis composiciones.” (Римский-Корсаков 1980, 68). En *Etrangeté*, op. 63, n° 2, A. Scriabin emplea las tres transposiciones de la escala octáfona bajo el principio tradicional cromático y de tonos enteros, produciendo su famoso acorde místico (Reise 1983). Debussy exploró las ambigüedades tonales de la escala octáfona desde sus primeras obras (Forte 1991). En el siglo XX la escuela rusa tuvo una notable influencia en la música de Stravinsky. Arthur Berger, quien en 1963 señala sobre el papel de la escala octáfona (octatonic pitch collection) como marco de referencia en la música de Stravinsky, afirma que uno de los sonidos más peculiares en su obra, el famoso “acorde Petrouchka”, surge de esta escala (Berger 1963, 29). El primero en advertir sobre la escala octáfona en la obra de Silvestre Revueltas, fue Charles K. Hoag (1987; 2002).

¹⁸ Olivier Messiaen clasificó a la escala de semitonos y tonos alternos como el segundo de los “modos de transposición limitada”, en su obra: *Technique de mon langage musical* (Paris: Leduc, 1944). Si se visualiza un acorde de séptima disminuida, en el cual todas las terceras menores se rellenan de la misma manera, resultan dos variantes de la escala octáfona: (a) melódica; y (b) armónica. Por ejemplo, el acorde de séptima disminuida: c — eb — f# — a — c⁺, puede formar la escala: c — d — eb — f — f# — g# — a — b — c⁺, o la escala: c — db — eb — e \sharp — f# — g — a — bb — c⁺. La primera (melódica), que inicia con tono entero, es cercana al modo menor de la escala diatónica, en la que se intercalan cuatro tetracordios menores. La segunda (armónica), que inicia con semitono, además de contener la quinta justa, reproduce las triadas y séptimas de la escala diatónica. Cf. (Merwe 2004, 226).

¹⁹ La escala octáfona melódica también está presente en la música de Andalucía (White 1993, 4), y el norte de África. Béla Bartók utilizó extensivamente esta escala tras su viaje a Argelia en 1913 (Parker 2008).

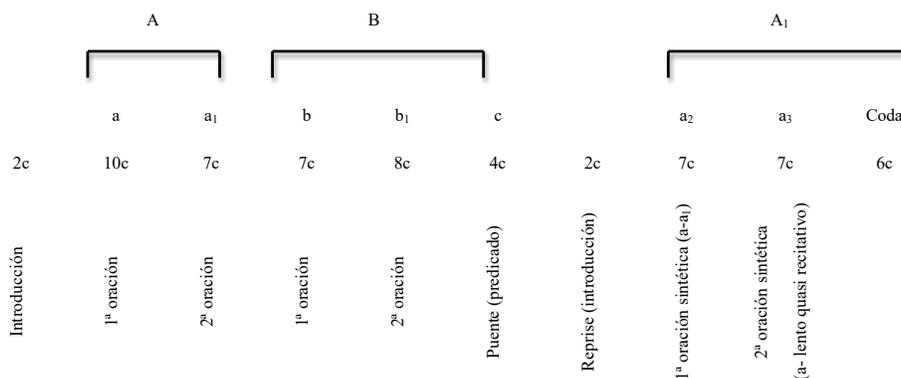
Homenaje a Federico García Lorca de Silvestre Revueltas

del canto (a₁), ahora cromático, se añade el clarinete en E_b al unísono, culminando esta oración con la tuba (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Homenaje a Federico García Lorca*, 2^o mov. *Duelo* (a) y (a₁)

The musical score for 'Duelo' features four staves. The top staff is for Trompeta en C con sord (a), starting with a *pp* dynamic and the instruction 'con la mayor expresión'. The second staff is for Clarinete en Eb (a₁), which enters with a *ppp* dynamic. The third staff is for Trompeta en C, and the fourth is for Tuba. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp*, along with performance markings like 'morendo' and 'con la mayor expresión'.

