

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA SENSEMAYÁ

JUAN GABRIEL ALARCÓN CARREÑO

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRÍA EN MÚSICA**

Asesor: GUSTAVO YÉPES

**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2012**

CONTENIDO

	Pág.
1. RESUMEN.....	4
2. INTRODUCCIÓN	5
3. JUSTIFICACIÓN	7
3.1 OBJETIVOS	8
3.1.1 Objetivo general	8
3.1.2 Objetivos específicos.....	8
4. METODOLOGÍA.....	9
4.1 ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN.....	10
4.2 HERRAMIENTAS DE LA INVESTIGACIÓN.	11
5. MARCO TEÓRICO	14
5.1 ANTECEDENTES.....	14
5.2 PRELUDIO HISTÓRICO: SILVESTRE REVUELTAS, EL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO Y LA MÚSICA MODERNA	15
6. ANÁLISIS DE LA OBRA SENSEMAYÁ.....	18
6.1ANÁLISIS POR GRUPOS DE COMPASES.....	18
6.2 ANÁLISIS MORFOLÓGICO.....	25
• Material temático.....	28
6.2.1 Análisis del material temático.....	30
Primer tema.....	30
• Segundo tema	33
• Respuesta tema 1	34
• Tema secundario	35
• Motivo rítmico 1	36
• Motivo rítmico 2	37
• Motivo rítmico 3.....	37
• Ostinato rítmico- melódico.....	38
6.3 ANÁLISIS RÍTMICO	39
6.3.1Utilización de los diferentes recursos rítmicos en la obra Sensemayá.....	43

• Análisis rítmico del primer tema.....	51
• Análisis rítmico del segundo tema.....	54
6.4 RELACIÓN TEXTO- MÚSICA	58
6.5 INSTRUMENTACIÓN.....	68
7. RECOMENDACIONES PARA EL DIRECTOR	77
7.1 ESQUEMAS	77
7.2 EL ENSAYO	82
7.3 ERRORES DE EDICIÓN.....	87
8. CONCLUSIONES	89
9. GLOSARIO.....	91
10. BIBLIOGRAFÍA	94

1. RESUMEN

En esta monografía se pretende analizar, desde el punto de vista interpretativo, las características más importantes de la obra "Sensemayá" del compositor mexicano Silvestre Revueltas. Para lograr esto, es importante realizar un análisis teórico - práctico y de esta forma determinar las técnicas de composición empleadas por el autor para llegar a comprender el estilo de la obra. Para ello se realizó un análisis desde el punto de vista armónico, morfológico, rítmico, relación texto música, e instrumentación, sin olvidar lo más importante que es el enfoque del director de orquesta.

El presente trabajo se aborda desde diferentes puntos de vista, desde lo general hasta lo específico, abarcando la contextualización histórica tanto de la obra como del compositor. También se toman en cuenta algunas herramientas de análisis como la agrupación por compases de Hans Swarowsky, que es de suma importancia para el oficio del director de orquesta, así como el análisis Schenkeriano entre otros.

Para comprender el estilo de la obra, esta se tomó de forma individual, es decir, no se tomaron en cuenta las demás obras del compositor, como tampoco las de sus contemporáneos. Esto no quiere decir que se desconozcan las influencias que tuvo el autor durante su proceso creativo, sino que se busca evidenciar cuáles fueron las técnicas empleadas por el autor y de esta manera determinar su importancia dentro del contexto histórico en el cual fue escrita.

Palabras clave: análisis interpretativo, interpretación, análisis morfológico, análisis rítmico, relación texto música, análisis de la instrumentación, dirección.

2. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, tiene como propósito el análisis interpretativo de la obra SENSEMAYÁ del compositor mexicano Silvestre Revueltas, obra escogida para el recital de grado conducente al título de Magíster en Música con énfasis en dirección de la Universidad EAFIT en Medellín. Este análisis se enfocará en los diferentes aspectos musicales, tales como la forma y la armonía, el ritmo, la relación texto - música y la instrumentación, todo esto desde el punto de vista del director de orquesta.

El trabajo comienza con una reseña histórica del compositor, habida cuenta del contexto en el cual vivió. Posteriormente se realizará el análisis propiamente dicho. Se tratará primero el análisis de la obra por grupos de compases, según la técnica de Hans Swarowsky y, después, se realizará el análisis morfológico, identificando el material temático de la obra utilizado por el compositor para luego realizar un análisis más detallado. En otro capítulo, se realizará un análisis rítmico en el cual se verán las diferentes técnicas empleadas por el compositor. Por último, se hará un análisis del texto del poema de Nicolás Guillén con la música de Revueltas, en el cual se buscará su relación y, posteriormente, se analizará la instrumentación utilizada en la obras y los diferentes efectos empleados por el compositor a lo largo de la misma.

Para una mejor comprensión, se tomarán como ejemplos musicales algunos fragmentos de la obra a lo largo del trabajo, así como ejemplos extra musicales como es el caso del poema del cubano Nicolás Guillén. Los ejemplos se analizarán de forma independiente y general, de manera que una misma gráfica pueda servir para varios ejemplos.

Como se sabe, el director de orquesta se ve enfrentado al estudio consciente y profundo de la partitura para lograr comprenderla y lograr así transmitir sus conocimientos a la orquesta y poder interpretar la obra de la mejor manera posible. Desde este punto de vista, el director debe recorrer el camino del compositor pero de manera inversa; es decir, mientras que el compositor parte de lo micro a lo macro, el director va de lo general hasta llegar a descubrir las ideas o motivos principales que conforman la obra.

No obstante, no se pretende con esto dar por sentada una verdad absoluta, pues cada director tiene su propio criterio y decidirá cuál es la interpretación adecuada de la obra.

3. JUSTIFICACIÓN

Debido a que, en nuestro país, los conservatorios y las universidades que brindan la carrera de dirección orquestal se enfocan sobre todo en el repertorio clásico europeo –siglos XIX Y XX- los estudiantes de dichas instituciones desconocen, en su mayoría, el repertorio orquestal latinoamericano. Esto genera un vacío en nuestra formación musical, creando a su vez poco interés por parte de nuestros directores en abordar este tipo de repertorio, lo que muestra la falta de renovación en el mismo.

Este fenómeno, no sólo se da en las escuelas de dirección de orquesta sino también en la formación de músicos instrumentistas, quienes poco abordan otros repertorios distintos al europeo durante su tránsito por la academia. Si bien es cierto que es muy difícil abordar todas las épocas y todos los estilos durante la etapa de formación musical, también es cierto que la mayoría de nuestros maestros no enseñan el repertorio latinoamericano, ya sea por desconocimiento de éste o por falta de interés. Cabe destacar las actividades que realiza la Universidad EAFIT alrededor de la música contemporánea.

En nuestro medio, la producción académica de textos o documentos que hablen acerca de este tipo de repertorios ha sido muy escasa, lo que dificulta la labor de los directores y músicos en general para poder profundizar en la música latinoamericana. De esta manera, para crear un interés mayor por parte de los músicos, teóricos y jóvenes directores, se hace necesario brindar elementos que ayuden a entender, difundir y abordar de una manera más fácil la música latinoamericana.

Por esta razón, resulta importante elaborar este documento como herramienta de análisis, comprensión y aproximación hacia el repertorio latinoamericano, dirigido

a directores de orquesta, músicos, teóricos y a la comunidad académica en general, que busca generar espacios para la reflexión de nuestro quehacer musical.

3.1 OBJETIVOS

3.1.1 Objetivo general:

- Analizar la obra “Sensemayá” del compositor mexicano Silvestre Revueltas a partir de conceptos teórico-musicales desde el punto de vista del director.

3.1.2 Objetivos específicos:

- Realizar el análisis por grupos de compases de la obra según la técnica de Hans Swarovsky.
- Elaborar el análisis morfológico de la obra, partiendo de la macro-forma hasta llegar a la micro-forma.
- Analizar los diferentes elementos musicales encontrados en la obra, y especialmente el ritmo y la orquestación.
- Realizar un análisis comparativo entre el texto del poema de Nicolás Guillén y la música de Revueltas.

4. METODOLOGÍA

La presente investigación es de tipo cualitativo, ya que, como lo afirma Hugo Cerda (1998),

“Aquí la “cualidad” se revela por medio de las cualidades de un objeto o de un fenómeno. Esta propiedad individualizada al objeto o al fenómeno, por medio de una característica que le es exclusiva, mientras que la cualidad expresa un concepto”.

Según Cerda (1998), este tipo de investigación se caracteriza por:

- La interpretación que se da a las cosas y fenómenos que no pueden ser captados o expresados plenamente por la estadística o por las matemáticas.
- Utilizar preferentemente la inferencia inductiva y el análisis diacrónico en los datos.
- Utilizar los criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad como formas de hacer creíbles y confiables los datos de un estudio.
- Utilizar múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central del estudio (principio de triangulación y convergencia).
- Utilizar la observación y la entrevista abierta y no estandarizada como técnicas en la recolección de datos.
- Centrar el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas.

Teniendo en cuenta lo anterior, como técnica principal de esta investigación, se utilizará la recolección de información mediante la observación y la utilización de múltiples fuentes bibliográficas, ya que estos fenómenos no son de tipo cuantificable, es decir, no se pueden medir por medio de estadísticas.

De la misma manera, Torres (1998), afirma que a pesar del carácter abierto del diseño cualitativo, esto no significa que tenga un punto de partida, pues éste es la elaboración de trabajo que le posibilite tener una visión de conjunto (estratégica) de la investigación. Este plan, por lo general, se redacta en la manera de un anteproyecto de investigación. En todos los procesos de una investigación cualitativa hay tres grandes momentos, que son: 1) la definición del problema objeto de la investigación, 2) el trabajo de campo y, 3) la identificación de patrones culturales.

4.1 ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN.

La primera etapa de la investigación será la de la recolección de datos y fuentes bibliográficas relacionadas con el tema.

Después vendrá el estudio y análisis personal de la obra por parte del director, quien realizará la planeación y metodología de los ensayos para el montaje de la obra con la orquesta.

Posteriormente, se realizará el montaje con la Orquesta Filarmónica de Medellín y, finalmente, el concierto.

4.2 HERRAMIENTAS DE LA INVESTIGACIÓN.

Las herramientas que se utilizarán en esta investigación, de tipo cualitativo, serán la observación por medio del instrumento del diario de campo. Según Hernández Sampieri (2006) “la observación investigativa no se limita al sentido de la vista, implica todos los sentidos”. Por esta razón, para esta investigación se utilizará como instrumento el diario de campo, el que nos permite recoger las notas y los hechos observados, derivados de la experiencia y de la observación. Se tomarán las vivencias y las experiencias durante los ensayos con la Orquesta Filarmónica de Medellín, con la cual se realizará el montaje de la obra “Sensemayá”.

El formato por usar en cada ensayo es el siguiente:

Fecha: _____ Hora: _____ Ensayo: _____

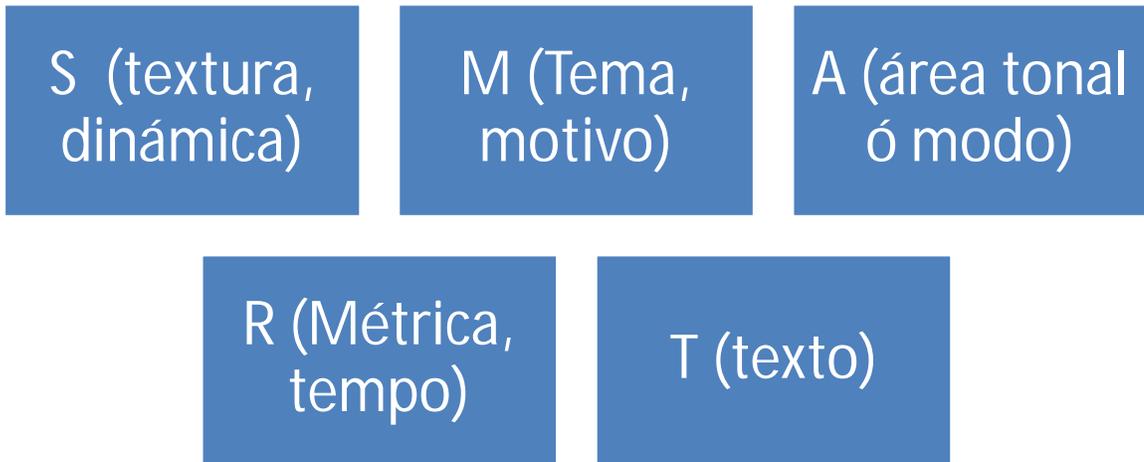
Participantes: _____

Lugar: _____

1. Temas principales. Impresiones (del investigador). Resumen de lo que sucede en el ensayo.
2. Explicaciones o especulaciones e hipótesis de lo que sucede en el lugar o contexto.
3. Explicaciones alternativas. Reportes de otros que experimentan o viven la situación.
4. Sigüientes pasos en la recolección de datos. Derivado de los pasos anteriores, es necesario realizar otras preguntas o indagaciones.
5. Revisión y, actualización. Implicaciones de las condiciones.

Las áreas de este formato de análisis están organizadas según el análisis estilístico propuesto por Jean La Rue. El ordenamiento de los elementos musicales obedece a una mnemotecnia que utiliza la palabra inglesa “smart”

(inteligente) y que hace referencia a los elementos de: sonido, melodía, armonía, ritmo y texto.

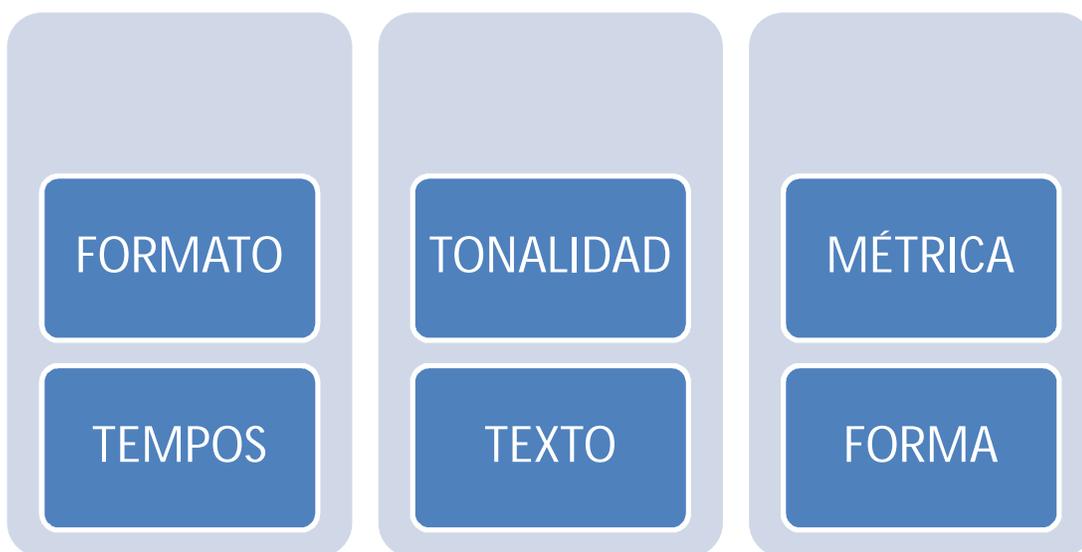


El siguiente es el formato del análisis.

<p style="text-align: center;">TÍTULO</p> <p style="text-align: center;">ORIGEN</p> <p style="text-align: center;">AUTOR</p> <p>Contexto histórico: Toda la información histórica pertinente al autor y a la obra:</p> <ul style="list-style-type: none">• Resumen de la vida y obra del autor• Obra: cuándo fue compuesta, para qué ocasión, en qué etapa de la vida
--

del compositor; si pertenece a un ciclo, si es una obra programática, si fue escrita por encargo etc.

