



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento:

Heterofonía 146-147, México, enero-diciembre de 2012

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 146-147, México, enero-diciembre de 2012, pp. ##-##

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2012 146-147

Los Cantos Revolucionarios de José Pomar
Emilio Casco Centeno

Análisis y testimonio en torno al Concierto
para piano 1 de Alexis Aranda
Miriam Vázquez Montano

Cronología de Daniel Ayala
Álvaro Vega Díaz

Catálogo de obras de Daniel Ayala
Enrique Martín Briceño

Fonografía de José Pablo Moncayo
Eduardo Contreras Soto

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XLIV, NÚMERO 146-147, ENERO-DICIEMBRE DE 2012

Esperanza Pulido
Fundadora

Eduardo Contreras Soto
Editor de este número

Yael Bitrán Goren
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad
de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte
de Texas)
Craig Russell (Universidad
Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virgina Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Michelle Solano Aguirre
Corrección de estilo

Flor Moyao Gutiérrez
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 80.00
Ejemplar doble	\$ 150.00
Suscripción anual	\$ 200.00
(incluye gastos de envío)	

Foreign prices

Issue	US \$ 17.50
Double Issue	US \$ 35.00
Annual Subscription	US \$ 45.00
(postage included)	

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez”) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7º piso, Río Churubusco, núm 79, col. Country Club, 04220, Ciudad de México.

Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, correo electrónico: difusión.cenidim@cultura.gob.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-072816034800-102. ISSN 0018 - 1137.

Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Heterofonía 146-147 fue impreso en 2019.

heterofonía

Sumario 146-147
enero-diciembre de 2012

Presentación

Eduardo Contreras Soto 3

Artículos



Los Cantos Revolucionarios de José Pomar 9
Emilio Casco Centeno

Análisis y testimonio en torno al Concierto
para piano 1 de Alexis Aranda 41
Miriam Vázquez Montano

Cronología de Daniel Ayala 59
Álvaro Vega Díaz

Catálogo de obras de Daniel Ayala 75
Enrique Martín Briceño

Fonografía de José Pablo Moncayo 97
Eduardo Contreras Soto

Documentos



Entrevista con José Pablo Moncayo
Para el Boletín del Grupo Renovación (1957) 125

Selección del epistolario de José Pablo Moncayo 129
Edición de Eduardo Contreras Soto

Música



Zarabanda <i>José Pablo Moncayo</i> Edición de Rodrigo Sierra Moncayo	137
Sonata para viola y piano <i>José Pablo Moncayo</i> Edición de Patricia Lorena Oropeza Keresey	139
Llano Alegre <i>José Pablo Moncayo</i> Edición de Álvaro G. Díaz Rodríguez	183

Notas y reseñas



Las decepciones de la <i>Edición Moncayo</i> <i>Eduardo Contreras Soto</i>	227
Nota aclaratoria	253

Presentación

Eduardo Contreras Soto

El acontecimiento musical más destacado del año 2012 en México ha sido, sin duda, la celebración del centenario del natalicio de José Pablo Moncayo. En efecto, en diversas ciudades mexicanas se organizaron actividades conmemorativas, lo mismo de alcance nacional que estatales, las cuales incluyeron conciertos, exposiciones, congresos académicos y la edición y grabación de la música moncayana en una escala que nunca antes se había dado para un autor que, en la visión habitual del público más amplio, sigue siendo sólo el autor del Huapango. En el CENIDIM ya existía abierto un proyecto de investigación sobre el compositor jalisciense desde hace más de dos años, el cual ha empezado a dar sus primeros frutos en la recuperación de todas las fuentes documentales originales disponibles, empezando con los manuscritos de las partituras pero con la inclusión de otros varios materiales como cartas, imágenes, papeles oficiales, grabaciones, entre otros. El presente número doble de Heterofonía dedica una parte sustancial de su contenido a mostrar los primeros resultados de la investigación en torno de Moncayo, sin dejar de atender otros aspectos más generales de la música mexicana, incluso la que se está componiendo en tiempos recientes; por lo demás, algunos materiales del presente número constituyen una aportación y un enriquecimiento para la misma época de Moncayo, pues están dedicados a dos contemporáneos suyos a los que se les ha dedicado poca atención en general: José Pomar y Daniel Ayala.

En el conjunto de materiales que bien podemos llamar una sección exclusiva de Moncayo, este número de Heterofonía presenta una fonografía que cubre todas las grabaciones de su música detectadas entre 1948 y 2012, enlistadas por orden cronológico y de acuerdo con un índice que sigue el orden de un catálogo de obra del compositor, cuya publicación esperamos ver en un futuro ya muy próximo. La sección de Documentos ofrece una de las únicas dos entrevistas que sabemos que haya concedido el compositor, quien siempre se caracterizó por ser muy reservado y celoso de su vida personal; contiene, además, una selección de cartas que permiten asomarse, por primera vez, a algunas ideas y experiencias más íntimas de Moncayo en relación con su trabajo y sus obras, y estamos seguros de que

más de uno se sorprenderá al poder leer de manera directa las palabras del músico, como si por primera vez lo tuviéramos vivo y de cuerpo presente ante nuestros ojos.

Las actividades de homenaje a Moncayo por su centenario incluyeron, entre muchas varias: el estreno de partituras recién descubiertas y la recuperación de otras olvidadas, como lo que se hizo al estrenar una Pieza para orquesta de cuerda y reestrenar Llano Alegre en Ensenada; la realización de dos ediciones de una Cátedra Moncayo en Guadalajara, en 2011 y 2012, con la participación de académicos y músicos; la dedicatoria que el 40° Festival Internacional Cervantino hizo al compositor como uno de los temas centrales de su programa, por lo cual incluyó en él conciertos sinfónicos y de cámara, más una presentación de danza y un par de conferencias, todo basado en la música de Moncayo; la organización de una gran exposición sobre el músico en el Festival Instrumenta de Oaxaca; y de manera señalada, la producción de la Edición Moncayo que promovió el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como las gestiones también realizadas por esta instancia gubernamental para que los restos mortuorios del compositor fueran depositados en la Rotonda de las Personas Ilustres, en la Ciudad de México. Mucho de estas actividades conmemorativas se ve reflejado en nuestra “sección moncayana” de esta Heterofonía, pues varias de ellas presentaron los materiales que han sido el fruto de las investigaciones ya mencionadas; de manera especial la Edición Moncayo, basada por completo en tales investigaciones, es objeto de una reseña en la que se advierten sus méritos y problemas, que lamentablemente son muchos y graves. Precisamente por la gravedad que observamos en dicha publicación, al ofrecer ediciones descuidadas y defectuosas de varias partituras moncayanas, dos de las tres partituras que decidimos publicar en el presente número de Heterofonía se ofrecen en un trabajo editorial crítico más serio y riguroso, en apoyo a los instrumentistas que deseen abordar la música de Moncayo con verdadero compromiso: la Sonata para viola y piano, cuya edición cuidó Patricia Lorena Oropeza Keresey, y Llano Alegre, cuya edición quedó a cargo de Álvaro G. Díaz Rodríguez, el cual enriqueció su trabajo editorial desde la experiencia misma de la ejecución de la pieza, como se cuenta en la nota introductoria correspondiente. También publicamos una Zarabanda, una bella miniatura de Moncayo para piano que forma parte de las partituras afortunadamente descubiertas como resultado de las investigaciones recientes; su edición corre a cargo de Rodrigo Sierra Moncayo, el único de los cuatro nietos del compositor que se ha dedicado a la música, como pianista y director de orquesta, y a cuya generosidad y comprensión debemos una parte importante de los descubrimientos recientes en la investigación sobre su ilustre abuelo.