Segundo diagrama. *Homenaje a Federico García Lorca*. 2^o movimiento, *Duelo*



En la parte intermedia B (*Meno mosso*), la métrica de las cuerdas se duplica haciendo aún más pesada la atmósfera del onírico *ostinato*. En la primera oración (b) desaparece la melodía octávona, dando lugar a la resolución de acordes mayores

de séptima en los alientos, que agudizan la tensión con la armonía del piano y las cuerdas.

En la segunda oración (b_1), la tuba y trompetas retoman la melodía del *cante hondo* con alteraciones cromáticas y métricas, culminando en un *molto meno mosso fortissimo* con un largo acorde de séptimas disminuidas superpuestas. En la reprise, la primera frase (a_2) es una síntesis de ($a—a_1$), y la segunda (a_3) incorpora elementos del *Lento quasi recitativo* del primer movimiento.

El tercer movimiento es un *Son*,²⁰ que Carlos Sánchez Gutiérrez identifica con el *Son* tradicional michoacano *La India*, que Revueltas transforma en un perfecto balance sincrético de tradición y vanguardia (Sánchez-Gutiérrez 1996, 37).

Al igual que *Baile*, es una pieza circular de danzas y coplas populares. Se trata en este caso de un rondó cuplé, cuya peculiar característica es la de iniciar no con el estribillo (tema) al cual constantemente regresa, sino con el episodio. En el tercer diagrama observamos que el movimiento inicia con una introducción (también poco común en la forma rondó), que para su análisis hemos dividido en dos partes: (x) y (y), seguido del segundo episodio. La estructura subyacente del rondó corresponde a la forma compleja de tres partes con episodio, cuya primera parte es de forma

²⁰ El *Son* aparece en México en el siglo XVII como género de la canción y danza populares. Se caracteriza por su triple ritmo basado en un patrón de 6 tiempos, descrito como sesquiáltera (6/8:3/4). En la teoría musical medieval, la sesquiáltera es una proporción numérica de 3:2, que corresponde al intervalo de quinta. Así también se denomina al villancico “variado” o “tocotín”, especie de *Son* puesto sobre texto nahua que se cantaba en la Navidad durante la colonia, generalmente en procesiones. Existen varios ejemplos del *tocotín*, como el villancico *Tleycantimo choquilia*, y la canción de cuna *Xicochi conetzintle xochipitzahuac*, ambos del Cancionero de Gaspar Fernández (ca.1570–1629), maestro de Capilla de las Catedrales de Puebla y Oaxaca, Cf. (Fernández 2001; Thomas; Masera 2001). Los versos del *Son* se alternan con refranes, ya sea vocales o instrumentales. El texto es siempre en coplas, usualmente en octosílabos, que tratan sobre el amor o la naturaleza. El *Son* también es bailado (o zapateado) en coplas independientes o interludios instrumentales. Los ensambles y las formas de interpretación varían de acuerdo a la región. En la costa del pacífico de Guerrero a Oaxaca se le denomina *chilena*. Del Golfo de México al altiplano de la Huasteca, se le llama *huapango*. Del centro de Veracruz al Istmo de Tehuantepec es el *Son jarocho*. En la península de Yucatán se le conoce como *jarana*, que deriva de “jácara” en dialecto andaluz y significa diversión bulliciosa o alboroto; canto nocturno de gente alegre vagando por las calles. La *jácara* o *xácara* es una vieja balada o danza andaluza que en el siglo XVII se cantaba en los entremeses del teatro y de ahí su desarrollo a la *tonadilla*, una especie de ópera cómica en un solo acto que floreció en el siglo XVIII en España. Originalmente la *tonadilla* era una clase de intermezzo que se entonaba entre actos de una obra teatral. Hacia el final de siglo XVIII se desarrolló como obra cómica independientemente, usualmente de uno a cuatro personajes, siempre sirvientes o campesinos, y por lo general consistía de solos vocales en forma de aria. La música era al estilo tradicional de danzas españolas como el *fandango*, danza andaluza en 6/8 o 3/4 acompañada de guitarra, castañuelas y palmas. Su canto es en dos partes: una introducción (o variaciones) instrumental y un *cante* que consiste de cuatro o cinco coplas en versos octosílabos, con reprise del primero. El *fandango* surge en el siglo XVIII y se vuelve muy popular entre la aristocracia apareciendo en tonadillas, zarzuelas, ballets, obras para clavecín y escénicas, como el final del tercer acto de *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart, Cf. (Stanford; Bellingham; Link 2008). La *jácara* como el *fandango* llegaron a México a través de las compañías de teatro españolas, o representaciones teatrales de villancicos y pastorelas con propósitos de evangelización en los siglos XVII y XVIII.