Análisis macro



5. MARCO TEÓRICO

5.1 ANTECEDENTES

Dentro de los antecedentes encontrados, se hará referencia a una monografía de grado escrita por Esteban Rojas Rodríguez (2009) para el pregrado con énfasis en dirección de orquesta de la Pontificia Universidad Javeriana. El título del trabajo lleva por nombre “Sinfonía N°.5 en Do menor, Op.67 Aproximación analítica”. Esta monografía tiene, como tema central, el análisis de la Sinfonía N° 5 en Do menor del compositor alemán Ludwig van Beethoven, dividido en cuatro categorías que son: análisis rítmico, análisis melódico y/o motivico, análisis armónico y análisis formal. En cada uno de los cuatro capítulos del trabajo, que se corresponden con cada uno de los movimientos de la sinfonía, se exponen los temas principales que conforman la obra y se explica cómo el compositor, a partir de una célula o motivo, elabora los temas y construye la sinfonía.

También tomaremos, como referencia, el artículo de Otto Mayer-Serra titulado “Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in México” publicado por la Oxford University Press (1941). En este artículo, el autor hace una reseña sobre la vida y obra del compositor, en la cual toma los aspectos más relevantes sin olvidar su relación con Carlos Chávez y el contexto histórico en el cual vivió. El autor también habla del estilo de Revueltas, tomando como ejemplos algunos fragmentos de sus obras más destacadas, entre ellas, Sensemayá.

Otra referencia importante que tomaremos es el artículo “The Song of the Snake: Silvestre Revueltas, “Sensemayá” de Ricardo Zohn-Muldoon, publicado por la University of Texas Press. En este artículo, el autor busca determinar cómo Silvestre Revueltas se basó en el poema homónimo del poeta cubano Nicolás

Guillén para escribir su obra y la relación íntima entre texto y música. El autor hace un análisis del poema de Guillén, describiendo sus características, técnicas empleadas por el autor y su estructura y como ésta se relaciona con la música de Revueltas. El artículo está dividido en cada una de las estrofas del poema y expresa cómo la música describe los diferentes elementos y situaciones del poema.

Por último tomaremos como referencia el artículo de Alejandro Cardona titulado “Sensemayá, la culebra, Sensemayá”. Este es el último capítulo de un libro sobre música latinoamericana, que busca introducir dos conceptos que son el de la expresión acumulativa y el de la polimetría. Sobre el primero de éstos, el autor plantea que el material musical es un conjunto de estímulos sonoros que evolucionan sin que tengan una resolución definitiva. La temporalidad en la música es de carácter cíclico. El autor realiza un análisis que toma por separado los diferentes aspectos de la obra, en cuatro fases que son: 1) Identificar los materiales temáticos principales, 2) analizar éstos materiales en detalle (en lo interválico y rítmico) y establecer su relación, 3) ubicar los materiales en el contexto del desarrollo de la obra y, 4) abordar la obra en detalle y ver la evolución de los materiales temáticos y sus derivaciones en los distintos planos musicales.

5.2 PRELUDIO HISTÓRICO: SILVESTRE REVUELTAS, EL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO Y LA MÚSICA MODERNA.

Al hablar de Silvestre Revueltas, es necesario centrar la atención de esta reflexión en el contexto del Nacionalismo mexicano. Pero éste, como en los otros países de Latinoamérica, no sólo fue un movimiento musical, sino también social, político y cultural. Tenemos pues que adentrarnos en las primeras décadas del siglo XX, época en la cual la Revolución mexicana influyó de una manera notoria en el nacimiento del movimiento nacionalista, el cual en sus inicios no estaba muy

definido y que se basó, desde un principio, en las diferentes culturas indias y mestizas.

Es en este contexto del Nacionalismo musical mexicano en donde surge la figura de Manuel María Ponce (1882-1948) como el pionero que tuvo inspiración en los aires tanto mestizos como indígenas. Sin embargo fue un compositor cuyo estilo retomó la tradición romántica, lo cual se vio reflejado en sus piezas de salón. Otro compositor importante fue Carlos Chávez (1899-1978), quien perteneció al período post-revolucionario y se convirtió en una de las figuras más influyentes del Nacionalismo musical. Chávez vivió junto con Revueltas en una época en la cual había un gran interés por el Renacimiento azteca y el Indigenismo, no sólo en la música sino en todas las artes. Pero no por esta razón podemos encasillar toda la producción de este compositor como nacionalista.

El estilo de Chávez, que se sale ya del Romanticismo de Ponce, trata de evocar la música de los indígenas antes de la conquista. Encontramos entonces en su música el uso de escalas pentatónicas, así como escalas modales y diatónicas; uso amplio de ostinatos rítmicos, métricas irregulares, cambios de tempo, síncopas y una orquestación con un gran colorido, que utiliza gran número de instrumentos de percusión, entre ellos instrumentos indígenas. Carlos Chávez, se puede decir, traza el camino hacia las nuevas generaciones.

Silvestre Revueltas nació el 31 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Estado de Durango, México. Estudió violín y composición en Colima hacia 1907 y en el Instituto Juárez de Durango en 1911. Poco después se trasladó a los Estados Unidos para continuar sus estudios. Allí estudió en St Edward's College (Austin Texas) y en el Chicago Musical College en donde estudió violín con León Sametini y composición con Félix Borowsky. La mayoría de sus obras durante este período es de piezas de salón que llegaron a tener alguna influencia del impresionismo francés. Pero, en 1924, Revueltas se rebela a sí mismo y decide no

volver a componer hasta encontrar un estilo propio. Como ejemplo de esta producción se encuentran las obras “El afilador”, “Tierra pa’ las macetas” y “Tragedia en forma de rábano, no es plagio”. Para ésta última, podemos decir que se inspiró en “Tres piezas en forma de pera” de Erik Satie.

Durante el periodo de 1924 y 1926, Revueltas ofreció una serie de recitales de música moderna con Carlos Chávez al piano, alternándose entre los Estados Unidos y México. Se decía que Revueltas era por entonces más conocido como intérprete del violín que cómo compositor. Entre 1926 y 1928, se estableció en San Antonio, Texas y Mobile, Alabama. En este periodo, su producción fue muy poca. Se sabe que en Mobile no compuso música, Sin embargo, Revueltas tuvo la oportunidad de dirigir varias orquestas, al mismo tiempo que se dedicó a estudiar la música de Manuel de Falla y Respighi y a perfeccionar sus habilidades como director e intérprete. En 1925, retornó a México para dar otra serie de conciertos y, en 1926, se separó de su esposa Jule Klarecy con quien tuvo una hija llamada, Carmen (1922).

Por invitación de Chávez, Silvestre Revueltas retornó a México para ocupar el cargo de Director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que ocupó entre 1929 y 1935. Allí también tuvo la oportunidad de dirigir la Orquesta Juvenil y enseñar violín y música de cámara en el Conservatorio de México. En 1938 viajó a Europa durante varios meses, tiempo en el cual realizó una serie de conciertos con sus propias composiciones. Cuando retornó a México se dedicó de lleno a la composición. Revueltas murió el 5 de octubre de 1940 por causa de una neumonía.

6. ANÁLISIS DE LA OBRA SENSEMAYÁ

6.1 ANÁLISIS POR GRUPOS DE COMPASES.

El análisis por grupo de compases proviene de la Escuela de Dirección de Hans Swarowsky. Éste consiste en agrupar las diferentes secciones de la obra en grupos de compases que pueden dar como resultado grupos de 3X4, 4X4, 3X3, etc. Swarowsky parte de la idea de que toda obra de arte va de lo grande a lo pequeño. El creador parte de una idea musical como fuente de inspiración y, de su posterior realización. Por su parte, el intérprete debe recorrer el mismo camino del creador pero a la inversa; es decir, partir de lo pequeño para poder comprender la obra en un nivel más amplio. Los grupos de compases no deben confundirse con el análisis por frases ya que, para analizar las frases, se toma en cuenta solamente la línea melódica mientras que el análisis por grupos de compases toma en cuenta, no solo la línea melódica, sino también todo el tejido de las voces. Algunas veces, los grupos de compases coinciden con las frases. Swarowsky comenta al respecto:

“Los grupos de compases son células dentro de las partes formales y no significan siempre lo mismo que frases. El grupo de compases se refiere a la división en el total del movimiento, bajo consideración del trenzado de voces, mientras que la frase alude a la división puramente melódica.”¹

Para el análisis por grupos de compases, se debe tener en cuenta la línea del bajo. Cuando éste no es lo suficientemente claro, hay que tener en consideración las demás voces. En algunas ocasiones, se toma en cuenta la melodía como ente

¹ SWAROWSKY, Hans. Defensa de la obra. Madrid. Editorial Real Musical, 1988. p. 31

clarificador de la estructura, pero nunca se debe tomar ésta de manera independiente pues esto puede crear confusiones.

A continuación se analizará la obra “Sensemayá” por grupos de compases, tomando en cuenta lo anteriormente dicho. Como se verá, en esta obra nos encontramos con una dificultad enorme ya que la línea del bajo es un ostinato que se mantiene a lo largo de varias secciones de la obra. Para esto, se deben tener en cuenta las demás voces y la instrumentación, observando las diferentes entradas de los instrumentos, ya que la sola línea del bajo no es suficiente.

NÚMERO DE COMPÁS	DESCRIPCIÓN	GRUPO
1-4	La obra comienza exponiendo un ostinato rítmico melódico en la percusión (tom-toms y bombo) y en el clarinete bajo. Nota larga del gong.	4
5-8	Aquí comienza otro grupo, marcado por la entrada del primer fagot y las claves.	4
9-16	Sólo de Tuba, que expone el primer tema de la obra, junto con el tam-tam. En el compás 13, entran los contrabajos en pizz mientras la tuba repite la primera frase inicial con una variación interválica al final de la misma. Por esta razón, este grupo se divide en dos sub grupos.	8 (4+4)
17-20	Entrada del primer corno en el compás 19 con anacrusa. Por esta entrada, el grupo se divide en dos.	4 (2+2)
21-28	Entrada del primer clarinete, que dobla el ostinato melódico del clarinete bajo. En el segundo compás del grupo (compás22), la tuba vuelve a exponer el tema con	8 (1+7)

	algunas variantes pero, esta vez, doblada por el corno inglés y la primera trompeta con sordina.	
29-32	Final de la frase. Entrada del primer corno pero, esta vez, doblado por el tercero. Al igual que en el grupo de los compases 17-20, este grupo también se divide en dos.	4
33	Este grupo, de un solo compás, está demarcado por la entrada de los trombones con sordina. También encontramos la entrada de la flauta que dobla el ostinato melódico de los clarinetes, y el güiro.	1

34-41	En este grupo, se expone el tema por tercera vez pero con una textura más amplia. A los instrumentos anteriores se suma el primer piccolo, el primer oboe, el clarinete requinto y la segunda trompeta.	8 (4+4)
42-44	Aquí tenemos el final de frase para luego encontrar la entrada de los cuernos 3 y 4 en el compás 44 con anacrusa. El compás suelto (compás 33) y grupo, suman 4, completando así la simetría de la obra.	3
45-48	En este punto, comienza otra sección de la obra. Este grupo está delimitado por la entrada de las cuatro trompetas junto con los timbales y el tambor indio en ostinato. En el compás 46 entran las cuerdas dividiendo el grupo en dos secciones.	4 (1+3)
49-52	En este grupo, entran los cuatro cuernos en ff, seguidos de los trombones que les responden.	4
53-60	Entrada de las flautas en pp. Las cuerdas retoman el	8 (4+4)

	ostinato de las trompetas del compás 45, mientras que éstas dialogan con los trombones y los cornos.	
61-68	En este grupo encontramos la entrada del oboe y el clarinete requinto con un motivo nuevo que es reforzado, en el siguiente compás, por los cornos y las trompetas. En el compás 65, se calla el tambor indio para dar paso al bombo y a los platos. En el compás 66 con anacrusa entran las cuerdas con el motivo del compás 46.	8 (4+4)
69-70	En esta parte, comienza una nueva sección de la obra que da la impresión de ser una re exposición. A partir de aquí, la simetría de los grupos de compases se rompe. Las cuerdas retoman el ostinato del compás 53 y lo sostienen hasta el compás 85.	2
71-75	Entrada de los trombones con anacrusa. En el compás 72, la primera trompeta expone el segundo tema de la obra. En el compás 74 con anacrusa, vuelven a entrar los trombones.	5 (1+2+2)
76-81	La primera flauta y el clarinete requinto retoman el segundo tema junto con la trompeta, pero esta vez más elaborado. El primer clarinete entra a reforzar el ostinato del clarinete bajo mientras que las violas, cellos y primer corno retoman el motivo expuesto por los violines en el compás 46.	6 (3+3)
82-88	El tema toma más fuerza con la entrada de la segunda flauta, el oboe y la segunda trompeta. En el compás 85, quedan sonando las dos trompetas hasta que la segunda se calla y queda sola la primera trompeta, en	7 (3+3+1)

	diminuendo hasta el compás 87, para dar paso a los contrabajos y los tom-toms en el compás 88 hasta perderse.	
89-92	Viene un estruendo en donde, primero, tenemos un compás de tutti y otro de eco en los clarinetes, fagotes y cornos. Este efecto se repite dos veces. Entrada del piano y del xilófono. En el último compás de este grupo (92), entran los trombones con un motivo nuevo de tresillos, en donde las trompetas y los violines le responden en la última corchea del compás.	4
93-97	Cambio de métrica a 9/8. Continúan los trombones con el motivo de tresillos hasta el compás 97, en donde se le suman las trompetas.	5
98-99	Fanfarria de los metales. El resto de la orquesta les responde en la última corchea del compás.	2
100-103	Cambio de métrica, 7/8. Esta es la reexposición de la obra. Entran los tom-toms y el tambor indio, mientras que los fagotes quedan sonando en diminuendo casi inaudible. En el compás 102, entra el clarinete bajo con el ostinato del comienzo.	4 (2+2)
104-5	Entran el segundo y tercer fagotes posteriormente junto con las claves.	2
106-109	A partir de esta sección de la obra, comienzan unos cambios constantes de métrica: 7/16 que se alterna con el 7/8. En este grupo, encontramos un compás de 7/16 en los oboes, corno inglés y fagotes, además de tres compases de 7/8, en donde entran las trompetas con sordina, la tuba y trombones posteriormente.	4 (1+3)

110-113	Es la misma estructura del grupo anterior, sólo que esta vez, hay algunas pequeñas variantes. En el compás de 7/16, se suman los clarinetes. En el compás 112 hay un juego de campanas en los metales.	4 (1+3)
114-118	Se alternan, consecutivamente, el compás de 7/16 con el de 7/8, con un incremento de tensión e instrumentación.	5 (2+2+1)
119-126	Se retoma el segundo tema de la obra en la primera flauta, el clarinete requinto, el primer corno y el xilófono. En este pasaje, se siguen alternando las métricas de 7/8 y 7/16. Esta última, a modo de respuesta en las trompetas.	8(2+2+2+2)
127-131	El tema es doblado por el primer oboe y el primer fagot, cobrando aún más fuerza. Los cambios de métrica se siguen alternado entre sí.	5
132-138	En este grupo, los cambios de métrica siguen alternados, pero encontramos un nuevo motivo, expuesto en los piccolos, oboes, corno ingles y trombones, que se deriva de unas células motivicas del primer tema. En esta sección, varios motivos se superponen unos a otros.	7(2+2+2+1)
139-141	Cambio de métrica a 7/8. Básicamente, este grupo es igual al anterior, sólo que ya no se intercala con el motivo del 7/16.	3
142-144	Cambio de métrica a 5/8 y medio. El motivo del compás 7/16, se reitera. Este es un pasaje muy intenso y climático.	3
145-149	Cambio de métrica a 9/8. Los trombones presentan un nuevo motivo derivado de lo anterior, que es	5 (1+4)

	respondido por las trompetas, mientras las cuerdas tienen efectos de glissandos. En el segundo compás del grupo, se vuelve al 7/8 y al final (compás 149), un gran crescendo que nos conduce a una de las partes más climáticas de la obra.	
150-153	Motivos iniciales de la obra en las flautas, clarinete bajo, fagot y contrabajo. En el compás 151, entran las trompetas en anacrusa, con el segundo tema de la obra. La dinámica se va incrementando durante tres compases.	4
154-159	En este grupo, que es el punto culminante de la obra, se superponen los tres temas principales. El primero de ellos, en los trombones y la tuba. El segundo tema está en las trompetas, que responden a los trombones y a la tuba, y en los violines segundos y violas. El tercer tema se encuentra en las maderas (exceptuando las flautas y los fagotes), los cornos, el xilófono y los violines primeros en divisi, junto con los cellos.	6
160-167	En este grupo, tanto los violines primeros, como las maderas (salvo los fagotes) y el xilófono, presentan un nuevo motivo. Los cornos junto con los fagotes y los cellos, también presentan otro motivo distinto, que se caracteriza por las síncopas. En el compás 164, los trombones y las trompetas repiten, durante cuatro compases, el mismo patrón rítmico.	8 (4+4)
168-172	Cambio de métrica a 9/8 durante dos compases, en los cuales la orquesta hace una escala ascendente. Después de la intervención de los cornos, trombones, tuba y piano, viene un compás de gran pausa, en la cual	5 (2+1+2)

	se retorna al 7/8 para finalizar en un gran crescendo de las trompetas, los trombones y los timbales, que desemboca en los tresillos del tutti.	
--	---	--

6.2 ANÁLISIS MORFOLÓGICO

Toda obra musical, por pequeña que ésta sea, contiene dentro de sí una estructura, un orden. Al igual que en la arquitectura, en la música encontramos diferentes formas, planos, texturas que nos permiten definir cómo está estructurada la obra; pero, al ser ésta un arte que solamente se puede apreciar al escucharlo, es mucho más difícil encontrar la forma.