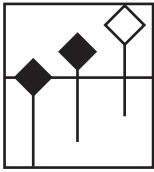
El presente número doble de Heterofonía, como se ha dicho, dedica también un espacio significativo a dos contemporáneos de Moncayo y a un autor de nuestro tiempo. Emilio Casco Centeno, quien ya se ha ocupado de Pomar en una entrega anterior de nuestra revista –analizó su Sonatina para piano en el número 134-135–, ahora ahonda de manera específica en la música de carácter militante que Pomar escribió y divulgó en los años 30 del siglo pasado, sobre todo a través de la edición de una colección de diez de estos cantos. Casco ubica la producción de este tipo de música urgente en el entorno histórico adecuado para comprender mejor su razón de ser y sus orígenes, que se remontan a fuentes internacionales de tipos muy diversos y disímolos, sin descuidar la aportación específicamente individual que hizo Pomar en sus calidades múltiples de editor, arreglista y autor –compuso dos de la colección estudiada– y los vínculos del compositor con el ambiente militante de izquierda, agrupado en la célebre Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR.

Daniel Ayala ha sido, hasta ahora, el compositor menos estudiado y difundido de los que integraron el legendario Grupo de los Cuatro. De ellos, Blas Galindo siempre tuvo el favor de la cultura oficial y eso le permitió mantener cierta presencia; Salvador Contreras ha sido rescatado por la investigación en décadas recientes, y Moncayo nunca ha sido olvidado por obvias razones que en esta presentación hemos ido ratificando. Sólo Ayala parecía relegado en el olvido, hasta que su obra y su vida han empezado a recobrar presencia gracias, sobre todo, al trabajo tesonero y constante que han venido realizando, a lo largo de los últimos años, Álvaro Vega Díaz y Enrique Martín Briceño, lo mismo desde su Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musical Gerónimo Baqueiro Fóster, en Mérida, que en otras instituciones académicas y artísticas. Nos complace ofrecer en Heterofonía un adelanto de los primeros resultados de sus investigaciones, en la forma de una cronología detallada de la vida de Ayala y de su catálogo de obras: materiales de referencia documental que, sin duda, contribuirán de manera fundamental en el conocimiento correcto de este compositor que protagonizó las mismas aventuras del nacionalismo musical que sus amigos Moncayo, Contreras y Galindo.

Y entrando en los tiempos actuales, Miriam Vázquez Montano, también conocida de los lectores de Heterofonía, emplea herramientas detalladas de análisis al mismo tiempo que deja constancias testimoniales para hablar del Concierto para piano número 1 de Alexis Aranda, estrenado en octubre de 2004 en la ciudad de México. Al tratarse de una obra que reconoce su manejo ecléctico de estilos y de recursos de la tradición musical, Vázquez lo analiza con una perspectiva clásica sin dejar de considerar ese factor de eclecticismo presente, apoyada en las propias declaraciones del compositor. Esta combinación del trabajo de reflexión crítica con el

registro de la propia voz del compositor nos deja un resultado que arrojará mucha luz sobre esta obra, sobre todo conforme avance el tiempo, para los lectores y los ejecutantes de los tiempos venideros. Así nuestra revista va dejando aportaciones a la lectura histórica de la creación viva de su propio momento.

Con el complemento de una aclaración sobre un texto publicado en nuestro número anterior, cerramos esta entrega de Heterofonía, conscientes de las dificultades para mantener un proyecto editorial que reflexione y enriquezca el conocimiento sobre nuestras músicas, pero convencidos de que se trata de una labor tan necesaria como placentera que, sin duda, se mantendrá por parte de quienes hacemos la revista hoy lo mismo que por parte de quienes nos releven y continúen en esta grata labor de escuchar y pensar la música desde el particular rincón del mundo desde donde enviamos esta revista a dialogar con todos.



ARTÍCULOS



Se revisa la actividad del compositor mexicano José Pomar (1880-1961) relacionada con la edición y composición de música militante de izquierda, en especial a través de su publicación *Cantos Revolucionarios* (ca. 1938), la cual contiene 10 piezas militantes, dos de ellas compuestas por el propio Pomar y las demás con arreglos o ediciones suyas. Se examina el entorno histórico en el que se desarrolló este tipo de trabajo musical de Pomar, vinculado de manera especial con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) de México.

The labour of Mexican composer José Pomar (1880-1961) related to the publishing and composition of music for left-wing activism is reviewed, in a specific issue through an edition of him titled Cantos Revolucionarios (Revolution Chants, ca. 1938), containing 10 songs of activism and propaganda, two of them written by Pomar himself, and the rest with his arrangements or edition. The historic context surrounding this kind of musical work by Pomar is examined, linked in a special manner with the Mexican artistic union called Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (League of Revolutionary Writers and Artists, LEAR).

Introducción

La “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios” (LEAR) llegaba a su fin en 1938. Ésta había sido creada, como muchas otras agrupaciones alrededor del mundo, dentro de las facciones izquierdistas. En México, entre finales de la década de 1920 e inicios de la siguiente, se pueden citar la “Lucha Intelectual Proletaria” (LIP, 1931), la “Federación de Escritores y Artistas Proletarios” (FEAP, antecesora de la LEAR), “Asociación de Trabajadores de Artes” (ATA), o el “Grupo Veracruz”. Estas asociaciones estaban integradas por diversos sectores de artistas, escritores, pensadores, entre muchos otros, cuya finalidad fue la de combatir con ideales artísticos diversos problemas socioeconómicos y políticos que marcaron sobre todo la década de 1930. En este sentido, su cometido se relacionaba con la educación y el bienestar del pueblo, además de la producción y el contexto artístico.

La LEAR fue creada en 1934. En ella se fusionaron algunas de las agrupaciones mencionadas (ATA, FEAP), el antiguo grupo de los

estridentistas, y los veracruzanos de la Revista Ruta. Desde sus inicios se manifestó con la consigna “Ni con Cárdenas ni con Calles”, de la cual derivaron una serie de exigencias al gobierno, y pedían la “libertad de los compañeros presos en la Islas Marías, garantía de libertad de expresión, y reanudación de relaciones con la URSS”.¹ LA LEAR editó su propia publicación, la revista *Frente a Frente*, en la cual dio a conocer el pensamiento de algunos de sus integrantes. Sin embargo, a pesar de haberse adquirido gran fuerza cultural y política, hacia su interior se generaron diversos problemas que se convirtieron en detonantes de su posterior desintegración. Por ejemplo, la historiadora de arte Helga Prignitz señala en su estudio sobre el Taller de la Gráfica Popular, que “el 29 de marzo de 1937, Fernando Gamboa, coordinador de la sección de artes plásticas, pidió a los miembros de la Liga que trabajaran con mayor seriedad, pagando su cuota, participando en las secciones semanales, y creando obra artística”.² Este tipo de demandas internas aquejaban a diversos miembros de la LEAR y en el fondo advertían la pérdida de cohesión de la Liga.

Uno de los eventos que se ha considerado como el mayor indicio para que la LEAR llegara a su fin se dio con el apoyo de varios integrantes de la Liga durante la Guerra Civil Española. Así, después de “una larga ausencia de numerosos artistas destacados en el ámbito político y artístico” debido a una invitación que la Liga recibió el 9 de abril de 1937 de Pablo Neruda por encargo de la *Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture*,³ diversos miembros de la LEAR viajaron al Congreso de Escritores en Valencia, España. El alejamiento de sus miembros más importantes, entre ellos Silvestre Revueltas, Fernando Gamboa, José Chávez Morado, María Luisa Vera, Antonio Pujol, Juan de la Cabada, Carlos Pellicer, Juan Marinello, José Mancisidor, Octavio Paz, y Nicolás Guillén, “ejerció influencias negativas sobre la LEAR”, lo cual originó problemas con el trabajo práctico y enfrentamientos internos para aprovechar, por parte de oportunistas ávidos, las buenas relaciones de la organización con la Secretaría de Educación Pública.⁴

Un suceso indirecto que contribuyó a la disipación de la organización fue la división de la “Confederación de Trabajadores de México” (CTM),

¹ Monsiváis, C., “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México*, Versión 2000, El Colegio de México (obra preparada por el Centro de Estudios Históricos), México, 2004, p. 1017.