simple de dos partes sin reprise, que se repite a una distancia de tercera mayor (||:A:||BA||).

La introducción es una caótica combinación rítmica y métrica de septillos y contratiempos en constante cambio de compás. Esta caótica combinación produce un curioso efecto de simultaneidad, una especie de 'cubismo sonoro',²¹ como si se escucharan al mismo tiempo varias introducciones. Es como si los músicos de una banda de pueblo no lograran ponerse de acuerdo al inicio del *Son*. De pronto el trompetista balbucea una melodía de cuatro notas (pentatónica), como si intentara recordar el tema del que surgen involuntariamente aquellos arquetipos sonoros prehispánicos contrarios a la estructura tonal barroca del *fandango* o la *jácara*.

El *Son* inicia en el segundo episodio o copla del rondó, con su tradicional ritmo de sesquiáltera (6/8:3/4) en el piano y cuerdas. La trompeta ejecuta esta primera copla (2/4) en escala pentatónica de tonos enteros {c^b d^b e^b f (g)} (Ejemplo 7), acompañada del trombón en un contrapunto cromático. La sigue un puente (p₁) que repite los siete primeros compases de (y) y conducen al estribillo o tema.

Ejemplo 7. *Homenaje a Federico García Lorca*, 3^{er} mov. *Son*, segundo episodio (c)



Ejemplo 8. *Homenaje a Federico García Lorca*, 3^{er} mov. *Son*, estribillo (a) y (a₁)



²¹ Sobre el 'cubismo musical' en la obra de Stravinsky véase (Друскин 1974, 137-154).

Inicia pues el estribillo (A), cuya primera frase (a) es ejecutada por las trompetas en terceras. Después de un breve puente (p_2 sintético de “y”), es retomada la segunda frase del estribillo (a_1) por *piccolo*, clarinete y violines (Ejemplo 8). Le sigue un puente (p_3) que inicia con un largo pitido unísono del *piccolo*, clarinete y violines, anticipando elementos del primer episodio (B) en las trompetas.

La primera frase del episodio (b) inicia con este mismo pitido, mientras el tema es ejecutado por el trombón y la tuba en octavas (Ejemplo 9). La segunda frase (b_1) es retomada por *piccolo* y clarinete en octavas, acompañados de sarcásticos *glissando*(s) en los violines. Le sigue un puente (p_4) sintético de (b) y (y) que conduce a la tercera frase del episodio (b_2). Un segundo puente (p_5) sintético de (b) y (y) conduce a la primera repetición del estribillo (A_1), ahora en Si mayor, ejecutado por el *piccolo*, clarinete, trompetas y violines en ambas frases, mientras trombón y tuba acompañan con una especie de ‘zapateado cojo’ de fuertes desplazamientos sincopados hacia el segundo tiempo del compás.