Las formas musicales están presentes a lo largo de la historia de la música, partiendo del canto gregoriano, el motete, el madrigal, las formas binarias y ternarias, y el rondó, hasta llegar a la gran forma, la forma de movimiento sonata. A comienzos del siglo XIX, comienza a tomar fuerza el término “Música programática”, que, posteriormente, dio lugar a lo que llamamos “Música descriptiva”. Uno de sus máximos exponentes fue Franz Liszt, creador del “Poema sinfónico”. Como bien se sabe, la música programática tiene sus antecedentes en compositores como Vivaldi (Las cuatro estaciones) Beethoven, (Sinfonía pastoral o las oberturas Leonora, Coriolano, Egmont) y Berlioz (Sinfonía fantástica) entre otros. En su artículo “Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica” Jesús Alcalde de Isla comenta lo siguiente:

“Por oposición a la música “pura” o abstracta, cuya significación comienza y termina en la música misma, sin ninguna referencia a algo externo, la música de programa es aquella relacionada con un elemento extra musical,

que actúa en principio como guión, contenido, modelo etc... ¡Puede tratarse de imágenes, ideas, paisajes, acontecimientos o acciones dramáticas”.

Según este autor, la música programática puede asimilarse a:

1. Ilustración, como en el caso de la música incidental.
2. Motivación del compositor desde una idea extra musical.
3. Lenguaje original y autónomo.
4. Música literaria, expresión de autor poeta-músico².

Se pueden distinguir tres tipos de programa: el imitativo, el descriptivo y el representativo. El primero toma elementos sonoros de la naturaleza como fuente para imitar el canto de los pájaros, el sonido de un río, el sonido del viento, los animales. El programa descriptivo, como su nombre lo indica, trata de traducir a la música elementos que no son sonoros, como el movimiento, la luz, la noche, las imágenes. Finalmente, representativo es la motivación o la fuente de inspiración en la cual el compositor se basa para realizar la obra. Dicha fuente de inspiración puede ser una partida, un paisaje, una idea filosófica, el ideal de libertad, etc.

Teniendo en cuenta estos parámetros, podemos afirmar que la obra “Sensemayá” es una obra programática de tipo representativo pues, como se sabe, Silvestre Revueltas para componer su obra se basó en el poema homónimo del poeta cubano Nicolás Guillén, quién describe el canto para matar a una serpiente. Revueltas compuso primero una versión de esta obra para orquesta de cámara y, posteriormente la llevó a gran orquesta, que es la versión más conocida. Se sabe que, en su primera versión, Revueltas escribió en el manuscrito algunos pasajes del poema junto a la música. En su trabajo titulado, “The Song of the Snake: Silvestre Revueltas, Sensemayá”, Ricardo Zohn- Muldoon, se refiere al análisis de Peter Garland y comenta que:

² ALCALDE DE ISLA, Jesús “Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica” Universidad Complutense de Madrid: 2007. P.2

“Garland concluded this after studying the unpublished first version of Sensemayá, which is scored for chamber orchestra. In the manuscript, Garland found two places in which Revueltas had inscribed fragments of the text underneath a corresponding musical theme”³.

Uno de los grandes problemas a los que nos enfrentamos al analizar la música de compositores latinoamericanos, es que, a veces, no sabemos qué método o métodos emplear, por el simple hecho de que este tipo de música retoma la tradición clásico-europea pero, a su vez, toma elementos del folclor y aires populares que, su vez, son mezclados con lenguajes contemporáneos.

Para poder comprender mejor la obra y encontrar la forma, primero se trazarán los materiales por separado para, al final, ponerlos en un plano más general y confrontarlos. Es muy importante conocer el material temático con el que está construida la obra, pues esto nos permite comprender, de una manera más profunda, cómo el compositor expone y elabora este material y qué motivos se derivan de los temas principales. Considero adecuado para el presente análisis emplear la teoría de conjuntos y el análisis Schenkeriano.

Expondré a continuación los pasos por seguir en mi modelo de análisis.

- Identificación de los temas principales de la obra.
- Identificación de los temas secundarios y, de los motivos, tanto rítmicos como melódicos.
- Análisis del material en aspectos rítmicos, armónicos y melódicos.
- Análisis general de la obra y su relación con el texto del poema.
- Análisis de la instrumentación
- Análisis desde el punto de vista del director.

³ ZOOM-MULDOON, Ricardo. The song of the snake: Silvestre Revueltas “Sensemayá”. Latin American Music Review, vol 19, N° 2. P.2

Dentro de este análisis se encontrarán:

- A) Dos temas principales
- B) Un tema de respuesta
- C) Un tema secundario
- D) Tres motivos rítmicos
- E) Un ostinato rítmico-melódico

• **Material temático.**⁴

Primer tema

Tuba

mf espr. *f* *p*

6

12

pp

respuesta tema 1

Corno

con sordina

mf *f* ppp

⁴ Los ejemplos musicales se han tomado de la partitura editada por G. Schirmer, Inc. New York. 1949

Segundo tema principal

Fl I
Cl Eb
Tpt I

p

6 (+fl II, ob II, tpt II) (+picc)

ff *ff*

10 (-picc, fls, obs, cl Eb)

Tema secundario

Cornos

ff *ff*

Motivo ritmico 1

Vls
Vla
Vcl

ff

Motivo ritmico 2

Trbs I y II
Trbs III

ff *ff*

Motivo ritmico 3

ostinato ritmico-melódico

6.2.1 Análisis del material temático.

Primer tema

En el primer tema, expuesto en la tuba, encontramos tres frases A, A' y B. La frase A presenta, en su estructura interna, tres motivos a, b y c. En la frase A' encontramos también tres motivos con variantes en lo interválico con respecto a la primera frase, obteniendo a b' y c'. En esta segunda frase, la tensión se

intensifica debido al salto de séptima menor y el tritono en el motivo c'. La última frase del tema presenta sólo dos motivos, a" y d.

Se obtiene por lo tanto el siguiente esquema:

A	A'	B
a-b-c	a-b'-c'	a''-d

En el siguiente ejemplo, se puede observar, en la parte superior, las notas utilizadas por el compositor en el tema, en su orden de aparición. Tomando la teoría sobre Pitch-Class Set Theory, se pueden ordenar estos intervalos hasta obtener el mejor orden normal. Miguel A. Roig-Francolí en su libro "Understanding Post-Tonal Music" nos aclara:

"A normal order is an arranging of pitch classes in ascending numerical succession, and in such a way that they cover the shortest possible span".⁵

De tal modo que, organizando los sonidos del tema da como resultado el mejor orden normal (0, 2, 3, 5, 6, 8,11).

The image shows two musical staves in bass clef. The top staff contains seven notes with pitch class numbers below them: 0, 3, 5, 8, 6, 2, 11. The bottom staff contains the same seven notes in their normal order: 0, 2, 3, 5, 6, 8, 11. Below the bottom staff is the text "(Mejor orden normal)".

⁵ ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. Understanding post-Tonal Music. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008. P.74

Si se toma el sonido 11(Si bemol) y lo invertimos de octava, se obtiene una escala sintética (semitono-tono).

- **Segundo tema.**

En este tema, también hay tres frases, que presentan un aumento gradual de tensión debido a la intensificación del ritmo y la dinámica, para después volver a un estado de reposo.

La primera frase A está conformada por tres motivos a-b-c. La segunda frase A', también contiene tres motivos a-c-d y presenta tensión debido al incremento rítmico. La tercera frase B, presenta los motivos e-e'-e'' y un aumento rítmico que ocasiona distensión. Esto da como resultado el siguiente gráfico.

A	A'	B
a-b-c	a-c-d	e-e'-e''

El tema B está constituido por el conjunto (0, 3, 5, 7,10). Esto conduce a una escala pentatónica menor, cuyo centro es DO sostenido.

(mejor orden normal)

(0,3,5,7,10)

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (treble clef).
 - **System 1:** Labeled "Frase A" and "Frase A'". The vocal line has notes labeled 'a', 'b', 'c', and 'a'. The piano part features arpeggiated chords with fingerings (3,0,10,0,7,10,0) and a label "arpegiación".
 - **System 2:** Labeled "Frase B". The vocal line has notes labeled 'c', 'd', 'e', and 'e''. The piano part has arpeggiated chords with fingerings (3,0,7,10,0,5,7) and labels "Apy" and "(PA)".
 - **System 3:** The vocal line has notes labeled 'e''' and "(PA)". The piano part has arpeggiated chords with fingerings (5,7,5,3,0,10,0) and labels "Apy" and "(PA)".

- **Respuesta tema 1.**

Este material temático, expuesto en el corno, presenta los sonidos A-Bb-Ab-H-C, obteniendo el conjunto (0, 1, 11, 2,3) que, en el mejor orden normal, resulta (0, 1, 2, 3,11). Si se toma el sonido 11 como 0, resultaría el siguiente orden (0, 1, 2, 3,4), es decir los sonidos Ab-A-Bb-H-C, obteniendo una escala cromática.

Cromatismo

Mejor Orden Normal

Escala Cromática

- **Tema secundario.**

El tema secundario, expuesto en los cornos, presenta un conjunto (0, 11, 3, 2, 1, 9,10), sonidos (Bb-A-Db-C-Cb-G-G#) tales que, con su mejor orden normal, permite obtener el conjunto (0, 1, 2, 3, 9, 10,11). Este tema está conformado, básicamente, por semitonos, que se encuentran entre los sonidos (0-11,3-2,1-0,9-10) y presenta un tritono entre los sonidos del conjunto (11-3).

(0,11,3,2,1,9,10)

Si se toma el sonido 9 del conjunto como 0 (Sol), resulta el siguiente conjunto (0, 1, 2, 3, 4, 5,6), obteniendo una escala cromática.

mejor orden normal

(0,1,2,3,9,10,11)

escala cromática

(0,1,2,3,4,5,6)

- **Motivo rítmico 1.**

El primer motivo rítmico importante que encontramos es el del numeral 11 expuesto en las cuerdas. Este motivo se caracteriza por estar conformado por tres notas (H-C-G#) en donde Sol sostenido es la nota central en la cual giran los demás sonidos. Obtenemos el conjunto (0, 3,4).

- **Motivo rítmico 2.**

En este motivo, expuesto por primera vez en los trombones (segundo compás numeral 12), se presentan dos acordes (C-Eb-Gb) y (D-E-Ab), cuyas notas fundamentales forman un intervalo de tritono con su respectiva quinta.

- **Motivo rítmico 3.**

En este motivo rítmico, expuesto en los trombones (numeral 17, compás 3 con anacrusa), encontramos dos acordes (G#-C-D) y (A-Eb-G). Estos contienen dentro de sí un tritono.

- **Ostinato rítmico- melódico.**

En el numeral uno se halla un ostinato rítmico-melódico en el fagot, que posteriormente es doblado por los contrabajos en el numeral tres. Este ostinato se prolonga hasta el numeral veintidós para, después, retornar en el compás veintiséis hasta el treinta y cuatro. A partir del numeral treinta y seis retorna hasta el final de la obra. Este ostinato está compuesto por cinco notas (Ab-H-F-Gb-G) de las cuales la nota Si es el centro y las notas Sol y Sol bemol son apoyante acentuada y nota de paso, respectivamente.

Nota: cambiamos el registro original para facilitar la lectura.

Obtenemos entonces la siguiente relación estructural:

Si se tienen en cuenta las notas del trino del clarinete bajo (C#-D) y habida cuenta de que Do sostenido es una apoyante de la nota Re, y las llevamos a las notas del ostinato del fagot, se obtiene un acorde de B°7.

También se encuentra el conjunto (0, 2, 3, 6, 7, 8,9), es decir, las notas (H-C#-D-F-Gb-G-Ab). Si se observan las últimas notas del conjunto, esto genera un cromatismo.

6.3 ANÁLISIS RÍTMICO.

El ritmo ha estado presente desde los inicios de la humanidad y, por lo tanto, desde el inicio de la música. Se puede decir que el ritmo es el primer elemento musical que nace. Éste está presente en la naturaleza, como por ejemplo en el movimiento de los planetas y de las estrellas, las fases lunares, las estaciones, el latido de nuestro corazón, el ritmo de nuestros pasos al caminar. Decimos que

llevamos un ritmo de vida, hoy en día agitado. La palabra ritmo proviene del griego “Rythmos”; que significaba para ellos “la manera particular de fluir”. Platón, en su libro “El banquete”, habla del ritmo como el resultado de lo lento y lo rápido, primero como opuestos y después como complementos. De esta manera, Platón describe el ritmo como “el orden dentro del movimiento”.

Un sonido aislado, independiente, no puede ser ritmo; pues para que este exista, primero debe existir el sonido el cual, debe ser repetido ordenadamente. Esta reiteración constante es lo que llamamos ritmo. Mario Gómez Vignez, en su tratado de formas musicales nos comenta que:

“El ritmo musical es la reiteración periódica de un fenómeno –o, como se dijo antes-, un “hecho” sonoro! Pero esta reiteración en sí misma no es ritmo sino desde el momento en que nosotros ordenamos consciente o inconscientemente esas unidades temporales en grupos semejantes con cierta solución de continuidad.”⁶

Como se conoce, los griegos se basaron en los pies métricos para organizar el ritmo. Éstos estaban basados en la cualidad de las sílabas y utilizaban unos símbolos para representarlas, (U) si era corta y (---) si era larga. Durante los siglos XII y XIII, en la escuela de Notre Dame, estos pies métricos sirvieron de base para los modos rítmicos.

La agrupación del ritmo genera como resultado unos tiempos débiles (arsis) y unos tiempos fuertes (thesis) dando lugar a la barra de compás (siglo XVII). Durante el siglo XX, esta regularidad métrica del compás se abandonó, dando paso a nuevas tendencias asimétricas como, por ejemplo, la sustitución métrica, la polimetría, los cambios métricos, la asimetría ó heterometría, los metros variables y las hemiolas.