² Prignitz, H., *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, Elizabeth Siefer (Trad.), Instituto Nacional de Bellas Artes (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), México, 1992, p. 47.

³ *Ibid*, p. 46.

⁴ *Ibid*.

la cual propició “la expulsión o salida de la fracción comunista en junio de 1937”.⁵ Esto creó diversos sucesos políticos complejos que, de una u otra forma, afectaron las actividades de la LEAR, y que con seguridad “sus repercusiones no fueron comprendidas de inmediato por todos sus miembros”, ni se adaptaron al cambio ante la ausencia de los miembros directivos, por lo que perdieron su orientación.⁶

Los Cantos Revolucionarios

La LEAR contaba entre sus miembros más distinguidos a Silvestre Revueltas (1899-1940). Sin embargo, otros músicos integraron también las filas de la Liga, tales como José Pomar (1880-1961) o Eduardo Hernández Moncada (1899-1995). Sus ideales de una lucha social desde el arte, desde la música, los hicieron coincidir como colegas de agrupación. Si bien sus actividades composicionales fueron el elemento más importante de su vida profesional, sus ideales sociales ocuparon una parte importante de forma individual y como miembros de un grupo cultural. La educación, en este sentido, fue una fase más de su vida, la cual desarrollaron de muy diversas formas.

La figura de José Pomar representa un caso singular que debe estudiarse de forma separada, así como en estrecha relación con su entorno geográfico y temporal. De manera sucinta se puede decir que Pomar se caracterizaba por ser un militante. Incluso participó en algunos movimientos revolucionarios en Guadalajara. Este hecho explica su fuerte interés por convertirse en un miembro activo de la LEAR, desde donde pensó que podía realizar cambios importantes e influir en la clase trabajadora. Anteriormente, había fundado y dirigido el Coro de la Universidad Obrera de México,⁷ y tradujo, compuso y arregló una serie de cantos revolucionarios que finalmente fueron publicados hacia principios de 1938. Desde su juventud, José Pomar tomó una posición radical dentro de la política de izquierda, por lo cual estaba más interesado en promover el progreso musical en favor de las masas populares. Las composiciones pomarianas ubicadas entre los años de 1930 y 1934, como el *Cuarto Cuadro de la Historia de México* (con libreto de Diego Rivera, 1930), el ballet *Ocho horas diarias* (1931), el *Huapango* (1931), el *Preludio y fuga rítmicos* (1932), *La Murga* (pantomima musical para orquesta y

⁵ *Ibid*, p. 47.

⁶ *Ibid*.

⁷ Alfonso, M. Á., “Pomar, José”, Casares Rodicio, E. (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 8, Sociedad General de Autores y Editores, España, 2001, p. 879.

voces, 1933), y la *Sonatina para piano* (1934), contrastan con un estilo anterior de arraigado romanticismo decimonónico.

Tras la *Sonatina* de 1934 se desconocen otras obras originales compuestas por Pomar. Coincidentemente, este año marca el inicio de la LEAR y del ingreso de Pomar a las filas de la liga. Ahí estuvo activo hasta los últimos días de dicha asociación cultural. Un hecho que llama la atención es la tensión que se vive en esta época. En palabras de Helga Prignitz, aquel periodo se caracterizó por una “actividad sindical y política creciente tanto cuantitativa como cualitativamente, [que] provocó, entre otras cosas, que los artistas retornaran a la capital desde las provincias y los diversos países de exilio, para presentar sus exigencias y participar de manera organizada en las luchas sociales”.⁸ Precisamente, la lucha social iniciada por Pomar años atrás fue la que dominó los intereses y actividades realizadas por Pomar durante los años de la LEAR.⁹ Por ejemplo, para Pomar la educación musical de los trabajadores, en especial de los obreros, constituía un aspecto importante y que prosiguió a la luz de los principios de la LEAR.

La edición de sus *Cantos Revolucionarios* cobra sentido, en primera instancia, a raíz del interés por ofrecer una educación musical a las clases trabajadoras y al mismo tiempo un adoctrinamiento social. La publicación de estos *Cantos* cubría el propósito de “contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera y lucha contra el imperialismo, el fascismo y la guerra”.¹⁰ Esta idea estaba sustentada sobre los “principios declarativos” de la LEAR, los cuales aparecieron publicados en el primer número de la revista *Frente a Frente*. En el número 5 de la revista se puede leer:

Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de la labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase, a favor de la dominación capitalista, que entraña la llamada “cultura” que proporciona la burguesía en todos y cada cual de sus sectores: bien desde los arzobispados, desde la cátedras universitarias y escuelas de gobierno, o desde sus partidos pseudo-revolucionarios.¹¹

A principios de 1937, la LEAR convocó a un Congreso Nacional de Escritores y Artistas. Las asambleas, reuniones y conferencias se dieron cita entre el 17 y el 24 de enero del mismo año. Como miembro activo de la Liga y representante de la Sección de Música, Pomar fue el encargado

⁸ Prignitz, *Op. Cit.*, p. 29.

⁹ Existen indicios de que Pomar compuso diversas obras en el periodo de vida de la LEAR que hacen alusión a la lucha social a través de organizaciones, sindicatos y grupos similares. Sin embargo, esto no se ha podido comprobar, y las obras musicales que Pomar pudo componer en estos años se desconocen (plática con Eduardo Contreras Soto).

¹⁰ Prignitz, *Op. Cit.*, p. 29.

¹¹ *Frente a Frente*, noviembre de 1937, p. 3.

de las actividades en torno a la música.¹² Los puntos resolutivos de la convocatoria fueron muy claros en cuanto a las acciones que debían discutirse. De tal suerte, se pudo llegar a la conclusión de que:

El Congreso Nacional de Escritores y Artistas de México, acordaba fomentar la comunión de los intelectuales con las masas populares, a efecto de poder interpretar sus necesidades y aspiraciones, concretando para ellos los medios siguientes [entre otros]: “acción cultural consistente en la edición de libros, folletos, periódicos, etc., y la realización de conferencias, exposiciones de arte, conciertos, funciones teatrales, radio y de cine; todo con un carácter popular”.¹³

Este acuerdo tuvo que haber dado a Pomar la determinación para publicar sus *Cantos Revolucionarios*. El ambiente dentro de la LEAR en aquel momento era desfavorable ya que se perdía cohesión lentamente. Este declive implicaba de forma práctica problemas para financiar los gastos derivados de la publicación e impresión. Sin embargo, ello no significó para Pomar la suspensión del proyecto. El reconocimiento público de su colega de filas dentro de la Liga –Silvestre Revueltas– señaló la importancia de los *Cantos*. Así, el 18 de enero de 1938, Revueltas publicó en el periódico *El Nacional* un artículo intitulado “José Pomar y el canto revolucionario”. De la totalidad del texto sobre sale la última parte:

Toda una serie de cantos revolucionarios con textos traducidos, con nuevas armonizaciones, o arreglos especiales, ha ido elaborando Pomar y la lleva bajo el brazo y la seguirá llevando quién sabe hasta cuándo. Hasta que se haga una edición digna de esos trabajos. Hasta que nos demos cuenta todos –inclusive ustedes, señores anunciantes– de qué importancia tiene, de qué valor mundial tiene el trabajo –sin reflectores– de José Pomar.¹⁴

Para Pomar, la publicación de sus *Cantos* representó un trabajo pionero en México. En el proemio escribió que fueron “el primer intento organizado que aparece en México, con el propósito de agrupar cantos de lucha seleccionados, mucho después de que ediciones semejantes circulan en el mundo entero hechas en Estados Unidos, Francia, la U. R. S. S., etc.”.¹⁵ En otras palabras, Pomar plasmaba su contribución con los cantos de lucha compuestos en otras naciones a través de su propia compilación. Revueltas no exageraba al decir que Pomar llevaba ya mucho tiempo sin poder publicar sus *Cantos*. Éstos fueron arreglados por Pomar en junio de 1937, tal como se indica en la mayoría, excepto por el canto de *La Internacional*. Se puede inferir que tuvo que pasar un año para que

¹² *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p. 22.