Ejemplo 9. *Homenaje a Federico García Lorca*, 3^{er} mov. *Son*, primer episodio (b) y (b_1)

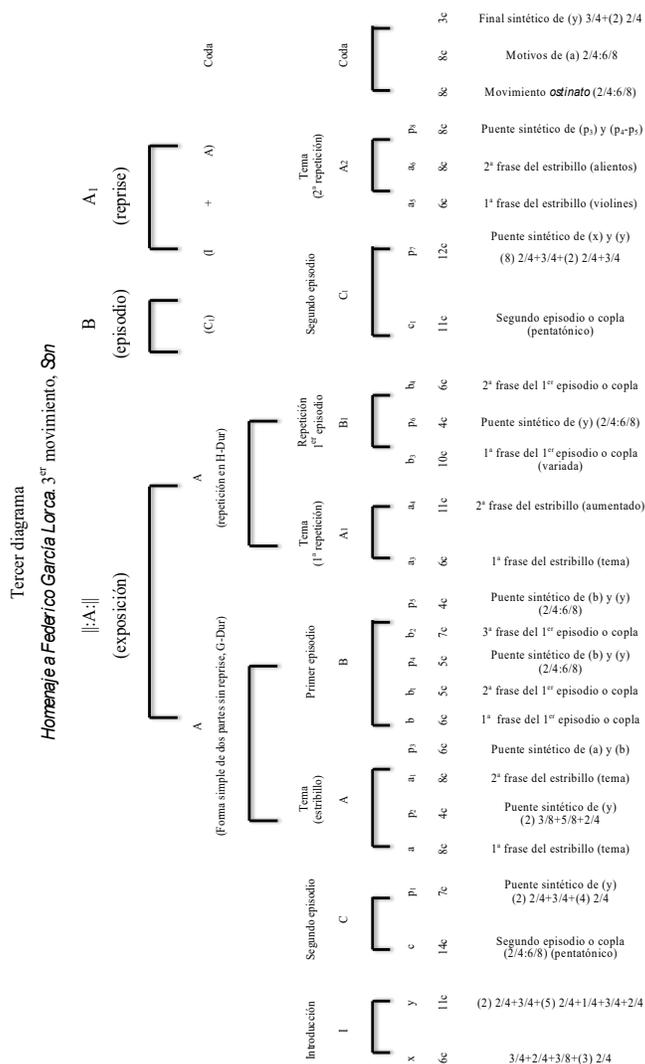
The musical score for Example 9 consists of four staves. The top staff is for Piccolo, the second for Clarinete en Eb, the third for Trombón, and the fourth for Tuba. The time signature is 7/8. The Piccolo and Clarinete parts play a melodic line with slurs and accents. The Trombón and Tuba parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Tuba part being an octave lower than the Trombón part.

Antes de pasar al segundo episodio o copla, Revueltas introduce una repetición variada del primer episodio (B_1). La primera frase (b_3) es una variación de (b_1) en Si mayor, ejecutada por el *piccolo* con un fuerte acento prehispánico, acompañada del trombón y tuba que emulan al caracol (*tecciztli*). Después del puente (p_6), la segunda frase del episodio (b_4) ahora en G mayor igual a (b), es ejecutada por la trompeta y trombón en octavas, acompañada de simpáticos “berridos” de medio tono en la segunda trompeta.

El segundo episodio (C_1) del rondó, idéntico al de la introducción, es ahora acompañado por una ambigua superposición de quintas. Le sigue un puente (p_7) sintético de (x) y (y); una variación de la introducción (cubismo sonoro) cuyos tres

Homenaje a Federico García Lorca de Silvestre Revueltas

primeros compases son réplica de los tres últimos de (x), que conduce a la segunda repetición del estribillo (A₂). La primera frase (a₅) es ejecutada por violines y a la segunda (a₆) se agregan *piccolo* y clarinete en terceras. Le sigue un puente sintético de (p₃) y (p₄), con su característico pitido unísono de *piccolo*, clarinete y violines, que culmina en la Coda.



Consideraciones finales

El análisis entonativo del *Homenaje a Federico García Lorca*, de Silvestre Revueltas, y en general el análisis de toda su obra, nos lleva a replantear la clasificación establecida por la musicología mexicana, que tradicionalmente lo ha caracterizado como un compositor nacionalista.