⁶ GÓMEZ VIGNES, Mario. Curso de formas musicales. 1988. P. 1

A continuación, se realizará una breve descripción de cada una de estas técnicas empleadas por los compositores desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.

Según Robert Gauldin⁷, los compases se pueden dividir en simples y compuestos. Estos a su vez, se pueden dividir en binarios, ternarios y cuaternarios. Dentro de la clasificación de los compases compuestos, encontramos los compases regulares e irregulares o asimétricos.

Compases irregulares o asimétricos: Como su nombre lo indica, a diferencia de los compases regulares, como por ejemplo el 3/4 o 2/4, éstos rompen la regularidad del pulso, alternando grupos tanto de 2 como de 3.

Un compás típico de los compases irregulares es el 5/8, muy utilizado por los compositores rusos.

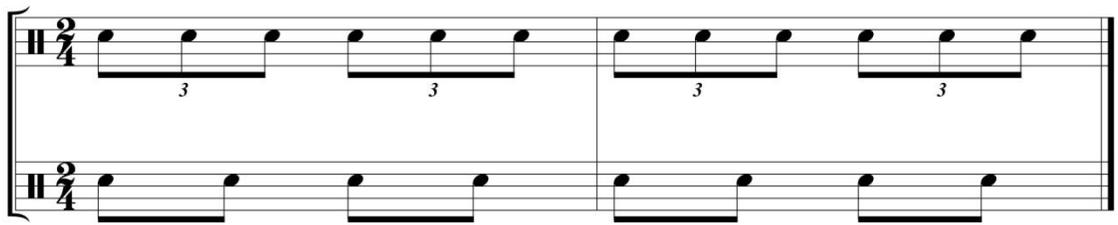


La disonancia rítmica es la sustitución de la división de pulso. Básicamente, consiste en intercalar divisiones simples y compuestas dentro del compás como, por ejemplo, los grupos de tresillos en un compás de 2/4 o un dosillo en un compás de 6/8.



La superposición de divisiones de pulso consiste en la superposición de dos patrones de pulso que pueden ser dos contra tres.

⁷ GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal.



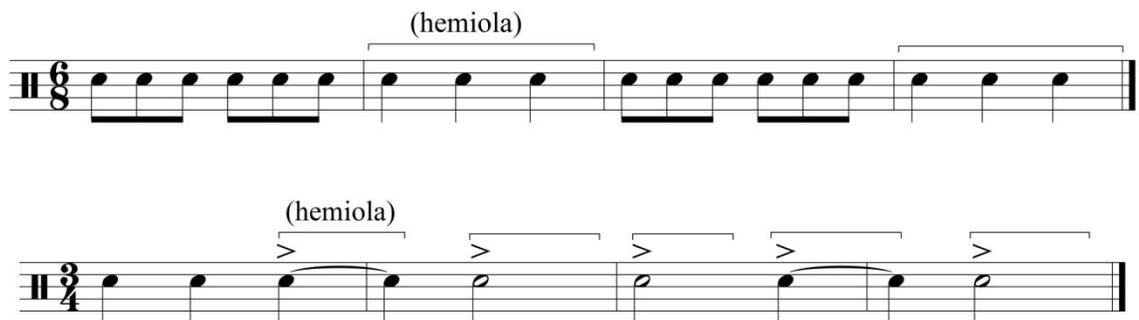
Las síncopas refieren al desplazamiento de los valores, de un tiempo débil a un tiempo fuerte ó viceversa. Existen dos tipos de síncopas: las internas, dentro del compás, y las externas, que se forman con el compás siguiente.



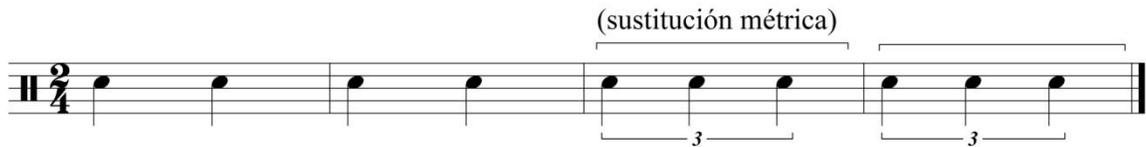
Por su parte los acentos desplazados pueden producir efectos muy similares a las síncopas utilizando articulaciones desde los tiempos débiles o añadiéndoles acentos artificiales como sforzandi (*sf* ó *sfz*). Este recurso fue muy utilizado por los compositores clásicos.



En cuanto a la disonancia métrica, la hemiola se da cuando, dentro del compás, las agrupaciones rítmicas se modifican, cambiando a su vez los tiempos fuertes del compás, sustituyéndo de un compás simple a uno compuesto o al revés.



La sustitución métrica se da dentro del compás cuando el pulso del compás se sustituye, generando a veces confusión. Por ejemplo, se puede pasar de un pulso de negra hacia un pulso de blanca, sustituyendo las dos negras habituales del compás por un tresillo de negras.



El polirritmo se da cuando, en un mismo compás, se superponen diferentes agrupaciones del pulso. Por ejemplo, en un compás de 2/4, una voz hace negras y la otra un quintillo de corcheas.

La polimetría es muy similar al polirritmo, sólo que, a diferencia de éste, aquella se da en compases diferentes. Por ejemplo, una voz se mueve en 3/8 mientras que otra voz va en 4/4 de tal manera que nos resulta corchea igual corchea. De esta forma, los acentos y los tiempos fuertes de cada compás no van a coincidir. Los cambios de compás se enmarcan en la música que se da entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en donde los compositores, sobre todo los rusos, solían cambiar constantemente de compás. Los compositores alemanes, a su vez, seguramente por tradición, no cambiaban de compás sino que camuflaban estos cambios como hemiolas.



6.3.1 Utilización de los diferentes recursos rítmicos en la obra Sensemayá.

Silvestre Revueltas utiliza, en muchas de sus obras, compases asimétricos o irregulares (técnica muy común en su época). En su obra Sensemayá, se encuentran diferentes cambios de métrica, todos ellos en compases irregulares como el 7/8, 7/16, 5/8+1/2. Pero todos ellos, no son más que derivaciones por

aumentación o disminución rítmica del compás básico de la obra en 7/8, como se verá más adelante.

El primer elemento que encontramos en la obra es este ostinato rítmico que se mantiene a lo largo de toda la obra con breves períodos de pausa. Este ostinato es la base embrionaria de la cual se derivan los demás elementos rítmicos que transcurren en aquella. Vemos que el ostinato se encuentra escrito en el compás irregular de 7/8.

Musical score for Claves, 2 tom-toms, and Bass Drum in 7/8 time. The Claves part consists of quarter notes with accents, the tom-toms play eighth notes with accents, and the bass drum plays eighth notes with accents. All parts are marked *pp*.

También se puede ver, a partir del numeral 26, un compás asimétrico de 7/16 que alterna con el 7/8.

Musical notation for a 7/16 time signature, showing a sequence of eighth notes with an accent on the final note.

En el numeral 34, se encuentra otro compás asimétrico, esta vez de 5/8 y medio, que podría traducirse también como 5/8 + 1/16. Si se observa, este compás contiene dentro de sí el ritmo empleado del 7/16, esto quiere decir, que la función de este compás es una aumentación de dicho compás.

Musical notation for a 5/8 + 1/16 time signature, showing a sequence of eighth notes with accents on the first and fifth notes of the first measure, and the first and fifth notes of the second measure.

Como se dijo anteriormente, este motivo es la base rítmica de toda la obra y será desarrollado a medida que esta transcurra. Veamos cómo los trombones en el numeral 8 retoman este motivo, pero disminuyendo el valor de las corcheas a la mitad.

Además, el acento del último acorde se incrementa por la tensión armónica. Este acorde es mucho más disonante que el anterior debido a que contiene dentro de sí, un tritono más una segunda menor. (Hemos modificado la nota Si por el Do bemol por razones de facilidad de escritura).

También se obtiene el siguiente conjunto (0, 1, 2, 3, 5,8) en el que la nota La, es el centro. Nótese, además, el cromatismo entre las notas La y Do (sonidos 0-3).

(mejor orden normal)

Este motivo es retomado por las trompetas en el numeral 11 y, al igual que en los trombones, el ritmo de las corcheas es disminuido a la mitad de su valor.

En este pasaje hay dos acordes: (A-C-E-Ab) y (H-D-F-B). Si se observa la fundamental de cada acorde y su respectiva séptima, encontramos notas disociadas (A-Ab) Y (H-B). Si se toman las notas disociadas y las cambiamos enarmónicamente, obtendremos los siguientes acordes (A-C-E-G#) y (H-D-F-A#), es decir, Am+7 y H°+7. El primero, un acorde menor con séptima mayor y, el segundo, un acorde disminuido con séptima mayor. Este último, con un grado mayor de tensión al contener también el tritono, coincidente con la última corchea del compás. Nuevamente, Revueltas enfatiza esta última corchea con un incremento armónico.

Si se toman las notas de ambos acordes, se obtiene el siguiente conjunto (0, 1, 2, 3, 5, 7, 8,11) en el que la nota La el centro. Ahora, si se toma la nota La bemol (sonido 11) como centro, se obtiene el siguiente orden normal (0, 1, 2, 3, 4, 6, 8,9) que implica un cromatismo entre los sonidos La bemol y Do (sonidos 0 al 4).

(conjunto)

(mejor orden normal)

cromatismo

Este motivo vuelve a aparecer en las cuerdas (violín I, violín II y viola) en el numeral trece de la obra. En este pasaje, encontramos de nuevo dos acordes: el primero, conformado por las notas (G#-G- A) y el segundo (H-G-A). Es decir, en el primero, encontramos un acorde por segundas menores (mm) y, en el segundo, un acorde por segundas mayores (MM). De nuevo se halla una disociación en el primer acorde, con las notas Sol sostenido y Sol natural, una octava más arriba.

(acordes)

(mm) (MM)

Sobre los acentos desplazados es muy frecuente encontrar en la música de Revueltas, y en especial en Sensemayá, acentos de este tipo. Si se retoma el ostinato del fagot, se puede observar cómo la última corchea del compás es acentuada y atenuada por la clave. Cabe recordar que, en un compás de 7/8, el acento natural es el primer tiempo.

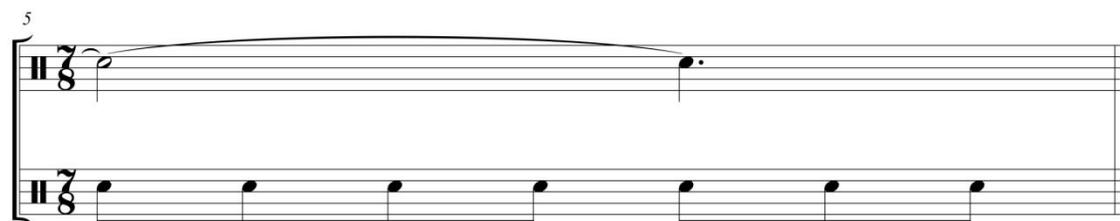
Bassoon

p

Sobre la sustitución de la división de pulso dos ejemplos claros se encuentran en el numeral 17 con la entrada de los trombones y, en el numeral 31, en la melodía.



Simultáneamente, en estos ejemplos, se puede encontrar la superposición de divisiones del pulso al combinarse los tresillos con las corcheas del ostinato.



Otro ejemplo de ello se halla en el numeral 19 en los tresillos de los oboes que se superponen con las corcheas del ostinato del contrabajo y del fagot.



Así mismo, en la obra encontramos varios ejemplos de síncopas, tanto internas como en medio de dos compases. Podemos hallar un ejemplo de síncopa interna en el segundo compás del numeral doce, con la entrada de los trombones.

Se puede observar que la segunda entrada de los trombones es el mismo ritmo del primer compás pero desplazado.



Otro ejemplo de síncopa externa se encuentra en el segundo compás del numeral 14 en los cornos.



Ahora bien, al igual que otros compositores del siglo XX, Revueltas utiliza varias combinaciones rítmicas superpuestas entre sí, creando una variedad rítmica muy notoria. Se puede observar, en el siguiente cuadro, las diferentes combinaciones rítmicas utilizadas por el compositor en la obra. En el numeral 37, Revueltas superpone todos los temas utilizados en la obra, tanto los principales como los secundarios, creando una gran variedad rítmica rica en intensidad, color y timbres. Éste es quizás el pasaje más climático de toda la obra, donde el compositor utiliza el recurso de la polimetría para lograrlo.

(Picc, Obs, Eng, Hn, Cl Eb,
Cls Bb, Hns, Xyl, Vls I, Vcl)

Musical score for measures 1-3, featuring six staves. The top staff is for (Trbs, Tuba) with notes and accents. The second staff is for (Vls II, Vla) with a triplet of eighth notes. The third staff is for (Gourd, Tom-Tom) with a rhythmic pattern. The fourth staff is for (Fls, Bass Cl) with a rhythmic pattern. The fifth staff is for (Bsns, Timp, Glock, Piano, Bass) with a rhythmic pattern. The bottom staff is for (Picc, Obs, Eng, Hn, Cl Eb, Cls Bb, Hns, Xyl, Vls I, Vcl) with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and a triplet.

Musical score for measures 4-6, featuring six staves. The top staff is for (Trbs, Tuba) with notes and accents. The second staff is for (Vls II, Vla) with a triplet of eighth notes. The third staff is for (Gourd, Tom-Tom) with a rhythmic pattern. The fourth staff is for (Fls, Bass Cl) with a rhythmic pattern. The fifth staff is for (Bsns, Timp, Glock, Piano, Bass) with a rhythmic pattern. The bottom staff is for (Picc, Obs, Eng, Hn, Cl Eb, Cls Bb, Hns, Xyl, Vls I, Vcl) with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and a triplet.

Sobre los cambios de compás, como se planteó anteriormente, es muy frecuente encontrar cambios de métrica en las obras de Revueltas, como parte de su estilo de composición. Esto se hace notorio a partir del numeral 23, en donde los cambios de métrica se vuelven constantes. En este numeral se halla un compás de 9/8 (3/4 + 3/8) que se da por el motivo repetitivo de los trombones.

The image shows a musical score for Violins (vls) and Trombones (Trbs). The top staff is for Violins and the bottom staff is for Trombones. The time signature changes from 7/8 to 9/8. The Trombone part has triplet markings (3) and dynamic markings (sff, fff). There are also some accents and slurs in the Trombone part.

A partir del numeral 26, las métricas 7/8 y 7/16 se intercalan constantemente. El 7/16, no es más que la disminución rítmica a la mitad del valor, del compás 7/8 ya que, como se sabe, la unidad de tiempo del 7/8 es la corchea mientras que la unidad de tiempo del 7/16 es la semicorchea.

The image shows a musical notation example illustrating the relationship between 7/8 and 7/16 time signatures. The first measure is in 7/8 time, and the second measure is in 7/16 time, labeled "(disminución)". The notes in the 7/16 measure are half the duration of the notes in the 7/8 measure.

- **Análisis rítmico del primer tema.**

El primer tema de la obra es expuesto tres veces. En la primera vez, el tema es introducido por el solo de tuba; en la segunda ocasión, Revueltas suma el corno inglés y la primera trompeta con sordina y, en la última, se suman a éstos el piccolo, el primer oboe, el clarinete en Eb, la segunda trompeta y los cornos I y II posteriormente. Como se ve, la textura, la dinámica y la tensión armónica se incrementan con el aumento de la instrumentación.

A esto se añade que, los motivos, en lo rítmico, de la primera exposición del primer tema, es decir, el sólo de tuba, con el de la tercera exposición, son los

mismos, salvo el último compás en donde éste se omite, debido a la estructura del grupo de compases (ver análisis por grupo de compases). En la segunda exposición del tema, el ritmo en cambio no es literal. Aquí se observa cómo se omite el tercer compás, es decir, el motivo b con relación a la primera vez, desplazando así el ritmo y anticipándolo un compás. De esta forma, también aquí nos sobra un compás.