¹³ *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p. 23.

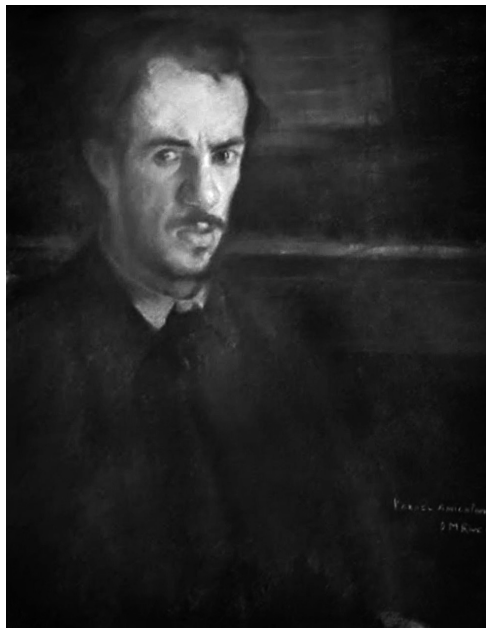
¹⁴ Revueltas, S., *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (Recopilación), Ediciones Era, México, 1989, p. 197.

¹⁵ Pomar, J., *Cantos Revolucionarios*, Editorial Popular, México, 1938, p. 1.

finalmente los *Cantos* vieran la luz. Así, al tomar en cuenta la publicación del artículo de Revueltas en *El Nacional* y la total desintegración de la LEAR, se deduce que los cantos se publicaron hacia mediados de 1938. No obstante, es imposible determinar una fecha precisa con los datos existentes.

Antecedentes históricos

La creación de cantos que aluden a movimientos armados, luchas sociales, manifestaciones políticas, entre otros aspectos similares, se remontan hacia el siglo XIX. Esto quiere decir que los *Cantos Revolucionarios* compilados por Pomar siguen una línea temporal y se sitúan en contextos específicos a lo largo del mundo. En el caso de los cantos de carácter revolucionario en México se pueden hallar antecedentes en *Los Cangrejos*, *La Mamá Carlota*, *La Cucaracha*, la *Adelita* y *Valentina*, o *La Jesusita*. De hecho, éstos son citados por Pomar en la edición de sus Cantos. Pomar agrega incluso que existen “otras [canciones] más adaptadas o nacidas en todas las etapas de lucha reivindicadora”, “en épocas de inconformidad popular o de efervescencia revolucionaria”.¹⁶



José Pomar, retrato por Diego Rivera.

¹⁶ *Ibid.*

El estudio realizado por Vicente T. Mendoza sobre la canción mexicana arroja indicios acerca de los cantos revolucionarios.¹⁷ De acuerdo con Mendoza, este tipo de cantos se pueden clasificar por su carácter y la índole de su texto. De tal suerte, este grupo de cantos se pueden hallar dentro de un apartado mayor que el etnógrafo cholulteca llama canciones “satírico-políticas”.¹⁸ Según su carácter, Mendoza concluye que este tipo de canciones reflejan una “sátira política contra los conservadores queriendo con ellos motejarlos de retardarios”.¹⁹ Mendoza cita ejemplos como *Los Cangrejos*, *Amo nequi nequi nequi...*, *Marcha a Juan Pamuceno*, y *San Juan de la Papusina*.²⁰ Pomar, consciente de que estos cantos forman parte de una tradición popular, se refirió a ellos como una serie de “adaptaciones de textos revolucionarios a canciones populares conocidas, como las que se entonan en *Albur de Amor*, *Las Cuatro Milpas*, *Mi Proletaria* y el sinfín de corridos alusivos que se escucha con esta o aquella ‘tonada’”.²¹

A partir del párrafo anterior, se puede afirmar que los *Cantos Revolucionarios* editados y publicados por Pomar forman parte de una tradición oral decimonónica. Al lado de los cantos recopilados por Vicente T. Mendoza, se pueden citar otras compilaciones como las de Rubén M. Campos o Gerónimo Baqueiro Fóster.²² Como parte de una tradición oral, la música tiene la tendencia a conservarse.²³ Por el contrario, el texto puede cambiarse o modificarse completamente de acuerdo a las necesidades, que para el caso pueden ser las circunstancias históricas, los problemas sociales, entre otros aspectos. A diferencia de las

¹⁷ Mendoza, V. T. y R. R. de Mendoza, V., *La Canción Mexicana, Ensayo de Clasificación y Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

¹⁸ *Ibid*, p. 19.

¹⁹ *Ibid*, p. 57.

²⁰ *Ibid*, pp. 264, y 289-295. Algunos de los cantos citados por Mendoza se pueden escuchar en: *Cancionero de la Intervención Francesa*, Testimonio Musical de México, núm. 13, 10ª Ed., Fonoteca del INAH (1973), CONACULTA, Ediciones Pentagrama, México, 2002.

²¹ Pomar, *Op. Cit.*, p. 1.

²² Campos, Rubén M., *El Folklore Musical de las Ciudades, Investigación acerca de la música para Bailar y Cantar*, reproducción facsimilar de la de 1930 de la Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 1995. Campos, Rubén M., *El Folklore y la Música Mexicana, Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, reproducción facsimilar de la de 1928 de la Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 1991. Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la Música en México / III, tomo 1, La música en el periodo independiente*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música (Sección de Investigaciones Musicales), México, 1964.

²³ En todo caso, el paso del tiempo permitirá observar diversas modificaciones y cambios.



Maestro José Pomar
de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios
de México.

Dibujo de José Pomar, como aparece en la edición
de sus *Cantos Revolucionarios*.

compilaciones realizadas por Mendoza, Campos o Baqueiro, basadas en estudios de clasificación y recopilación, los cantos reunidos por Pomar se centran en temas revolucionarios.²⁴ Así, tal como Pomar lo afirma, esta colección se trata en efecto de la primera con cantos revolucionarios en México. Pomar, entonces, se preguntó: “¿Por qué en México no había salido al público una edición como ésta?”²⁵ a lo que él mismo respondió:

Fundamentalmente por razones económicas; además, el momento histórico, la necesidad de unión en contra del fascismo y de la coalición reaccionaria, nunca tan combativos y agresivos como hoy, obligan a los elementos de izquierda a aprovechar una de sus armas más punzantes, uno de sus lazos más calurosos y fraternales que fortalezcan a los oprimidos en defensa de sus libertades pisoteadas y de la cultura amenazada.²⁶

²⁴ Lo cual no debe confundirse con temas relacionados únicamente con la Revolución Mexicana, sino con los movimientos armados en general en favor de la lucha de clases.

²⁵ Pomar, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁶ *Ibid.*

Significado de los *Cantos Revolucionarios*

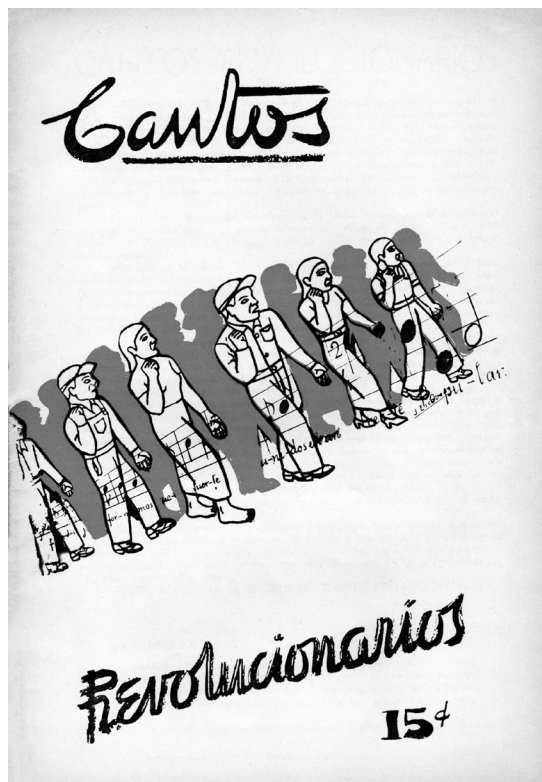
Estos cantos debían convertirse en un arma de combate de acuerdo con lo estipulado por Pomar. Un asunto primordial para el autor era, preferentemente, que varios trabajadores estuvieran presentes al entonar cualquiera de los *Cantos* y que el texto correspondiera con los reclamos vigentes. A decir de Pomar: “Dialécticamente, la canción revolucionaria debe estar y está en movimiento, especialmente su texto; no es arma de combate si se conserva estática. Y así la han comprendido todos los proletarios que luchan y hasta los constructores del socialismo en la Unión Soviética, que así la usan”.²⁷ Actualmente, se carece todavía de alguna noticia o documento que indique si estos cantos en realidad llegaron a entonarse y bajo qué circunstancias.