En la historia de la música en México, escrita por reconocidos académicos, el periodo nacionalista inicia en 1910 y concluye en 1958, coincidiendo con la muerte de José Pablo Moncayo (Estrada 1986). Pero el nacionalismo musical en México en realidad no inicia con la revolución mexicana de 1910, sino con la reforma, al escenificarse en 1871 *Guatimotzin*, primera ópera con libreto y música mexicana, compuesta por Aniceto Ortega del Villar.

A diferencia del nacionalismo musical romántico del siglo XIX, y del nacionalismo musical posrevolucionario del XX, que fue un proceso tardío y de corto desarrollo en México, la obra de Silvestre Revueltas se distingue por un vigoroso movimiento de transformación de la música popular y autóctona de México, en un nuevo arte pujante e innovador, como afirma Paul Bowles en 1940.

Esta característica innovadora de su música, de evidente influencia 'stravinskyana' que lo distingue del nacionalismo tradicional, romántico y posrevolucionario, lo define ahora como un compositor neo-nacionalista, a diferencia de otras recientes clasificaciones de su estilo; sincrética y vanguardista.

Si bien este nuevo concepto surge en la década de los años ochenta con la *new musicology*, encabezada por Richard Taruskin, quien hace una nueva clasificación de la obra del primer periodo de Stravinsky y de Béla Bartók, como compositores neo-nacionalistas, es también aplicable a la obra de Silvestre Revueltas.

Referencias bibliográficas

- Alberti, Rafael. [1937]1989. "Amigos, un saludo, en Madrid, a Silvestre Revueltas. Músico muy mexicano y muy universal" *La voz*, 24 de septiembre de 1937, Madrid. Ahora en: (Revueltas 1989, 146-47).
- Aristóxeno. 2009. *Harmónica*. Introducción, traducción y notas de Francisco Javier Pérez Cartagena. Editorial Gredos, Madrid 2009, pp. 215-335.
- Aznar Soler, Manuel. 2007. "El segundo congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, Julio de 1937)"

- Hipatia* – Biblioteca d' Humanitats - UAB – Altres webs temàtiques, <<http://ddd.uab.cat/pub/expbib/2007/exili/aznar.asp.html>>
- Bellingham, Jane: «Tonadilla» *The Oxford Companion to Music* <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e6827> (Acceded 25/06/ 2014)
- Berger, Arthur. 1963. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky" *Perspectives of New Music*, Vol. 2, N° 1 (Autumn-Winter, 1963), pp. 11-42.
- Bowles, Paul. 2003a. "Silvestre Revueltas" *Modern Music*, Vol. 18, November-December 1940 (Now in: Timothy Mangan and Irene Herrmann (Eds.). *Paul Bowles on Music*, University of California Press, Berkeley, 2003, pp. 29-30)
- Bowles, Paul. 2003b. "Dance Memorial to Revueltas" *Modern Music*, Vol. 19, March-April 1941 (Now in: Timothy Mangan and Irene Herrmann (Eds.). *Paul Bowles on Music*, University of California Press, Berkeley, 2003, pp. 37-38)
- Contreras Soto, Eduardo. 2000. *Silvestre Revueltas. Baile, Duelo y Son*. Ríos y raíces, CONACULTA, INBA-CENIDIM, Teoría y práctica del arte, México.
- Cortés y Zedeño. 1765. *Arte, vocabulario y confesionario en el idioma mexicano como se usa en el Obispado de Guadalupe,...* Imprenta del Colegio Real de San Ignacio de la Puebla de los Ángeles.
- Друскин, М. 1974. *Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды*. Ленинград «Советский композитор» Ленинградское отделение.
- Estrada, Julio y Susana Dultzin Dubín (compiladores). 1986. *La música en México*. Volumen 4. *Periodo nacionalista (1910-1958)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Estrada, Julio. 1990. "Silvestre Revueltas, fantasía militante" *Los Universitarios*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, abril de 1990, pp. 14-16.
- Estrada, Julio. 2012. *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México, FCE, UNAM, IIE.
- Fernández, Gaspar. 2001. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. Ed. Aurelio Tello. Vol. 1. Tesoro de la Música Polifónica en México, 10. México: CENIDIM.
- Forte, Allen. 1991. "Debussy and the Octatonic" *Music Analysis*, Vol. 10, N° 1/2 (Mar.-Jul., 1991), pp. 125-169.
- García Gómez, Arturo. 2009a. "Caos en Lugar de Música" *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical*. Escuela de Música-Universidad de Talca, Chile. Año 2, 2009, pp. 96-116.
- García Gómez, Arturo. 2009b. "El libro sobre Stravinskij" *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* N° 109, enero-marzo de 2009, pp. 33-49.
- García Gómez, Arturo. 2012. "El nacionalismo musical en México. Un proceso tardío". En: Katherine R. Ettinger y Amalia Villalobos Díaz (coordinadoras). *La Revolución Mexicana en las Artes*. SECUM-UMSNH, Morelia, pp. 101-116.