Primera presentación del tema	A	B	C	A	b'	c	a'	D
Segunda presentación del tema	A	b (se omite)	c'	A	b'	c	a'	D
Tercera presentación del tema	A	B	C	A	b'	c	a'	d'

primera vez (tuba sola) *mf* *f*

segunda vez (+Eng. Hn, Tpt I) *mf* *f* *mf*

tercera vez (+Picc, Ob, Cl Eb, Tpt II) *mf* *f* *mf*

5 *p* *f* *f*

9 *f* *ppp*

El primer tema está conformado por doce compases, que se dividen en tres frases de cuatro. Cabe destacar que, en este tema, el compositor también utiliza acentos desplazados.

A	A'	B
a-b-c	a-b'-c	a'-d

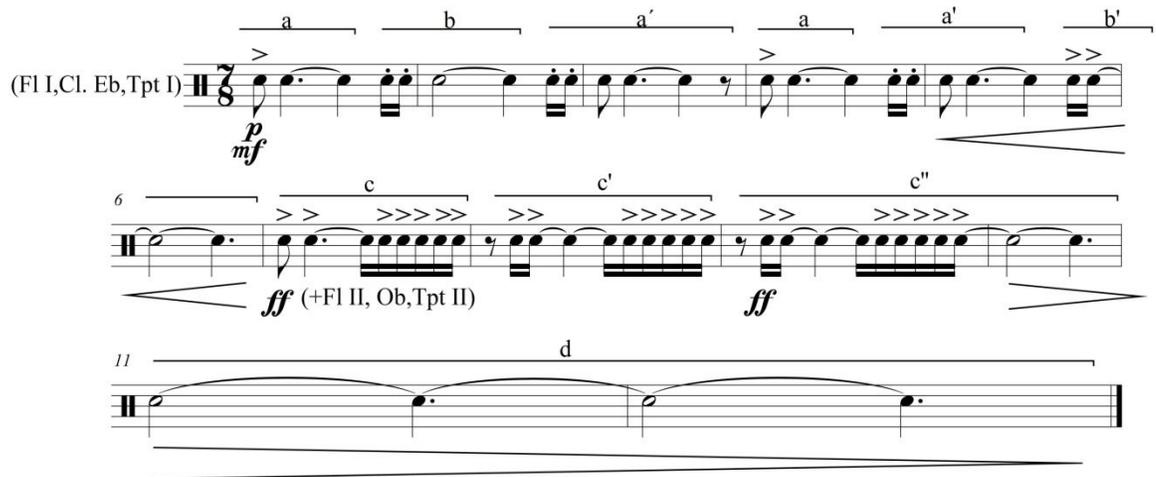
- **Análisis rítmico del segundo tema.**

Como ya se dijo anteriormente, este segundo tema es presentado por la primera trompeta (cuarto compás, numeral 17). Presenta, en su diseño de cuatro compases, los motivos a-b-a-b que, posteriormente, serán desarrollados.



El segundo tema también está conformado por doce compases pero, a diferencia del primer tema, éstos se agrupan en dos frases de seis compases, los cuales a su vez, se dividen en dos semifrases de tres compases. Así se obtiene el siguiente resultado:

A		B	
A	A'	B	C
a-b-a'	a-a'-b	c-c'-c''	d



Como se observa, la semifrase B (motivos c-c'-c'') contiene un incremento de la tensión, debido a la figuración rítmica con valores más cortos. El motivo d, por su parte, presenta un aumento en la figuración rítmica que ocasiona distensión.

A partir del numeral 30, se vuelve a exponer el tema B de la obra, pero el tratamiento rítmico, en este pasaje, es muy interesante ya que, si lo comparamos con el del pasaje anterior (un compás antes del numeral 19), se encuentra que el ritmo se varía al intercalar ambos compases.

Fl I
Cl Eb
Hn I
Xyl

p

5

(+Ob, Fg)

9

f

13

Otro tratamiento interesante del uso del ritmo en “Sensemayá” es el desplazamiento de éste en diferentes tiempos del compás. Un ejemplo de ello es el ritmo de las cuerdas del numeral 11. En esta sección, el ritmo comienza en la segunda corchea del compás; mientras que, en el numeral 12 al igual que en el 16, comienza en el primer tiempo del compás con anacrusa.

(primera vez)

cuerdas

ff

(Segunda vez)

cuerdas

ff

Otro ejemplo similar se encuentra en los trombones en el numeral 12. Aquí, estos exponen un motivo en el primer tiempo del segundo compás, para luego volver a exponerlo en el siguiente pero, esta vez, desplazándolo al tercer tiempo.

The image shows a musical staff for Trombones in 7/8 time. The first measure contains a rhythmic motif of eighth notes with accents, starting on the first beat. The second measure is a whole rest. The third measure contains the same rhythmic motif, but it starts on the third beat, demonstrating a displacement. The notation includes dynamic markings of *ff* (fortissimo) and a hairpin indicating a crescendo. Dashed brackets above the staff group the notes in each measure.

A continuación, se observa un cuadro con los motivos rítmicos más importantes utilizados por el Revueltas en “Sensemayá”. Se verá cómo algunos de estos motivos se derivan de otros así como la gran variedad rítmica que exhibe la obra.

(tom- toms, Bass Dr)

motivo a

(Bsn, Bass)

motivo b

(Bass cl, Cls Bb, Fls)

motivo c

(claves)

motivo d

(Trbs, Tpts, Strings)

a' (var a)

(Strings)

motivo e

(Trbs, Tpts, S. Indian Drum)

motivo f

(Tpts, Xyl, Strings, Trbs, piano)

a'' (var a)

(Brass)

motivo g

(Wood winds, Vls)

c' (var c)

(Vcl, Bsns, Hns)

c'' (var c)

Detailed description of the musical score: The score consists of 12 staves, each with a unique instrument grouping. All staves are in 7/8 time. Motivo a: (tom- toms, Bass Dr) shows a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests. Motivo b: (Bsn, Bass) features a steady eighth-note line. Motivo c: (Bass cl, Cls Bb, Fls) has a dense eighth-note texture. Motivo d: (claves) uses a sparse pattern of quarter notes and rests. a' (var a): (Trbs, Tpts, Strings) has a dotted quarter note followed by eighth notes. Motivo e: (Strings) features a dotted quarter note followed by eighth notes. Motivo f: (Trbs, Tpts, S. Indian Drum) has a steady eighth-note line. a'' (var a): (Tpts, Xyl, Strings, Trbs, piano) has a dotted quarter note followed by eighth notes. Motivo g: (Brass) features eighth notes with triplets indicated by a '3' below the notes. c' (var c): (Wood winds, Vls) has a steady eighth-note line with some phrasing slurs. c'' (var c): (Vcl, Bsns, Hns) has a steady eighth-note line with phrasing slurs.

6.4 RELACIÓN TEXTO- MÚSICA.

La música, desde su nacimiento, siempre ha estado ligada con la poesía. Si recordamos el origen de la palabra música, viene del término griego “Mousiké” que significaba “el arte de las musas”. Esto, no sólo representaba la música, sino también la poesía, la gimnasia y la danza. Desde la antigua Grecia, el ritmo de la ejecución musical estaba condicionado por la forma métrica del verso. Giovanni Comotti en su libro “La música en la cultura griega y romana”, afirma a este respecto lo siguiente:

“La unidad de poesía, melodía y acción gestual que se manifestó en las culturas arcaica y clásica condicionó la expresión rítmico – melódica a las exigencias del texto verbal”⁸.

Se puede decir que esta relación música-poesía ha perdurado hasta nuestros días. Sin embargo, cabe destacar que, a través de la historia, la música ha estado siempre al servicio de la poesía, es decir, prima el texto sobre la música. Algunos compositores, como Monteverdi, se empezaron a preocupar por dar a la música una mayor importancia, buscando un equilibrio entre ambas.

Silvestre Revueltas, a pesar de que su obra Sensemayá es netamente instrumental, logra una interesante relación entre la música y el poema de Nicolás Guillén. Esto es algo que muy pocos compositores han logrado y éste es quizás el mayor mérito de esta obra. Una de las características más importantes en la poesía de Guillén es el manejo muy marcado del ritmo, razón por la cual Sensemayá es una obra que contiene una gran variedad rítmica. El ritmo musical está estrechamente relacionado con el texto del poema, como se observará más adelante y, a su vez, es la base que sostiene toda la obra. Mauricio Ostria

⁸ COMOTTI, Giovanni. La música en la cultura Griega y Romana. Edición española. E.D.T Edizioni di Torino, 1977. P. 5

González en su artículo “Poesía y oralidad” toma como referencia la siguiente frase de Octavio Paz:

“En ningún otro género literario es de tal modo íntima la unión entre sonido y sentido como en la poesía. Esto es lo que distingue al poema de las otras formas literarias, su característica esencial. El poema es un organismo verbal rítmico, un objeto de palabras dichas y oídas, no escritas ni leídas”.⁹

Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 - La Habana 1989). Se lo conoce como el poeta del son, ritmo y baile cubano. Es considerado por muchos como el máximo representante de la llamada poesía Afrocubana. Guillén se destacó por participar activamente en la vida cultural y política de su país. Desde la poesía, tuvo sus inicios en el posmodernismo, centrándose en la poesía negra o antillana, abordando la temática del mestizaje. Esto lo podemos observar en poemas como “Motivos de son” (1930) y “Sóngoro cosongo” (1931). Más adelante, toma un giro más político con su poema “West Indies Limited” (1934), en donde se evidencia una clara protesta contra el imperialismo. En poemas como “Sensemayá” y “La muerte del ñeque”, se inspira en rituales y creencias africanas, sin abandonar sus preocupaciones sociales y políticas; esto se observa en “Cantos para soldados” y “Sones para turistas” (1937).

El poema “Sensemayá” está basado en una de las comparsas más populares de los carnavales de Cuba, llamada “la comparsa de la culebra”. Desde allí, se percibe ese ambiente festivo del poema, lleno además de varios recursos poéticos tales como:

- Las jitanjáforas, por medio de las cuales se propone en un juego de palabras o expresiones que generalmente son inventadas y carecen de significado. Por ejemplo:

“Mayombe-bombe-mayombé”.

⁹ GONZÁLEZ, Mauricio Ostría. Poesía y oralidad. Acta literaria n° 27 (67-75), 2002. P.71

- La aliteración, figura retórica que en la que se repiten los mismos sonidos en una misma frase o verso. Con esto se puede producir un efecto musical. Por ejemplo, el uso reiterado de la palabra

“Sensemayá”.

- La anadiplosis o repetición de una o varias palabras del final de un verso y al inicio del otro. Véase nuevamente el primer ejemplo,

“Mayombe-bombe-mayombé”.

- La anáfora, consiste en la repetición de palabras al principio del verso o frase de forma continua o discontinua. Por ejemplo,

“!no le des con el pie que te muerde, no le des con el pie, que se va!”.

Otra característica formal del poema es que tiene elementos de poesía polifónica, ya que posee un coro que repite el estribillo “Mayombe-bombe-mayombé”, un narrador que relata la historia, un palero (persona que lleva a cabo el rito) y la comparsa que ayuda a cargar la culebra. Veamos el poema.

Sensemayá (Nicolás Guillén)

(Canto para matar a una culebra)

¡Mayombe--bombe—mayombé!

! Mayombe--bombe—mayombé!

¡Mayombe--bombe—mayombé!

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

con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

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

¡Mayombe--bombe—mayombé!

¡Mayombe--bombe—mayombé!

¡Mayombe--bombe—mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!

¡No le des con el pie, que te muerde,

No le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.

Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.

Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.

Sensemayá, con su boca,
sensemayá...

¡La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,

no puede correr!

¡La culebra muerta no puede mirar;
La culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
no puede morder!

¡Mayombe--bombe—mayombé!

Sensemayá, la culebra...

¡Mayombe--bombe—mayombé!

Sensemayá, no se mueve...

¡Mayombe--bombe—mayombé!

Sensemayá, la culebra...

¡Mayombe--bombe—mayombé!

Sensemayá, se murió!

Como es sabido, cuando Silvestre Revueltas escuchó el poema “Sensemayá” (canto para matar a una culebra) por el mismo autor, sintió en su interior el ritmo cadencioso del poema, sobre todo en el estribillo ¡Mayombe--bombe—mayombé! Esto lo inspiró para componer la obra, primero para un conjunto instrumental y, posteriormente para orquesta, que es la versión más conocida. Ricardo Zohn-Muldoon en su artículo “The song of the snake: Silvestre Revueltas Sensemayá”, cita la tesis de Peter Garland en la cual este último, en su monografía sobre Revueltas y en un capítulo dedicado a Sensemayá, sostiene que la relación texto-música es muy estrecha, no sólo en lo poético sino también en lo temático y formal de la obra. Garland, según nos comenta Zohn-Muldoon, estudió la partitura inédita de la primera versión de la obra para grupo de cámara y descubrió que algunos fragmentos del texto del poema correspondían con la música. De esta forma, Garland comprobó que Revueltas compuso la obra paralelamente al poema, es decir, mantuvo la misma estructura del poema.

La obra comienza, precisamente, con un ostinato rítmico en la percusión (Tom-Toms y Bass Dr) que crea una sonoridad misteriosa, casi imperceptible, evocando el título del poema Sensemayá. Nótese que el acento en la última corchea del compás, coincide con el acento del texto.

2 Tom-Toms
Bass Dr

Sen - se - ma - yá Sen - se - ma - yá

En el segundo compás del numeral 11, aparece el motivo rítmico 1 en las cuerdas, que evoca el estribillo del poema ¡Mayombe-bombe-mayombé! Nuevamente, los acentos musicales coinciden con el texto y ésta es quizás la manera como el propio compositor lo escuchó de boca del autor del poema.

Nótese que se repite tres veces al igual que el poema.

Vls I Y II
Vla
Vcl

!Ma-yom - be bom - be ma-yom - bé! !Ma-yom - be bom - be ma-yom -

3
bé! !Ma - yom - be bom - be ma - yom - bé!

A partir del tercer compás del numeral 13, los trombones exponen la primera estrofa del poema de manera literal. Aquí, el poema describe las características de la culebra y sus hábitos.

El ritmo en esta sección es muy marcado y los acentos musicales se desplazan para coincidir con la prosodia del poema.

La-cu-le-bra tie-ne los o-jos de vi-drio; la cu-le-bra vie-ney seen-re-daen un pa-lo;

con sus o-jos de vi-drio, en un pa-lo, con sus o-jos de vi-drio.

La cu - le - bra ca - mi - na sin pa - tas; la cu -

le-bra sees-con-deen la yer-ba; ca-mi - nan-do sees-con-deen la yer-ba, ca-mi-nan-do sin

pa - tas.

Vuelve el estribillo en las cuerdas en el numeral 16. Al igual que en el anterior, éste se repite tres veces como en el poema. El ritmo, que también es muy marcado, se enfatizan los acentos prosódicos.

Vls I y II
Vla
Vcl

!Ma - yom - be bom - be ma - yom - bé! !Ma -

yom - be bom - be ma - yom - bé! !Ma - yom - be bom - be ma - yom - bé!

Termina esta sección de la obra con los trombones que retoman un motivo anterior en donde el texto del poema puede ser: ¡La culebra camina sin patas! o ¡la culebra se esconde en la yerba! De todas maneras, estas frases del poema ya fueron expuestas.

¿La cu - le - bra ca - mi - na sin pa - tas;?
 ¿La cu - le - bra sees - con - deen la yer - ba;?

De nuevo los trombones, en el segundo compás del numeral 17, exponen la segunda estrofa del poema. Aquí el poema describe cómo matar la culebra.