Pomar finaliza el texto introductorio con la frase “Todos a agotar la edición de “Cantos Revolucionarios”. Es probable que esto ocurriera si se toma en cuenta que tuvieron un costo accesible para los trabajadores, es decir, de 15¢, tal como aparece en la portada, y que “el sueldo mínimo de un trabajador en esos años iba de 50 centavos a un peso diario”.²⁸ De cualquier manera, para Pomar lo importante era que los “camaradas” revolucionarios aprendieran estas canciones, sobre todo en grupo, e indica tres aspectos fundamentales: “1º, leer y explicar el contenido de su texto; 2º, cantar y estudiar con él, frase por frase, marcadas con // en cada caso y, 3º, asegurar la obra entera procurando clara pronunciación, exacta acentuación y marcada expresión”, ya que “estos cantos, faltos de vigor, entusiasmo y claridad, significan fracaso”.²⁹ Sin embargo, Pomar reconocía que el esfuerzo no alcanzaba la meta, ya que resultaba una dificultad el “presentar idiomáticamente lo mejor, no siempre de acuerdo con los textos que hoy se cantan, y que contienen errores prosódicos, musicales y gramaticales y hasta desviaciones o inoportunidades políticas”. Por ello mismo estaba dispuesto a recibir y estudiar las diversas críticas que le hicieran a su trabajo. Incluso, tales comentarios y críticas le servirían para publicar otras ediciones. Pomar invitaba a sus compañeros revolucionarios diciéndoles:

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Revueltas, E., “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, Bitrán, Y. y Miranda, R. (Eds.), *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ríos y Raíces, Teoría y práctica del arte), México, 2002, p. 176.

²⁹ Pomar, *Op. Cit.*



Portada de los *Cantos Revolucionarios*.

Camarada, si comprando y haciendo propaganda a esta colección, a la vez que cumples con tu deber de revolucionario, ayudas a financiar a la Editorial que la publica, ésta hará en seguida una edición de las mismas canciones con acompañamiento de guitarra, así como folletos especiales dedicados a “La Internacional”, a “La Marsellesa” y otras más.³⁰

Se desconoce si estos “folletos especiales” fueron editados y dados a conocer. El hecho es que la desintegración de la LEAR pudo ser un factor principal para que este proyecto quedara sólo como un ideal. De cualquier manera, el hallazgo de estos cantos –si bien no han sido encontrados en México, sino en España– tiene rasgos e información interesante –tal como se intenta mostrar en este trabajo. Así, la portada de los *Cantos Revolucionarios* muestra una imagen representativa del proletariado, y en estrecha conexión con el texto del último canto de la colección, el *Frente Popular*. Seis obreros, cuatro hombres y dos mujeres aparecen dibujados en blanco y negro, en primer plano, y marchan con la mano derecha empuñada y levantada cerca de la mejilla hacia la misma dirección. Se identifican como obreros por la vestimenta, ellos con overoles, camisa de

³⁰ *Ibid*, p. 1.

manga larga y gorra, ellas con falda larga, blusa, una descalza y la otra con zapatos de tacón. En segundo plano, se pueden observar otros obreros y campesinos, en total ocho, cuya silueta aparece en rojo, color característico de los movimientos socialistas. Sobre los obreros en primer plano, a la altura de las piernas se pueden ver fragmentos de la música y texto del *Frente Popular*, con música de José Pomar y texto de María Luisa Vera. Al parecer, las palabras del texto que se alcanzan a leer fueron elegidas con precisión: “formemos”... “fuerte”... “unidos un”... “Frente Popular”, que corresponden al tercer verso del *Frente Popular*, en el cual se habla de “campesinos, obreros y mujeres, magisterio y clase militar” (*cfr.* con el texto íntegro en el “Apéndice”). Al fondo de la palabra “Popular” se puede leer el nombre del autor del dibujo: J. Escobedo. Jesús Escobedo (1918-1978) fue dibujante y grabador, expuso sus primeras obras en la primera mitad de la década de los años treinta. Poco después, al desempeñarse (1935-1937) “como ayudante de restaurador en el Museo de Arte Popular del Palacio de Bellas Artes”, recibió la influencia del entorno social de los años cardenistas, por lo que decidió ingresar a la LEAR. Su separación de la Liga en 1937, lo llevó a formar, junto con Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán y Alfredo Zalce, entre otros, el “Taller de Gráfica Popular” (TGP), en donde se caracterizó como un miembro activo antifascista.³¹ Helga Prignitz, en el estudio que hace sobre el “Taller de Gráfica Popular”, observa que los artistas de la primera fase de dicha agrupación, entre ellos Escobedo, tomaron como modelo a los integrantes más destacados: Pablo O’Higgins (1904-1983), Alfredo Zalce (1908-2003), José Chávez Morado (1909-2002), Francisco Dosamantes (1911-1986), Ángel Bracho (1911-2005), y Leopoldo Méndez (1902-1969).³² Por lo que a esto, Prignitz agrega que “hay que decir, sin ánimo de ofender, que su estilo en el campo de la gráfica fue poco desarrollado y no dejó huella profunda”.³³ Sin embargo, para José Manuel Springer, “la obra de Jesús Escobedo es la manifestación de una fe en un proyecto de vida que era inclusivo para las clases populares. Su fuerza y distinción emana de la claridad con la que expresó sus convicciones y el sentido de posibilidad para el futuro que comunican sus grabados, litografías y dibujos”.³⁴

³¹ Springer, J. M. “Jesús Escobedo”, *Casa del Tiempo* (publicación mensual), noviembre 1999. Recuperado de <www.uam.mx/difusion/revista/nov99/escobedo.html>. [Consultado el 30/03/2010].

³² Prignitz, *Op. Cit.*, p. 220.

³³ *Ibid.*

³⁴ Springer, *Op. Cit.*

De tal forma, en la portada de los *Cantos Revolucionarios*, tal como lo afirma Springer acerca de las obras de Escobedo, “se distingue de inmediato la voluntad de hacerse entender por el pueblo y comunicar el compromiso personal con los ideales populares revolucionarios, esgrimiendo una ideología antiautoritaria y antiimperialista”.³⁵

Análisis

Esta colección de cantos representa una historia condensada, con texto y música, de los movimientos revolucionarios en el mundo; tal como se ha discutido anteriormente. Estos cantos fueron concebidos como una forma de expresión de las necesidades de las clases sociales bajas, hasta convertirse en un medio para incitar a la lucha, como un “arma de combate”. A manera de ofrecer una síntesis ilustrativa de los cantos que se incluyen en la colección, se han diseñado dos cuadros, ambos en el orden en que aparecen, con sus títulos. En el cuadro 1, en la 3ª columna, se pueden observar los incipits, en los que se hace referencia al carácter (todos en conjunto son similares: enérgicos, vigorosos, marciales, animados y rápidos), al *tempo* (indicado con una cifra metronómica), al compás (4/4, ó 2/4), y al matiz (*f*, *p* o *mf*) con que se inician éstos. Rítmicamente, la mayoría se inician con anacrusa, excepto el número 3 (*La Varsoviana*), y 7 de ellos se caracterizan por su ritmo punteado (1, 2, 3, 4, 5, 7, y 9). El diseño melódico es de un orden ascendente en los cantos 1, 2, 4, 5, 7, 8 y 9, y descendente en los restantes. En los primeros, el ascenso se enfatiza por medio de un salto de 4ª perfecta (1, 2, 4, 7), 6ª menor (5 y 9), o de forma progresiva, intervalos de 3ª, 4ª y 5ª (en el número 8). En los segundos, el descenso es paulatino, por grados conjuntos, donde el último (10) se inicia con un salto de 3ª descendente.