- García Gómez, Arturo. 2013. "Perun y Yarilo. Escenas de la Rusia pagana en *La consagración de la primavera*" *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* N° 127, julio-septiembre de 2013, pp. 65-89.
- García Gómez, Arturo. 2014. "La "audición" de los vencidos. Conclusiones de un análisis entonativo" *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 19, N° 35, pp. 61-78.
- García Gómez, Arturo. 2017. "Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De *Catalina de Guisa* a *Guatimotzin*" *Ciencia Nicolaita*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. N° 72, pp. 7-32.
- García Gómez, Arturo, Olga Chkourak. 2018. "Embajadores de la música por la paz mundial. Shostakovich y Kabalevsky en México" *Neuma*. Revista de Música y Docencia Musical. Escuela de Música- Universidad de Talca, Chile. Año 11 Volumen 1, pp. 33-57.
- García Lorca, Federico. 1997. "Juego y teoría del duende" en: *Obras completas*, t. III, PROSA. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona.
- Garland, Peter. 1994. *Silvestre Revueltas*. Alianza Editorial, México, 1994.
- Garro, Elena. 1992. *Memorias de España 1937*. Siglo XXI editores, México.
- Глебов, Игорь (Асафьев). 1929. *Книга о Стравинском*. Тритон, Ленинград.
- Hirsch, Edward. 1999. "The Duende: A Column", *The American Poetry Review*, Vol. 28, N° 4, pp. 13-21.
- Hoag, Charles K. 1987. "Sensemayá: A Chant for Killing a Snake" *Latin American Music Review*, Vol. 8, N° 2 (Autumn – Winter, 1987), pp. 172-184.
- Hoag, Charles K. 2002. "Algunos aspectos de las melodías de Revueltas" en: Yael Bitran y Ricardo Miranda (Editores). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Ríos y raíces, INBA- CONACULTA, México, pp. 109-117.
- ICAA / MFAH, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of the 20th-century Latin American and Latino Art. A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston. <http://icaadocs.mfah.org>
- Iduarte, Andrés. 1946. *José Rubén Romero: Retrato*. Revista Hispánica Moderna, Año 2, N° 1/2, pp. 1-6.
- Kolb Neuhaus, Roberto. 2006. *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- León-Portilla, Miguel. 2007. "La música en el universo de la cultura náhuatl" *Estudios de Cultura Náhuatl*, N° 38.