Trbs I Y II
 Trb. III
 Tbn. 1
 Tbn. 2

Tú le das con el ha - cha, y se mue - re: !da - le ya! !ya!
 !No le des con el pie, que te muer - de, no le des con el pie, que se va!

En el cuarto compás del numeral 22, los trombones, en figuras de tresillos, evocan la tercera estrofa del poema, la cual describe las partes de la culebra. Aquí encontramos dos personajes: por una parte el narrador, representado por la culebra, y por otra parte el coro que le responde, representado por las trompetas y los violines.

La estrofa se vuelve a repetir pero de una manera más intensa a modo de fanfarria en los metales de la orquesta creando un momento de gran tensión.

Tpts

Trbs

Sen - se - ma - yá, la cu - le - bra,

sen - se - ma -

2

yá.

Sen - se - ma - yá, con sus o - jos,

sen - se - ma -

3

yá.

Sen - se - ma - yá, con su len - gua,

sen - se - ma -

4

yá.

Sen - se - ma - yá con su bo - ca,

sen - se - ma -

Acá hay repetición de la estrofa a modo de fanfarria y se incrementan el ritmo y de la tensión.

5 (Hns) yá... sen - se - ma -

Sen - se - ma - yá, la cu - le - bra,

6 yá sen - se - ma - yá, con sus o - jos, sen - se - ma -

7 yá. Sen - se - ma - yá, con su len - gua, sen - se - ma -

8 yá. Sen - se - ma - yá, con su bo - ca, sen - se - ma - yá...

En el numeral 32, se expone la cuarta estrofa del poema. En ésta, se describen las características de la culebra muerta y se encuentran dos personajes que se alternan entre sí. El narrador, representado por los piccolos, los oboes, el corno inglés, y los trombones, y el coro, representado por las trompetas.

marcatiss

f La cu - le - bra muer - ta no pue - de co - mer!

la cu - le - bra muer - ta no pue - de sil - var

no pue - de ca - mi - nar, no pue - de co - rrer!

La cu - le - bra muer - ta no pue - de mi - rar! la cu - le - bra muer - ta no pue - de be -

ber! no pue - de res - pi - rar, no pue - de mor - der!

A partir del numeral 37, se representa la última estrofa del poema. En esta se describe la muerte de la culebra y tiene la característica de que se mezclan varios personajes como el coro y el narrador. Revueltas representa esto mezclando todos los temas principales, al igual que los motivos rítmicos más destacados, llegando al punto más culminante de la obra.

El poema termina con las palabras ¡Sensemayá se murió! representadas en los cornos, los trombones, la tuba y el piano, seguidas de una gran pausa, que atenúa la tensión y la muerte de la culebra.

Sen - se - ma - yá, se mu - rió!

G.P.

6.5 INSTRUMENTACIÓN

Rimsky Korsakov en su tratado de orquestación plantea que “*orquestar ante todo es crear y a crear no se enseña*”¹⁰. Con estas palabras demuestra que el arte de la orquestación es también un proceso que juega un papel muy importante a la hora de componer. Hans Swarovsky, por su parte, comenta al respecto:

*“Pero tampoco en las obras maestras sinfónicas de tiempos posteriores existe una instrumentación en el sentido de “el Maestro ha terminado su obra y ahora empieza a instrumentarla”.*¹¹

Con esto quiere decir que la orquestación también hace parte del proceso de composición. Dicho en otras palabras, la obra no se puede considerar como acabada antes de orquestarla; todo lo contrario, la orquestación ayuda a dar claridad a la forma, al contorno melódico, a la conducción de las voces, a la diferenciación de los temas y a las dinámicas, entre otros aspectos.

Silvestre Revueltas, en sus obras orquestales y específicamente en “Sensemayá”, demuestra una gran sensibilidad, imaginación y destreza a la hora de utilizar la paleta orquestal. Una característica de sus obras para orquesta, es el empleo de un gran formato instrumental, ampliado sobre todo en las maderas y en la percusión. Esto es también una característica en la música de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en donde encontramos grandes formatos orquestales llenos de colorido. También, como parte de su estilo, Revueltas utiliza los instrumentos de metal de manera permanente, sobre todo en el registro agudo, creando pasajes muy destacados dentro de la *orquesta* y de difícil ejecución. De esta forma, los instrumentos de metal en Revueltas son parte esencial en sus obras, siendo protagonistas.

¹⁰ KORSAKOV, Rimsky. Tratado práctico de orquestación. Editorial Ricordi. P.2

¹¹ SWAROWSKY, Hans. Defensa de la obra. Madrid: Editorial Real musical, 1988. P. 30

Los instrumentos de percusión, como es común a principios del siglo XX, son una parte esencial dentro de la orquesta y se encuentran en mayor número a diferencia de otras épocas. Éste también es un elemento de suma importancia en las obras orquestales de Revueltas. En Sensemayá, por ejemplo, la percusión está presente en toda la obra. No existe un pasaje de ésta que no contenga un instrumento de percusión. Revueltas también utiliza instrumentos típicos del folclor, como es el caso del tambor indio. Esta es una característica que también se encuentra en la música de Carlos Chávez.

Veamos el formato que Silvestre Revueltas utiliza en Sensemayá:

Maderas: 2 piccolos, 2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 1 clarinete en Eb, 2 clarinetes en Eb, 1 clarinete bajo, 3 fagotes y, 1 contrafagot.

Metales: 4 cornos en F, 4 trompetas en C, 3 trombones y, 1 tuba,

Percusión: Timbales, xilófono, claves, maracas, raspador, gourd, Small Indian Drum, Bass Drum, Tom-toms (agudo y grave), cymbals, gongs (grande y pequeño),glockenspiel, celesta, piano.

Cuerdas: violines I, violines II, viola, violoncello, contrabajo.

Es de destacar el uso inusual de los 2 piccolos y de los 3 fagotes, también utilizados por Carlos Chávez en su "Sinfonía India". Vemos también que cada instrumento del grupo de las maderas está reforzado con instrumentos adicionales, ampliando su tesitura tanto en el registro grave como en el agudo, ellos son: el corno inglés, el clarinete bajo, el clarinete en Eb y el contrafagot.

Al enfrentarnos a la obra, hay un interrogante que debe hacerse: ¿el clarinete bajo está escrito en Si bemol o en Do?. Como se sabe, la obra comienza con un trino Re sostenido – Mi en este instrumento, que se prolonga por varios compases. Cuando se comparan las notas del clarinete bajo con las del clarinete en Si bemol (numeral cinco), se puede dar cuenta de que estas últimas están escritas un tono arriba. Esto lleva a pensar que el clarinete bajo está escrito en Do.

Ahora, en el numeral ocho, la primera flauta entra tocando las mismas notas que el clarinete bajo, es decir Re sostenido – Mi, lo que confirma que las notas del clarinete bajo están escritas en Do.

Esto mismo sucede más adelante en el numeral 17. Aquí también observamos al tercer fagot tocando las mismas notas que el clarinete bajo en el mismo registro.

Por los ejemplos vistos hasta el momento, se puede decir que el clarinete bajo está escrito en Do, es decir, en sonidos reales y que el ejecutante debe transportar un tono arriba. Pero es a partir del numeral 22 desde donde comienzan las sospechas de si en realidad este instrumento está en Do o en Si bemol. En el primer acorde de este pasaje, la nota del bajo la tienen los contrabajos, los fagotes, la tuba, el piano (mano izquierda) y el clarinete bajo. Nótese que todos los instrumentos tienen escrita la nota sol salvo el clarinete bajo

que está escrito un tono arriba o sea un La. Esto mismo ocurre con los demás acordes del pasaje hasta el numeral 25.

(sonido real)

ff

Bass

El clarinete bajo siempre está un tono arriba con relación a los demás instrumentos que tocan la línea del bajo. Podríamos pensar que este instrumento sigue en Do y que, por lo tanto, su nota crea una disonancia con relación a los demás instrumentos. El problema aquí es que, de ser así, el clarinete bajo sería el único instrumento en tocar esa nota y, por lo tanto, se perdería. Tendríamos entonces un problema de balance.

¿Es quizá esto un error o un descuido del compositor? Indudablemente no. Es difícil pensar que un compositor con la formación musical, el genio y el talento de Silvestre Revueltas, vaya a cometer semejante descuido.

Existen dos maneras para la escritura del clarinete bajo; una es en clave de Fa, que es más usada por la escuela alemana y la otra es en clave de Sol, que es la más usada por los franceses.

Samuel Adler, en su libro “El estudio de la orquestación”, recuerda lo siguiente:

“Cuando se escriba una parte para el clarinete bajo, el compositor u orquestador tiene que decidir la clave que va a usar. En las partes instrumentales de finales del S. XIX y principios del S. XX—sobre todo en Alemania—la música para este instrumento se escribía en clave de FA y todos los sonidos suenan una 2ª mayor por debajo de lo que está escrito. Durante el S. XIX, fundamentalmente en el XX, los franceses comenzaron a

escribir para el clarinete bajo en la clave de SOL (por lo que todos los sonidos suenan una 9ª Mayor por debajo de lo que está escrito), y este método se halla ahora muy extendido.”¹²

Esto permite entender que Revueltas escribió el clarinete bajo en Si bemol pues, como dice Adler, éste utiliza la escritura alemana, es decir en clave de Fa, y se transporta una 2ª mayor por debajo de lo que está escrito. Este sistema, además, era muy utilizado en la época del compositor. De manera que las notas del clarinete bajo, a partir del numeral 22, corresponden con las notas de los demás instrumentos que tocan la línea del bajo. Esto también da a entender que las notas del trino en el clarinete bajo no corresponden con las notas del trino del clarinete en Si bemol, la flauta y el fagot al comienzo de la obra. Éstas suenan una segunda mayor abajo, es decir, Do sostenido y Re; De esta manera, se crea una disonancia por segundas.

Otro de los interrogantes que surgen con respecto a la escritura del clarinete bajo es el registro ya que este instrumento alcanza hasta la nota Mi³, y vemos que en la escritura alcanza hasta un Re^{#3} (medio tono abajo). Se sabe que en la época del compositor, el clarinete bajo tenía una llave adicional que le permitía bajar hasta esa nota y que era muy usada por los compositores.

Como se dijo anteriormente, el grupo de los metales juega un papel muy importante en la obra. Por esta razón, los instrumentos de metal tienen partes de difícil ejecución. Para citar algunos ejemplos, se puede mirar el pasaje del numeral 27 con antecompás, en donde las trompetas ejecutan acordes divididos.

¹² ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. Primera edición en lengua española correspondiente a la tercera edición en inglés. P. 212

The image displays a musical score for a brass section, consisting of two systems of staves. The instruments are Horn in F, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The music is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

System 1:

- Horn in F:** Remains silent throughout this system.
- Trumpet in C:** Plays a series of chords in the first measure, marked *pp* (pianissimo).
- Trombone:** Remains silent until the second measure, then plays a glissando ascending in crescendo, marked *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo).
- Tuba:** Plays a rhythmic pattern in the first measure, then a more complex figure in the second measure, marked *ff* (fortissimo).

System 2:

- Hn. (Horn):** Enters in the second measure with a glissando ascending in crescendo, marked *ff*.
- C Tpt. (Trumpet):** Repeats the chordal pattern from the first system, marked *mf*.
- Tbn. (Trombone):** Repeats the glissando pattern from the first system, marked *f*.
- Tuba:** Repeats the complex rhythmic pattern from the first system, marked *ff*.

El pasaje de la tuba es de difícil ejecución, debido a la figuración rítmica, los saltos de séptima y el registro empleado por el compositor. Los trombones le responden ejecutando un glissando ascendente en crescendo. Posteriormente, se repite la entrada de la tuba pero con una figuración aún más elaborada que la anterior. Los demás instrumentos de la sección de metales le responden a manera de canon en un gran crescendo y disminuyendo, generando contraste.

7

Hn. *fff* *pp* *ff* *fff* *ppp*

C Tpt. *fff* *pp* *ff* *fff* *ppp*

Tbn. *fff* *pp* *ff* *fff* *ppp*

Tuba *fff* *pp* *ff* *fff* *ppp*

11

Hn. *ff* *fff* *ppp*

C Tpt. *ff* *fff* *ppp*

Tbn. *ff* *fff* *ppp*

Tuba *f* *ff* *ppp*

En cuanto al manejo de las cuerdas, cabe destacar que, en la obra, éstas no son tan protagonistas como las demás familias de la orquesta, algo realmente interesante, considerando que el compositor era violinista. Como se sabe, la familia de las cuerdas fue la primera en conformarse y, por lo tanto, en alcanzar su nivel de perfección mucho antes que las demás familias de la orquesta- aproximadamente, a comienzos del siglo XVI- Por esta razón, los compositores, durante los períodos Barroco, Clásico y Romántico de la música, utilizaron y explotaron todos los recursos de la familia de la cuerda, proporcionándoles un papel importante dentro la orquesta.

A partir de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los compositores comienzan a aprovechar las posibilidades y los recursos de las

demás familias de la orquesta, en especial la familia de los metales y de la percusión. Podemos decir entonces que ya el protagonismo, o el peso de la orquesta no recaen exclusivamente en las cuerdas. Este fenómeno lo encontramos en Sensemayá, obra en la que las cuerdas no son tan protagonistas sino que, más bien, se limitan a acompañar.

En el siguiente ejemplo (numeral 13), el compositor asigna a las cuerdas acordes en clusters generando un efecto percusivo.



Otro efecto de las cuerdas es el que se encuentra en el numeral 33, en donde los violines, tanto primeros como segundos, tocan en trémolos de arco con sul ponticello para lograr la dinámica deseada.



También en el numeral 35 se halla otro efecto interesante que es la utilización de glissandos en toda la sección de las cuerdas y con divissi de violines primeros, segundos y cellos. Nótese que la escritura del violoncello excede su registro a un Si1 en el segundo y cuarto compás del numeral.

I
 Vls. I *ff* *div* *gliss*
 II *ff* *div* *gliss*
 Vla *ff* *div* *gliss*
 Vcl. *ff* *gliss*
 Bass *ff* *gliss*

En el numeral 35 también se encuentra un divissi a 4 en los primeros violines, en donde la mitad toca en tremolo y la otra mitad en sostenuto cantáble. Este mismo efecto sucede con los violoncellos.

Div a 4.
ff
 5

7. RECOMENDACIONES PARA EL DIRECTOR.

Dentro de las recomendaciones que se sugieren para dirigir la obra “Sensemayá”, es conveniente reflexionar sobre los diferentes esquemas, el montaje con la orquesta y el estudio consciente de la partitura, pues todo esto en su conjunto tiene implicaciones de dirección que ameritan atención.

7.1 ESQUEMAS

“El director ha de convertirse en un “gran vendedor de ilusiones”; ha de sentir y transmitir cada una de las emociones y sensaciones que están contenidas en la partitura dibujando en el aire “signos llenos de vida”. Ha de hacer la música con gran imaginación y fantasía en un ambiente cargado de ilusión, quasi mágico”.