En la cuarta columna se indican las tonalidades. Ocho cantos están en modo mayor (1 en Do, 1 en La, 2 en Fa, y 4 en Sol), y dos en Re menor (núms. 3 y 5). La quinta columna señala la extensión de cada canto en número de compases. Las progresiones armónicas de estos cantos subrayan los grados principales, lo cual responde a una necesaria sencillez que permitiera su aprendizaje. Estos cantos sólo incluyen la melodía, no así el acompañamiento, lo cual él mismo autor esperaba que ocurriera en futuras ediciones.

³⁵ *Ibid.*

Tabla 1. Los Cantos Revolucionarios publicados por Pomar.

	Título	Íncipit	Tonalidad	Extensión
1	<i>La Internacional</i>	Enérgico y Marcial $\text{♩} = 120-132$ 	La	33
2	<i>La Marsellesa</i>	Bien ritmado $\text{♩} = 120-132$ 	Sol	29
3	<i>La Varsovia</i>	Enérgico $\text{♩} = 80-92$ 	Re	16
4	<i>La Joven Guardia</i>	Vigorous y rápido $\text{♩} = 152-168$ 	Sol	16
5	<i>Comintern</i>	Tpo. de marcha $\text{♩} = 116-126$ 	Re	16
6	<i>¡No pasarán!</i>	Aire de paso doble $\text{♩} = 138-152$ 	Sol	32
7	<i>Contra la Guerra</i>	Alegre y ligero $\text{♩} = 132-144$ 	Do	34
8	<i>¡Adelante la Juventud!</i>	Animado $\text{♩} = 76-84$ 	Sol	20
9	<i>Julio Antonio Mella</i>	Marcial y vigoroso $\text{♩} = 108-120$ 	Fa	16
10	<i>Frente Popular</i>	Rápido $\text{♩} = 132-144$ 	Fa	40

Todos los cantos aparecen con la rúbrica “COR. INT. REV., J. P. Méx., D.F.”, cuyas abreviaturas se pueden interpretar como “Coros Internacionales Revolucionarios, José Pomar”. La mayoría están fechados en junio de 1937 en México, excepto el primero, *La Internacional*, del cual ya había aparecido una primera edición en la revista *Frente a Frente* de la LEAR –del cual se hará referencia más adelante. También se explica en cada uno de ellos que “la notación hacia arriba es para las voces, hacia abajo para los instrumentos”, y que “el signo // indica respiración”, así como algunas aclaraciones específicas, según sea necesario en cada canto.

En la Tabla 2, se muestran los autores del texto original, y en su caso quienes los tradujeron, los compositores de la música original, y en cuatro de ellos los arreglistas, que fueron Revueltas y Pomar. Los títulos refieren a la historia revolucionaria que debían conocer aquellos que entonaran estos cantos, aspecto que le preocupaba a Pomar, y evidente cuando pide

que el contenido del texto debe ser explicado. En los siguientes párrafos se hace una explicación de cada uno de estos cantos, y su posible significado en relación al texto.

Tabla 2. Autorías en los *Cantos Revolucionarios* publicados por Pomar.

	Título	Texto Orig.	Traductor	Música Orig.	Arreglo
1	La Internacional	E. Potter	“Por la J. C.” *	P. Degeyter	
2	La Marsellesa	Rouget de Lisle		Rouget de Lisle	
3	La Varsovia	Popular polaco	I. Ivanoff	Canto popular polaco	J. Pomar
4	La Joven Guardia	Popular ruso	M. Garza, y Revueltas	Canto popular ruso	S. Revueltas
5	Comintern	Jahnko	D. Sokolov	Hanns Eisler	J. Pomar
6	¡No pasarán!		Adaptación de Pomar	“España en Llamas”	J. Pomar
7	Contra la Guerra	J. Pomar		J. Pomar	
8	¡Adelante la Juventud!	ERICH	J. Pomar	P. Arma	
9	Julio Antonio Mella	Alfonso Sierra Madrigal		Luis G. Monzón	
10	Frente Popular	María Luisa Vera		J. Pomar	

* La indicación de la traducción sólo aparece en *Frente a Frente*.

La Internacional

En el cuadro anterior, este canto aparece con un asterisco que refiere al traductor. Éste ya había aparecido dos años antes en la revista *Frente a Frente*, publicación de la “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, en la página 5 del número 2, de abril de 1936. La reseña histórica y la explicación, con el título “Corta biografía de *La Internacional*”, fue escrita por el mismo Pomar. En aquella ocasión, Pomar incluyó dos versiones, el original en francés y la traducción al español (ver “Apéndice”). La primera versión está en Do mayor y en compás de 2/4, indicada con tiempo de *Marche*, y sólo usa dos matices (*p* y *ff*). La segunda versión, cuyo traductor sólo se indica por las siglas “J. C.” (que posiblemente refiere a una organización), tiene diversas diferencias con respecto de la primera: en Si bemol mayor, en compás de 4/4, con números de compás cada dos compases, con carácter de “Aire marcial, vivo”, con indicaciones de dinámica diferentes del original, a las que añade reguladores, y con repetición al

final; los reguladores y la repetición enfatizan el texto con dos estrofas y un estribillo. El texto íntegro escrito por Pomar dice lo siguiente:³⁶

Fue hecha en París la letra, en 1875, por el cancionero francés Eugenio Pottier, inspirándose en la destrucción de La Comuna, de la que fue miembro activo; la obra original contiene seis estrofas y entre cada una alterna un estribillo “A la lucha, proletarios, etc.” y, está claro que la letra es una llamada a la unión de trabajadores del mundo y a la futura humanidad internacional. Actualmente y en todas las traducciones sólo se canta la primera, segunda y sexta estrofas.

Que los escritores “eruditos”, al servicio de la burguesía, desdeñan el texto, su contenido, es fácilmente explicable, así como dialécticamente es claro que el actual texto de la canción de lucha es un producto de cristalización en el cerebro de la masa trabajadora, fruto de la inspiración legítima del númen proletario que, inclusive en Rusia, durante la revolución roja de octubre, le impuso correctivos [sic] históricos, nacidos del seno mismo de aquellas masas en vías de emancipación.

Varios de los versos de La Internacional contienen PALABRAS DE ORDEN, CONSIGNAS, propias del movimiento de lucha internacional: la expropiación como castigo a los expropiadores, el carácter justiciero de clase, el papel creador y revolucionario del proletariado. “Nadie nos dará libertad, ni dios, ni el zar, ni el héroe; llegaremos a la salvación por nuestra propia mano”, dice la traducción literal del ruso. Palabras de legítimo orden marxista, impregnados de la idea de que la liberación proletaria debe arrancarse por mano propia del proletariado, sin contar como hasta hoy ha sido con el engaño del ser superior, ya pertenezca o no a esta vida.

Seducido por el ritmo viril, propio para canción revolucionaria, Pedro Degeyter, obrero belga y organizador de un orfeón de trabajadores, acogió entusiasmado el texto en Lille y en dos días compuso la melodía que hoy se canta internacionalmente, haciendo de “La lutte finale” un refrán que acompaña a cada una de las estrofas. Y fue en esa ciudad de Lille, el 23 de junio de 1888, cuando tuvo La Internacional su primera ejecución pública que posteriormente se multiplicó en la Francia del Norte.