- Link, Dorothea. 2008. «The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*» *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 133, Nº 1 (2008), pp. 69-92.
- Marinello, Juan. 1966. *Imagen de Silvestre Revueltas*. Publicaciones Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, La Habana, Cuba.
- Martínez Ocaranza, Ramón. 2002. *Autobiografía*. Archivo Histórico. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Masera, Mariana. 2001. "Cinco textos en náhuatl del Cancionero de Gaspar Fernández. ¿Una muestra de mestizaje cultura?" *Anuario de Letras*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Vol. 39 (2001), pp. 291-312.
- Mayer-Serra, Otto. 1941. "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", *The Musical Quarterly*, Vol. 27, Nº 2 (Apr., 1941), pp. 123-145 (en castellano: "Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México" *Boletín Latinoamericano de Música* Nº 5, Montevideo, X 1941, pp. 543-564).
- Мазель, Л. 1979. *Строение музыкальных произведений*. Москва „Музыка“.
- Merwe, Peter Van der. 2004. *Roots of the Classical. The Popular Origins of Western Music*. Oxford University Press, New York.
- Mier Suárez, Rosalba. 2010. Un Quijote de la música. Ignacio Mier Arriaga y el movimiento musical en Morelia 1897-1972. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1995. Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación. México, UNAM, Escuela nacional de Música.
- Nandorfy, Martha J. 2002. "Duende and Apocalypse in Lorca's Theory and Poetics", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 26, Nº 1/2, pp. 255-270.
- Parker, Sylvia B. 2008. "Béla Bartók's Arab Music Researches and Composition" *Studia Musicologica*, Vol. 49, Nº 3/4 (Sep., 2008), pp. 407-458.
- Paz, Octavio. 2003. "Silvestre Revueltas (1889-1940)" *Taller* Nº XII, enero-febrero de 1941 (ahora en: *Obras Completas. Edición del autor. Generaciones y semblanzas*, Vol. 4, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 397-403)
- Quintiliano, Arístides. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Editorial Gredos, Madrid 1996.
- Reise, Jay. 1983. "Late Scriabin: Some Principles behind the Style" *19th-Century Music*, Vol. 6, Nº 3 (Spring, 1983), pp. 220-231.
- "Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR" 1937. *Frente a Frente*: Órgano central de la liga de escritores y artistas revolucionarios, Nº 8, pp. 22-24 (ICAA/ MFAH, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Registro: 779402).

- Revueltas, Rosaura (recopilación). 1989. *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. Ediciones Era, México.
- Revueltas, Eugenia. 2002. "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas". En: Yael Bitran y Ricardo Miranda (Editores). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Ríos y raíces, INBA-CONACULTA, México, pp. 174-181.
- Revueltas, José. 2014. "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas". Prólogo a *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, SEP 1966. Ahora en: *José Revueltas. Obra reunida. Las evocaciones requeridas*. CONACULTA, 2014, pp. 591-618.
- Римский-Корсаков, Николай. [1909] 1980. *Летопись моей музыкальной жизни*. Восьмое издание 1980. Москва «Музыка».
- Sánchez-Gutiérrez, Carlos Daniel. 1996. *The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas*, Dissertation. Princeton University, 1996. UMI Number: 9707430, Ann Arbor, MI.
- Solomon, Jon. 1980. *Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ, Critical Edition, Translation, and Commentary*. A Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill.
- Stanford, E. Thomas: «Mexico, United States of/ II Traditional music/ 2. Mestizo forms» *Grove Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18539>>
- Taruskin, Richard. 1980. "Russian Folk Melodies in 'The Rite of Spring'" *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, Nº 3, pp. 501-543.
- Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*, Volume I, University of California Press, Berkeley.
- Thomas, Susan «Latin American Music. 1. The conquest and the colonial period» *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2093315> (Acceded 25/06/2014).
- Thomson, Virgil. 1981. "Revueltas" *Modern Music*, Vol. 19, January-February 1941 (Now in: *A Virgil Thomson Reader*, Houghton Mifflin, 1981, p. 213).
- Vogt, Harry. 1986. "Hommage und Elegien in Memoriam Federico García Lorca" *Dissonanz / Dissonance* Nº 9, Zürich, viii, S. 15-17.