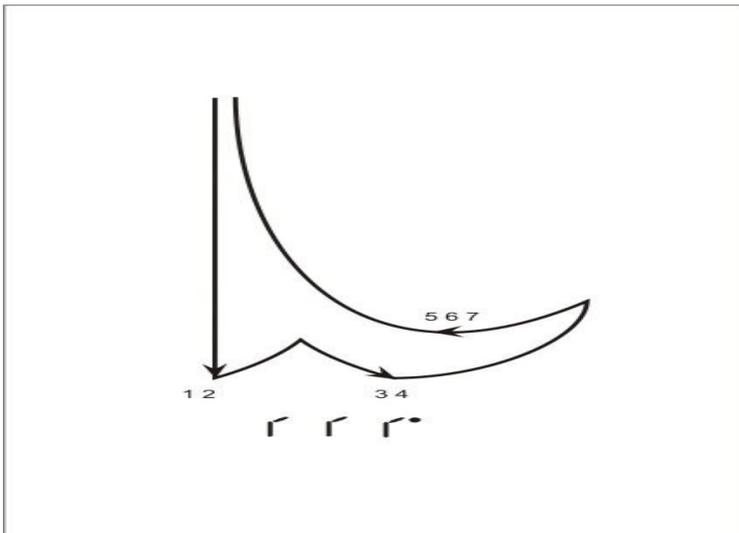
Como se sabe, el director de orquesta se ve enfrentado permanentemente al estudio consciente y riguroso de la partitura. Esta preparación, previa al ensayo con la orquesta, le permite al director conocer la obra, desentrañarla, y entenderla de la mejor manera posible para transmitir estos conocimientos a la orquesta.

La obra Sensemayá presenta algunos retos para el director en lo concerniente a la técnica de dirección así como en el proceso de montaje con la orquesta. Lo primero que se debe tener en cuenta es la métrica irregular que presenta la obra y los cambios métricos que se dan de manera permanente. Estos cambios métricos mantienen la misma pulsación, es decir, corchea igual corchea.

Joseph Labuta en su libro “Basic Conducting Techniques”, comenta al respecto:

“When music shifts form meter to meter but maintains a constant basic beat, you simply conduct a steady beat and change the pattern for each of the successive meters”.¹³

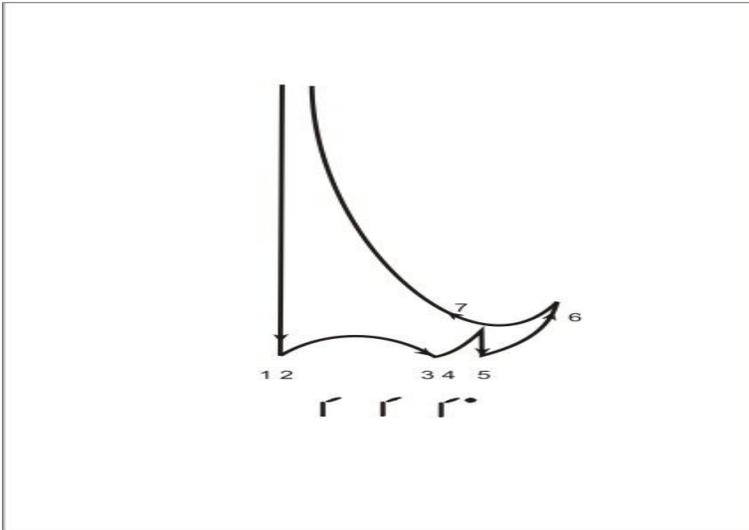
Se comienza con un esquema de 7/8 que está agrupado (2/4 + 3/8), esto quiere decir que debemos agrupar el compás en 2+2+3. Si se mira la línea del fagot, a partir del numeral 1, este presenta un acento en la última corchea del compás. Esta corchea además está enfatizada por el golpe de la clave. De manera que el esquema tradicional de 7/8, como lo muestra Joseph Labuta en su libro, no ayuda mucho para mostrarle a la orquesta este acento.¹⁴



Se tiene que buscar un esquema que se adecúe a la música y que ayude a marcar el acento de la última corchea. Para ello es necesario marcar las últimas corcheas de cada compás. Por lo tanto se sugiere el siguiente esquema a tres pensando en la subdivisión 2+2+3.

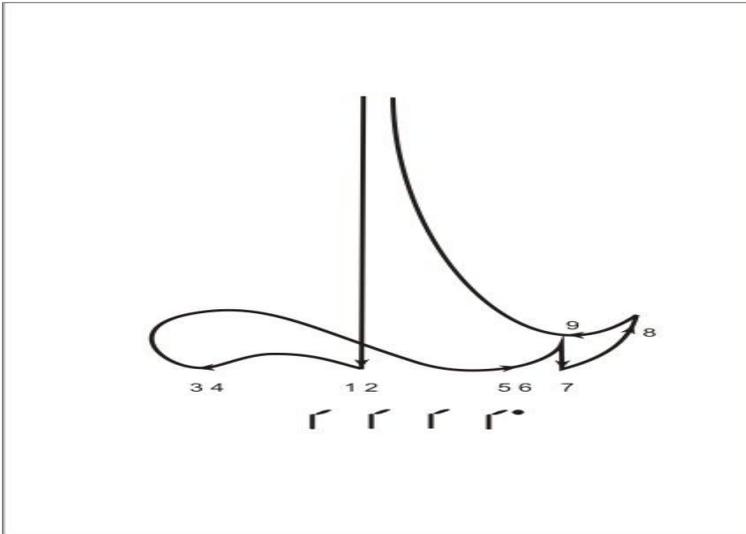
¹³ LABUTA, Joseph A. Basic conducting techniques. Second Edition. New Jersey: Prentice Hall, 1989. P. 53,54

¹⁴ LABUTA, Joseph A. Basic conducting techniques. Second edition. New Jersey: Prentice Hall. P.55

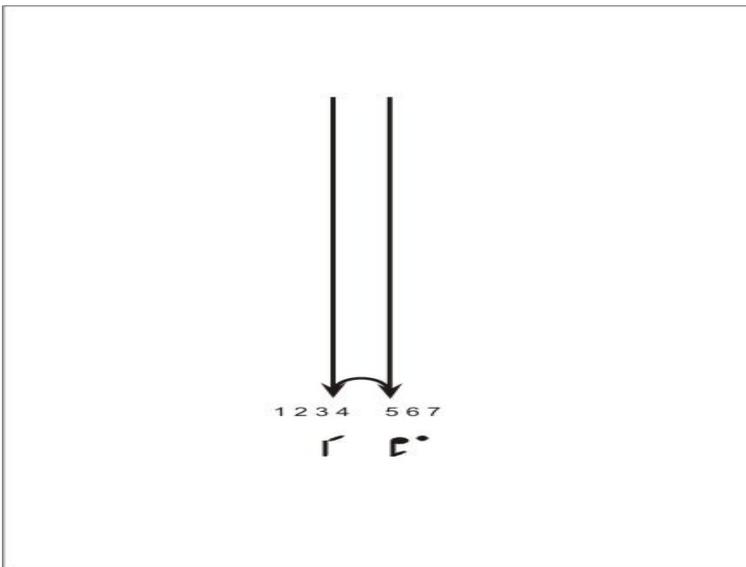


Se puede observar que el último tiempo de este esquema, es decir, la negra con puntillo, se subdivide en tres corcheas, siendo la última de estas el levare del siguiente compás, permitiendo mostrar, de una manera más cómoda, el acento a la orquesta.

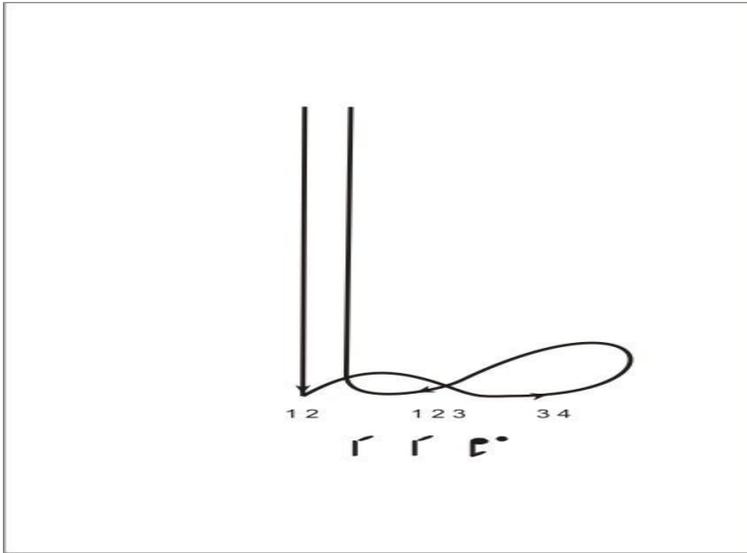
Más adelante, en el numeral 23, se tiene un esquema de $9/8$ ($3/4 + 3/8$). En esta sección de la obra, es muy importante dar énfasis de nuevo a la última corchea del compás, que contiene la figura de tresillos de semicorcheas en las trompetas y violines. Para esta sección se sugiere marcar el siguiente esquema a cuatro que ayudará a resaltar dicha figuración. Para este esquema hay que pensar en la subdivisión $2+2+2+3$ manteniendo el tempo de corchea del compás anterior. Al igual que en el esquema anterior, las tres corcheas del último tiempo, es decir, la negra con puntillos, se subdividen.



En el numeral 25, se vuelve al esquema anterior $7/8$ ($2/4 + 3/8$), pero a partir del tercer compás del numeral 26, se encuentra un nuevo cambio de métrica, el compás de $7/16$, que se intercala con el compás de $7/8$. Para este nuevo compás, se recomienda marcar a dos.



Estos cambios métricos se mantienen hasta el numeral 33, en donde el $7/8$ se estabiliza, pero no por mucho tiempo, ya que en el siguiente numeral (34) aparece un $5/8+1/2$. En este punto, se recomienda batir a tres.



Nuevamente, en el numeral 35, aparece un compás de 9/8 en donde lo recomendado es retomar el mismo esquema del numeral 23, es decir, batir a cuatro, pensando en la subdivisión 2+2+2+3. En el siguiente compás del numeral, se vuelve a establecer el compás de 7/8 hasta el final de la obra (numeral 42) en donde aparece nuevamente el compás de 9/8.

Durante la gran pausa G.P. es recomendable marcar el primer tiempo pasivo y contar mentalmente todo el compás.

La mano izquierda puede servir de mucha ayuda durante el transcurso de la obra. Mientras la mano derecha controla el ritmo y marca los esquemas, la mano izquierda puede ayudar a marcar las diferentes entradas de la obra como por ejemplo la entrada del fagot y la clave en el numeral uno, la tuba en el numeral dos, los contrabajos en el numeral tres etc.

También la mano izquierda puede ayudar a mostrar las diferentes dinámicas, reguladores y articulaciones de la obra. Se Puede mostrar, por ejemplo, el disminuyendo del gong del comienzo de la obra, dibujar la línea melódica del solo de la tuba al igual que las diferentes entradas del tema, dar énfasis al carácter y resaltar los temas así como los diferentes planos sonoros. El maestro Navarro Lara comenta al respecto:

*“En este sentido, la mano izquierda- o derecha en los zurdos- podrá poner en relieve la dinámica, la tensión, la articulación, entradas, fraseo, marcar claramente algún ritmo destacado, dar entradas simultáneamente con la derecha o de forma individual, controlar el equilibrio de los diferentes planos sonoros, atender y controlar cualquier elemento inesperado, etc...;”*¹⁵

7.2 EL ENSAYO.

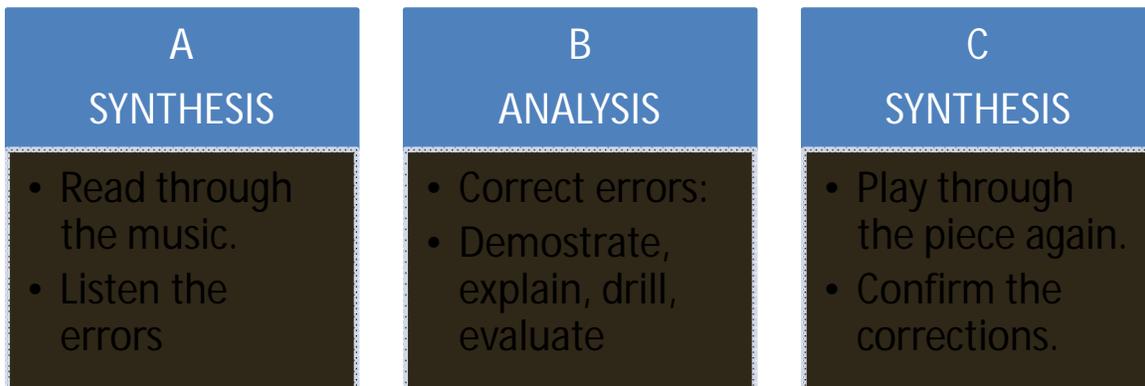
El ensayo es el espacio en el cual el director muestra sus conocimientos a la orquesta de una forma clara y precisa. Para lograr esto, es muy importante que el director tenga un dominio absoluto de la obra así como saber qué es lo que quiere lograr con la orquesta y cómo hacer para lograrlo.

Una de las estrategias que se pueden utilizar consiste en hacer un estudio previo de la partitura, analizando los posibles problemas técnicos que se puedan encontrar durante el ensayo. Es importante tener en cuenta el nivel de la orquesta así como el nivel de la obra que se va a dirigir.

Joseph A. Labuta en su libro *Basic conducting techniques*, aconseja tres pasos a seguir para desarrollar un buen ensayo que son¹⁶:

¹⁵ LARA, Francisco N. Nueva técnica de dirección de orquesta, coro y banda. Editorial Alvarelllos. P.31

¹⁶ LABUTA, Joseph A. *Basic conducting techniques*. Second edition. New Jersey: Prentice Hall. P. 69



Durante la fase B de análisis, Labuta sugiere lo siguiente:

- Proporcionar un modelo: mostrar a los músicos cómo deben tocar correctamente en cuanto a estilo, articulación, ya sea cantando.
- Facilitar la práctica: después de que los músicos tienen claro cómo deben tocar correctamente, hay que darles la oportunidad a ellos para que practiquen. Es importante trabajar las secciones que presentan problemas técnicos o de ritmo a un tempo lento.
- Proporcionar información: decir a los músicos cuál ha sido su progreso. También resaltar las cosas buenas y las que no están bien.

En la segunda síntesis (fase C) se puede pasar la obra de nuevo completa para confirmar los resultados alcanzados.

En cuanto a la obra Sensemayá, una de las primeras cuestiones que se deben solucionar durante el ensayo es el ritmo ya que este es la base de todo. Como se sabe, esta es una obra que contiene una gran variedad rítmica y esto puede ocasionar algunos problemas en el ensayo.

Durante el primer ensayo, es conveniente realizar una primera lectura, siendo claros en la marcación y dejando de lado la expresividad. En esta primera etapa, se debe estar muy atento a los errores para después realizar un diagnóstico del estado de la obra y proceder a corregir o ayudar a la orquesta a solucionarlos. El Maestro Navarro Lara comenta al respecto:

“En primer lugar, el director ha de resolver todos los problemas de tipo técnico que puedan ocurrir en el seno del conjunto: problemas rítmicos, de coordinación, de entonación, de planos sonoros, dinámica, articulación, fraseo...”¹⁷

Una segunda instancia que se debe solucionar con la orquesta será la de corregir las notas falsas, la articulación, así como los problemas técnicos como golpes de arco, dinámicas y afinación. Por último, ya cuando la obra esté más clara y madura, se puede trabajar la interpretación en aspectos como, el fraseo, las intensiones, el color, el balance etc.

Uno de los primeros posibles problemas a los que habría que enfrentar es al del ritmo del corno a partir del numeral 4. Se debe tener en cuenta que la primera entrada del corno, anacrusa al tercer compás del numeral 4, es sólo el primer corno, mientras que en la segunda entrada, anacrusa al tercer compás con anacrusa del numeral 7, son los cornos I y III, dificultando la ejecución rítmica y la entonación. Esto mismo ocurre en la anacrusa al cuarto compás del numeral 10, en donde tocan los cornos III y IV, pero hay que tener en cuenta que aquí el ritmo varía.