Débase al 1er. Congreso de la II Internacional –París, 1889– el primer contacto que tuvo el canto de lucha con el proletariado internacional; de ahí pasó a Bélgica, para extenderse más tarde, y a través de diversas traducciones, a otros varios países; surgiendo desde entonces imitaciones, como la de “La Internacional de los Proletarios” y otras menos interesantes.

1902, época inicial de incremento del movimiento obrero anterior a la revolución rusa, marca una etapa difusora del canto de liberación y el octubre rojo de 1917 lo convierte en un himno soviético, que hacen suyo inmediatamente los oprimidos del mundo entero en su lucha contra la clase dominante de todos los países y que, pese a los refinados artistas [sic] del régimen capitalista, ha sido y será una piedra de toque que ha abierto nuevos y frescos senderos artísticos, fuentes vivas aún a los intelectuales serenos [sic] que siguen y estudian el movimiento revolucionario con atención.

La LEAR ya prepara la edición de un folleto conteniendo todo el historial detallado de la Internacional, el texto íntegro del original en francés, la traducción literal de la actual letra soviética, así como algunas sugerencias sobre la versión que se canta en México.

José POMAR.

³⁶ En la cita se ha respetado la escritura original.

El texto anterior es un parámetro de la forma en que Pomar deseaba que se leyeran y explicaran estos cantos. Sin embargo, en algunos resulta complicado ofrecer toda la información referente a la historia de cada uno. De cualquier forma, el intento vale la pena. Un aspecto que resulta interesante de los cantos publicados por Pomar, son las leyendas o frases que aparecen arriba, abajo, izquierda y derecha de la partitura, como una forma para explicar e incitar ideológicamente a los “camaradas” revolucionarios. Así, en *La Internacional* aparecen las siguientes frases: “Proletarios de todos los países ¡Uníos!”, “Convencer es el objetivo y el deber de los comunistas”, “¡Arriba, víctimas hambrientas! Será siempre un canto de lucha mientras haya explotados”.³⁷

La Marsellesa

Esta pieza fue escrita por el poeta y compositor francés Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836). La historia, referida en el *Diccionario Grove* por Frédéric Robert (2001), dice que, durante la noche del 25 de abril de 1792, en Estrasburgo, Rouget de Lisle escribió el texto y la música del *Chant de guerre pour l'armée di Rhin* que, debido a su frecuente ejecución por el Batallón de Voluntarios de Marsella, se llegó a conocer como el *Himno de Marsella*, y finalmente como la *Marsellesa*. Después de la muerte de Rouget de Lisle, sus cenizas fueron trasladadas al edificio de los “Inválidos”. Este suceso marcó la culminación de la glorificación de la *Marsellesa* como el canto que simboliza la “Unión Sagrada” (dicho en palabras de Poincaré cuando habló de la unión de todo el pueblo francés contra el enemigo). En 1936, en el centenario de la muerte de Rouget de Lisle, Maurice Thorez pronunció un discurso en el que recordó al público el origen y la inspiración revolucionaria de la canción, contrastándolo con *La Internacional*.³⁸ El contenido del texto (ver Apéndice) se refiere al llamado a los proletarios para unirse a la revolución: “a la revuelta, proletarios”, “obreros, a luchar por la revolución”, con el fin de dignificar la vida del hombre, liberarse de los tiranos y destruir el origen del mal; o bien como el mismo Pomar dice en las frases circundantes: “La Marsellesa” es el llamado vibrante a la lucha contra la opresión, es la lucha del pueblo contra sus enemigos del exterior y del interior”. Incluye una frase, que al parecer es una cita, ya que se percibe en ella la idea de cómo debía ser la música socialista, y que pudiera ser incluso de Hanns Eisler

³⁷ El énfasis en mayúsculas como aparece en el original se sustituye por las cursivas, así como en las citas posteriores.

³⁸ Robert, F., “Rouget de Lisle, Claude-Joseph”, Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, 2ª Ed., Oxford University Press, Inglaterra, 2001, p. 795.

(aunque esto es sólo una conjetura): “La poesía, la música, el arte, no alcanzan su más alto grado de perfección sino hasta cuando expresan y exaltan el inmenso y perenne esfuerzo de los hombres, ávidos de libertad, de bienestar y de paz”.

La Varsoviana y La Joven Guardia

Por sus orígenes populares, polaco y ruso respectivamente, estos son cantos cuyo texto original debió haberse cambiado. Sin embargo, las traducciones debieron hacerse a partir de los textos adaptados. El primero es un canto de ánimo para que la lucha continúe y se pueda lograr un mundo lleno de libertad, en el que caigan las fuerzas opresoras “ante la unión y fuerza del trabajador”. Las frases que acompañan a este canto se refieren a una ideología indispensable: “Sin teoría revolucionaria, no puede haber movimiento revolucionario”, a libertad de expresión: “Los cantos de lucha son un arma en boca de los oprimidos”, y el significado de estos: “El canto de lucha alienta, fortalece, consuela y arrastra”. *La Joven Guardia* fue traducido por dos miembros de la LEAR, Makedonio Garza y Silvestre Revueltas. Este canto hace referencia al “anhelo juvenil”, de lucha y orgullo por construir “un mundo de trabajo”. Pomar instruye a sus lectores con frases sobre la importancia de conocer el origen de los cantos, y la necesidad por cantarlos: “Los mejores cantos de lucha nacen de la miseria y explotación de los oprimidos”, “Camarada, todas las revoluciones originan sus cantos, aprende y entona los de hoy”.

Comintern

Este canto fue escrito por el compositor alemán Hanns Eisler (1898-1962). En el *Diccionario Grove*, David Blake escribe que Eisler había sido alumno de Schoenberg, y en algunas ocasiones de Webern.³⁹ En 1926 se unió al partido comunista alemán, una vez que se mudó a Berlín el año anterior. A pesar de haber estudiado con Schoenberg, con el paso del tiempo se mostró insatisfecho con la música nueva, incluso con la de su propia obra. Su nueva ideología política necesitaba un medio de expresión, mismo que halló en numerosos artículos y revisiones en el periódico del partido comunista *Die Rote Fahne*. Esto le permitió buscar medios conscientes de carácter político para servir a la sociedad. Su asociación con el *Agitprop*-

³⁹ Blake, D., “Eisler, Hanns”, Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, 2ª Ed., Oxford University Press, Inglaterra, 2001, p. 37.

truppe “Das rote Sprachrohr” inició a finales de 1927, y con ella una serie de obras corales de los años de 1926 a 1933, así como las primeras canciones de marcha, las cuales eran de un carácter muy fuerte y distintivo que rápidamente se hicieron populares entre los grupos de izquierda a lo largo de Europa. Por ejemplo, *Roter Wedding*, *Der heimliche Aufmarsch*, *Stempellied*, *Kominternlied*, *Solidaritätslied*, y la *Einheitsfrontlied* son de sus piezas clásicas del movimiento socialista.

De acuerdo con el catálogo realizado por Blake,⁴⁰ el *Comintern* fue escrito inicialmente como una pieza vocal con pequeña orquesta llamada *Lied der Werktätigen*, entre 1929 y 1931. Después, en 1939, le puso un nuevo texto, y entonces recibió el nombre de *Komintern*. Es posible que el nuevo nombre lo recibiera mucho antes, de lo contrario no concuerda con la pieza que Pomar incluye en los *Cantos*. Las melodías, siguiendo la narración de Blake,⁴¹ están construidas con una gran economía y están usualmente en modo menor, sorprendentemente para una música con un mensaje tan positivo y exhortativo. Eisler pensaba que el modo menor era de un sentimiento que producía una cualidad más intimidante. Es interesante mencionar que por cinco meses Eisler, a partir de mayo de 1939, fue profesor visitante en el Conservatorio Nacional de Música en México.⁴² El texto empleado por Pomar exhorta a las legiones proletaria y campesina para tomar las armas y ganar un mundo. En él se establecen la llamada “a las armas, prestos”, y las consignas de la “prudencia y la audacia”, y “¡el soviét internacional!”. Pomar enfatiza el texto con otras frases, como: “La emancipación de los trabajadores debe ser obra de los trabajadores mismos”, “Los cantos de masas han arrastrado siempre millones de compañeros”, “En el Sindicato luchar por siempre por la libertad de discusión y por la de crítica”.