A nivel temático, se debe tener mucho cuidado con el primer tema que está expuesto por primera vez en la tuba ya que este cada vez que se expone, va creciendo en intensidad tímbrica y dinámica dificultando el ajuste rítmico y la entonación. Se recomienda en la entrada de la tuba tocar un poco más fuerte para brindar seguridad al solista y para crear un buen contraste con el piano del

¹⁷ LARA, Francisco N. Nueva técnica de dirección de orquesta, coro y banda. Editorial Alvarellos. P.157

numeral tres. Debe tenerse en cuenta que el ritmo de la segunda entrada del tema, segundo compás del numeral cinco, presenta una variación rítmico-melódica.

Otro pasaje de gran cuidado se encuentra a partir del numeral 12 en los cornos y trombones. Los cuatro cornos ahora tocan unísono en un registro agudo y en un ritmo bastante complejo lleno de articulaciones y síncopas. Por otro lado, hay que prestar mucha atención en la parte de los trombones, sobre todo a partir del tercer compás del numeral 13 y en especial los sforzandos del tercer trombón y la tuba. Es importante pedirles a ellos que escuchen los acentos del primer y segundo trombón para que puedan articular el ritmo con el primer y segundo trombón.

En la anacrusa al tercer compás del numeral 17, también hay que tener cuidado con el ritmo de tresillos en los trombones. Al igual que en el numeral 19, deben cuidarse las entradas de los oboes junto con las trompetas III y IV, y asegurarse de que toquen juntos. Así mismo, en el segundo compás del numeral 20, hay que prestar atención en los instrumentos que ejecutan el tema pues la tendencia es a correr.

La tuba, en el pasaje del numeral 27 con anacrusa, presenta un pasaje muy difícil debido a la figuración y a las articulaciones. Hay que tener especial cuidado en los glissandos de los trombones, cornos y trompetas ya que esto puede afectar la entonación. También asegurarse que no haya pausas entre cada una de las entradas logrando así el efecto de campana deseado por el compositor.

La línea melódica del numeral 30 también necesita de nuestra especial atención por los constantes cambios de métrica y el tresillo de corcheas del numeral 31. Es recomendable pedir a los músicos que tocan este pasaje, que escuchen a las trompetas en el cambio de métrica del 7/16, lo cual les ayudará a contar y a ensamblar.

De manera general, una buena estrategia es primero asegurar la base rítmica en la percusión. Una vez resuelto esto, se sugiere ensamblar las notas pedales del clarinete bajo, fagot y contrabajo. Por último ensamblar toda la orquesta pidiendo siempre a los músicos que escuchen los ostinatos y la base rítmica. Recordemos que es muy importante trabajar los pasajes más difíciles primero de forma lenta. Esto brinda seguridad y afianza el ritmo y la articulación.

En cuanto a la cuerda, en la entrada del segundo compás del numeral 11, es recomendable pedir a los músicos que toquen en el talón y comenzar sobre la cuerda. Se sugieren los siguientes arcos.

Violin

The image shows two staves of musical notation for a Violin part. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter note with a fermata. Above the staff are bowing directions: 'V' (up-bow) and '□' (down-bow). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The lyrics below are: '!Ma - yom - be bom - be ma - yom - bé! !Ma -'. The second staff starts with a triplet of eighth notes: G#4, A4, B4. The notes continue: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics below are: 'yom - be bom - be ma-yom-bé! !Ma - yom - be bom - be ma-yom-bé!'. There are accents (>) under the notes G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

En el pasaje del numeral 13, hay que procurar que los acordes suenen parejos y que ninguno vaya a sonar acentuado. Al ser estos acordes disonantes, conformados por segundas menores, es difícil afinarlos, por lo tanto se sugiere a los músicos que hagan divissi. La manera más práctica es pedir a la primera fila que toque las dos notas superiores (G-A), mientras que la segunda fila puede tocar la nota inferior (G#).

En el numeral 30, los violines primeros y segundos, presentan un pasaje en pianissimo, en sul ponticello y en tremolo de arco. Es importante pedir ejecutar este pasaje cerca a la punta del arco y hacer el tremolo sin medir.

Otro pasaje de especial cuidado, es el que se halla en el numeral 35 en el cual toda la cuerda presenta unos glissandos en divissi (violines I, II y violas). Este divissi se organiza por filas y es importante revisar el pasaje despacio sin

glissando para asegurar la afinación. Una vez hecho esto, se ejecuta el pasaje a tempo y con el efecto sugerido.

7.3 ERRORES DE EDICIÓN

La edición G. Schirmer, Inc, presenta algunos errores sobre todo de notas falsas. A continuación se examinarán y se tendrán en cuenta para corregirlos oportunamente y ahorrar tiempo de ensayo.

La primera observación que se encuentra está en el segundo compás del numeral seis. Aquí, la tuba toca un Do corchea, pero si se compara con la trompeta y el corno inglés (quinta justa abajo), se observa que la nota de la tuba debería ser un Re natural.

En el cuarto compás del numeral 14, los trombones I y II, tienen un La natural cuando debería ser un La bemol. Si se observa, el trombón tercero, al igual que los contrabajos, fagots y timbales tienen esta misma nota. Otra razón que permite deducir esto, es que este mismo motivo se repite varias veces en el numeral 15 apareciendo siempre con la nota La bemol.

Algo similar ocurre en el cuarto compás del numeral 15, en el cual los piccolos tienen un Si natural, mientras el oboe, el clarinete requinto, las trompetas y los trombones, tienen un Si bemol. Por lo tanto la nota que deberían tocar los piccolos es esta última.

Otro error a tener en consideración, se puede encontrar en el tercer compás del numeral 22. Si se observa detenidamente, este compás es igual al primero de dicho numeral, en donde los violines I y II tocan junto a las trompetas y xilófonos, pero ya en el tercer compás sólo tocan estos últimos. El vacío en este compás se siente y es recomendable pedir a los violines I y II que toquen aquí.

En el último compás de este mismo numeral, en las trompetas I y II se percibe otro error. La última nota del tresillo de semicorcheas debería ser un Fa natural. Esto se observa al compararlo con los segundos violines que tienen un Fa natural y con los primeros violines que tienen un Mi sostenido (enarmonía). Desde el punto de vista armónico, se encuentra una progresión por cuartas justas, lo que ratifica que la nota de las trompetas es un Fa natural.

A partir del numeral 23, las violas tienen la indicación pizzicato, pero la indicación arco no vuelve a aparecer hasta el final de la obra. Se debe tomar en consideración que más adelante, las violas necesitan tocar con arco. ¿Es quizás un descuido del compositor o un error del editor? No es posible saberlo. Se sugieren dos puntos en los cuales las violas pueden volver a tocar con el arco que son inmediatamente en el numeral 23 o a partir del tercer compás del numeral 29. De todas formas, es importante tomar una decisión ya que las violas, por cuestiones técnicas, necesitan volver a tocar con arco.

Al final del tercer compás del numeral 30, el xilófono tiene la nota Si en ritmo de semicorcheas. Si se comparan con las notas de la primera flauta, del clarinete requinto en Mi bemol y del primer corno, las notas del xilófono deberían ser Sol sostenido.

8. CONCLUSIONES

Después de haber analizado la obra “Sensemayá” del compositor mexicano Silvestre Revueltas, se concluye que esta es una de las obras más representativas y a la vez más importantes no sólo del repertorio latinoamericano sino del repertorio universal. Esta obra se encuentra revestida de una gran originalidad y de un colorido orquestal que conducen al oyente a un ambiente “primitivista” lleno de ritmos llamativos y desenfrenados.

Con esta obra Revueltas demuestra que es uno de los pocos compositores latinoamericanos que se encuentra a la vanguardia del movimiento musical europeo, no sólo por su lenguaje sino también por el manejo de la técnica de composición, desarrollando un estilo muy personal, aunque no se puede desconocer la influencia notoria que tuvo de otros compositores de su tiempo como Carlos Chávez, Manuel de Falla e incluso, Igor Stravinski.

A nivel formal, la obra presenta en su estructura interna una relación muy estrecha y directa con el poema de Nicolás Guillén, lo que la convierte en música programático- descriptiva. Esta asociación está presente en el ritmo y en la estructura de la obra, que evocan los acentos prosódicos y los pasos del ritual para matar a la culebra descritos en el poema.

Esta obra se encuentra construida a partir de varios elementos melódicos como temas principales y secundarios, motivos rítmico-melódicos y ostinatos que se entretajan entre sí y se van desarrollando en el transcurrir de la misma. Cabe destacar que Revueltas nunca repite los temas de forma igual, siempre ofrece al oyente un elemento nuevo ya sea a nivel melódico, rítmico, dinámico, tímbrico, etc, lo cual en su conjunto renueva el interés al oyente.

Sensemaya, al igual que La Consagración de la Primavera de Stravinski, se destaca por su notable uso del ritmo y la instrumentación. Se encuentra un uso variado de recursos rítmicos muy característicos de la música de principios del siglo XX como la utilización de compases asimétricos, de cambios métricos, de desplazamientos de los acentos, de hemiolas, de sincopas así como una variedad de timbres y combinaciones instrumentales muy particulares que brindan una sonoridad muy llamativa.

Silvestre Revueltas, tiene una preferencia especial por el uso de los instrumentos de percusión y de la familia de los metales, relegando -como era tradicional en la orquesta de mediados del siglo XVIII y XIX- el protagonismo de las cuerdas. Es por esta razón que el papel de los metales es muy exigente con pasajes de gran complejidad técnica y rítmica y el uso de la percusión está presente durante toda la obra, siendo la base principal.

9. GLOSARIO

CRESCENDO: (It.). “Aumentando el volumen”, es decir, volviéndose cada vez más fuerte.¹⁸

DIMINUENDO: Término italiano cuyo significado literal es “disminuir”. Se emplea en pasajes musicales en los cuales queremos reducir gradualmente la intensidad del sonido.

DINÁMICA: Signos de palabras, abreviaturas y signos que indican grados de sonoridad. Los más comunes son: pianissimo (pp) y *piano (p); mezzo piano (mp) y *mezzo forte (mf); * forte (f) y fortissimo (ff); *crescendo (cresc.) y decrescendo o diminuendo (decre., dim.) * Sforzato (sf); forte-piano (fp). Suele indicarse el aumento de la sonoridad de los tonos o de los acordes individuales, con el objeto de producir *acentos dinámicos, con los signos < y >, el segundo de los cuales pide mayor sonoridad y un ataque más firme que el primero.

DIVISI: /It. Abr. Div. /. Término empleado en partituras orquestales para indicar que un grupo de instrumentos, p. ej. , los primeros violines, debe dividirse en dos o más grupos, cada uno de los cuales tocará una parte separada.

ENARMONÍA: (1) En teoría moderna, tonos que realmente son uno solo y del mismo grado de la igualmente escala temperada cromática, pero que se nombran y se escriben de manera diferente, P. ej. Sol# y la-b por lo que se dice que son “enarmónicamente equivalentes”. En los sistemas de afinación distintos del de *temperamento igual, sol# y La-b y otros pares similares tal vez no representen

¹⁸ SCHOLLES, Percy A. Diccionario Oxford de la música. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. P.360

exactamente la misma tonalidad. Los instrumentos de teclado que hacen posible tales distinciones (por medio de teclas y tubos o cuerdas separadas para cada una de las tonalidades en cuestión), se llaman “instrumentos enarmónicos”. (2) Uno de los tres géneros (los otros dos son el *cromático y el *diatónico) de la antigua música griega, concretamente el que emplea un *tetracordo ligado a una cuarta perfecta, en el cual los dos intervalos inferiores son cuartos de tono.

ESTRIBILLO: En poesía, uno o dos versos finales de cada estrofa de un poema. En las composiciones musicales, cada repetición del estribillo lleva la misma melodía, por lo que *estribillo* se refiere a una repetición, tanto textual como musical. Al estribillo suele llamársele coro, puesto que a veces lo canta el coro entero, en tanto que los versos los canta el solista. Algunas formas musicales que incorporan estribillos son. * balada, *virelai, *rondó, * ballata y * villancico.

FANFARRIA: (1) Término francés /fanfare/ aplicado a una banda de instrumentos de metal, ya sea militar o civil. (2) Breve tonada para trompetas, empleada como señal, con fines ceremoniales, militares o de caza. Puesto que las fanfarrias se componen generalmente para trompetas, empleada como señal, con trompeta natural/ suelen incluir únicamente los tonos de la triada mayor.

GLISSANDO: /It. ; abr. Gliss./. (1) Ejecución rápida de escalas por un movimiento deslizante. Al tocar el piano, la uña del pulgar, o el dedo cordial o tercer dedo, se desliza rápidamente sobre las teclas blancas o negras. En el arpa se emplea una técnica muy semejante. (2) En instrumentos de cuerdas, como el violín, y en instrumentos de viento (especialmente, pero no en forma exclusiva, en el trombón de varas) deslizamiento continuo de un tono a otro. Se señala frecuentemente en la notación por medio de una línea recta o de una línea ondulada entre dos tonos. Véase también *Portamento.

OSTINATO: /It. Obstinado/. Figura melódica y/o rítmica, repetida persistentemente en toda una composición o en alguna sección de la composición. Ocurren

ejemplos desde la Edad media. El empleo de una parte de bajo construida en esa forma /It, Basso ostinato; véase bajo obstinado; Chacona y pasacalle/ era común en el siglo XVII y en los comienzos del siglo XVIII. La técnica (no limitada a la parte del bajo) también la han empleado mucho algunos compositores del siglo XX.

PICCOLO: /It./. Pequeño. Abrev. de flauta piccolo; véase flauta.

SOSTENUTO: Sostenendo /It./. Sostener el tono hasta el valor nominal, o más allá de él y, por ello, con la consecuencia de disminuir el tempo. Andante sostenuto significa andante lento.

SUL: /It/. En Sul G, en la cuerda de Sol del violín. Sul ponticello, manejar el arco cerca del puente; Sul tasto, sulla tastiera, manejar el arco cerca del diapasón. Véase arco, técnica del (k) (l).¹⁹

¹⁹ RANDEL. Michael. Diccionario Harvard de música. México: Editorial Diana, 1984. P. 147,148, 162, 170, 174, 202, 366, 389, 468, 479

10. BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. Huelva: Idea Books, 2006. P.212-214

COMOTTI, Giovanni. La música en la cultura griega y romana. Torino: E.D.T Edizioni, 1977. P. 8

FORTE, Allen y GILBERT, Steven E. Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano. Barcelona: Idea books, 2003. P.19-53

GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. P.279-289

KORSAKOV, Rimsky. Tratado práctico de orquestación. Editorial Ricordi. P.2

LABUTA, Joseph A. Basic conducting techniques. 2 ed. New Jersey: Prentice - Hall, 1989. P. 53-69

MAYER-SERRA, Otto. Silvestre Revueltas and musical nationalism in México. En: The Musical Quarterly. Apr., 1941, vol.27, no.2

NARANJO, Alberto Guzmán. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Universidad del Valle, 2007. P.76-82, 110-115

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Poesía y oralidad. En: Acta literaria. 2002, no.27

PARKER, Robert. Revueltas in San Antonio and Mobile. En: Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana. Spring-Summer, 2002, vol.23, no.1

PARKER, Robert. Revueltas, the Chicago years. En: Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana: Autumn-Winter, 2004, vol.25, no.2

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. Understanding Post-Tonal Music. New York: McGraw-Hill 2008. P.74-76

SWAROWSKY, Hans. Defensa de la obra. Madrid: Real musical, 1988. P.30-31

Vigñez, Mario Gómez. Curso de formas musicales. Cali-Colombia: s.n, 1988.

YEPES LONDOÑO, Gustavo A. Cuatro teoremas sobre la música tonal. En: Cuadernos de Investigación. : Medellín Abril, 2011, vol. 1, no.87. ISSN 1692-0694

ZOHN-MULDOON, Ricardo. The song of the snake: Silvestre Revueltas "Sensemayá". En: Latin American Music Review /Revista de Música Latinoamericana. Autumn-Winter, 1998, vol.19, no.2