¡No pasarán!

El término se refiere a un eslogan, a una frase que se convirtió en un elemento recurrente desde los primeros años de la Guerra Civil en España. Decían los propios españoles que bastaba con salir a las calles al grito inmortal de ¡No pasarán!, para que todos se lanzaran a cerrarles el paso —como menciona el texto de Pomar—, a los fascistas, el clero, el capital, a los traidores, a los enemigos del pueblo, y hacerles sucumbir para siempre. De hecho, las frases que añade hacia los extremos de la partitura ha-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴² *Ibid.*

cen referencia a la situación española en aquel momento: “La lucha que sostienen el gobierno y el pueblo españoles es, al mismo tiempo, por la libertad, de España y por la del proletariado mundial”, donde “el arte al servicio de la lucha de clases cumple su función social, humana”. Esta frase llegó, incluso, a convertirse en poesía. Octavio Paz escribió en 1937 un poema con el mismo título, por el cual fue invitado a leerlo al “II Congreso de Intelectuales en Valencia”, en ese mismo año (años más tarde, el mismo Paz evitó la publicación de este poema por considerarlo sin relevancia estética). A decir de Müller-Bergh, se trata de “un poema lleno de cólera e indignación, que tiene repercusión inmediata entre sus compañeros de promoción”, y este mismo autor, al mencionar a Efraín Huerta, cita que “es un poema perfecto considerado en todos los aspectos considerables: el técnico, el formal, el interno y el social”.⁴³ Estas referencias son útiles para indicar la importancia que llegó a adquirir la frase, cuyo título usa Pomar como pretexto para escribir un Canto Revolucionario. Sin embargo, el texto empleado por Pomar se trata de una adaptación de la película “España en Llamas”, donde las imágenes pudieron ser muy sugestivas para inducirlo a escribir el texto. La música fue tomada de la misma película, según lo indicado en la partitura, y es un arreglo de la misma. Se trata de una película difícil de hallar; sin embargo, se puede inferir que tuvo una gran influencia en Pomar.

Contra la guerra

Este es el único canto de la colección cuyo texto y música son originales de Pomar. Las frases contiguas: “Acabar con la explotación del hombre por el hombre es acabar con las guerras entre las naciones”, “La emancipación de los trabajadores debe ser obra de los trabajadores mismos”, refieren al significado del texto de la canción.

¡Adelante la juventud!

Aquí Pomar nuevamente enfatiza que “sin teoría revolucionaria, no puede haber movimiento revolucionario”, y que “los cantos de lucha han congregado siempre millones de seres en todas las revoluciones”. Con la frase anterior advierte que la juventud es una parte importante de la lucha

⁴³ Müller-Bergh, K., “La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta”. Roggiano, A. A. (Dir.), *Revista Iberoamericana, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Vol. XXXVII, núm. 74, Patrocinio por la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, enero-marzo 1971, p. 124.

revolucionaria, y que “para llegar a ser comunista, hay que enriquecer la inteligencia con todo el tesoro de ciencia acumulado por la humanidad”. El texto fue traducido por el mismo Pomar, sin embargo, el texto original sólo refiere a “Erich”, y por lo tanto resulta difícil identificar a tal personaje, así como en el caso del autor de la música. En el texto ya no se desean más muertes, sino un Frente Único que termine con el sufrimiento y el odio.

Julio Antonio Mella

El título se refiere a un importante personaje (Cuba, 1903-México, 1929) del movimiento revolucionario. Por sus diversas acciones en Cuba a favor del proletariado llega exiliado a México. Poco tiempo después es asesinado. Pedro Luis Padrón refiere que a partir de su ingreso a la Facultad de Derecho (1921-1922), y surgir como “líder de la lucha por la reforma universitaria”, Mella encauzó sus actividades a la promoción de un movimiento estudiantil revolucionario en la Universidad de La Habana para unirlo con la clase obrera, y así combatir el tutelaje yanqui sobre Cuba.⁴⁴ Antonio Mella estaba convencido de que “sólo con la unión a la clase más revolucionaria de la sociedad, la clase obrera, era posible realizar una verdadera revolución social y conquistar para Cuba la plena soberanía y la independencia absoluta preconizada por José Martí”.⁴⁵ Su posición como líder de los trabajadores, a raíz de una excepcional inteligencia, asombrosa capacidad de trabajo e intensa labor en el movimiento obrero, le hizo ganar la confianza y lealtad de los trabajadores por la defensa de su causa. A partir de estos hechos, y provisto de la filosofía de la clase obrera, se convirtió en un dirigente latinoamericano en el combate contra el imperialismo yanqui.⁴⁶ Con ese carácter de líder internacional, llega a México en febrero de 1927 para iniciar una nueva vida revolucionaria, en la que destacan sus actividades dentro de la Liga Antimperialista [*sic*] de las Américas, el Partido Comunista Mexicano, dirigente activo del Comité Manos Fuera de Nicaragua, y redactor sobresaliente del periódico *El Machete*, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista Mexicano.⁴⁷ Mella muere asesinado el 10 de enero de 1929, por un decre-

⁴⁴ Padrón, P. L., *Julio Antonio Mella y el movimiento obrero*, Editorial de Ciencias Sociales, Cuba, 1980, pp. 5-6.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

to del imperialismo yanqui “para eliminar un enemigo cuya influencia ideológica se hizo sentir en los trabajadores, estudiantes e intelectuales”.⁴⁸

La influencia de Mella perduró por algunos años, sus ideas siguieron vivas en la clase obrera. De manera que la obra que aparece en los *Cantos Revolucionarios*, Julio Antonio Mella, es un recuerdo y homenaje a este personaje, tal como lo enfatiza una de las frases contiguas a la partitura: “Camarada, venera el recuerdo de los que combatiendo han caído por tu liberación”, mientras que en las otras dos se hace énfasis en que “Los cantos de lucha son una arma en boca de los explotados”, y que la “Democracia, si, para nosotros, para los trabajadores del pueblo; pero no para los enemigos de los trabajadores y del pueblo”. El texto escrito por Alfonso Sierra Madrigal (1896-1945), autor de los libros *Vendimia lírica* (publicado en 1979) y *El Búho* (publicado en 1948), permite ver a Mella como un ideal, al mismo tiempo que el texto critica a quienes lo asesinaron (ver el texto completo en el Apéndice):

Un esbirro alevoso tu vida
Noble y alta y viril cegó en flor;
Julio Mella, tu sangre vertida
Nos exalta con nuevo vigor.

La música fue compuesta por Luis G. Monzón (San Luis Potosí, 1872-México, 1942). Los datos acerca de este personaje, hallados en internet, son escasos, y en ningún momento se le menciona como compositor. Sin embargo, se sabe que publicó dos volúmenes con arreglos de piezas mexicanas para niños. Después de obtener el título de Profesor de Instrucción Primaria, dedicó la mayor parte de su vida al magisterio, y obtuvo diversos cargos relacionados con esta actividad. No obstante, sus ideas revolucionarias formaron parte importante de su vida, por lo que participó activamente en diversos movimientos, con sus propias consecuencias. En primera fue expulsado de su ciudad natal,⁴⁹ por lo que se dirigió a Sonora, donde fue colaborador activo del periódico *Regeneración*. Sus constantes ataques al gobierno local,⁵⁰ y ser seguidor

⁴⁸ *Ibid*, p. 196.

⁴⁹ “Luis G. Monzón (1872-1942)”, *Omnibiografía.com* (2009). Recuperado de <<http://www.omnibiography.com/bios/LuisG.Monzon/index.htm>>. [Consultado el 22/07/2009].

⁵⁰ “Luis G. Monzón, educador”, *Enciclopedia sonora en tus manos* (En CD-ROM (C)), Colegio de Bachilleres del Estado de Sonora, México, 2003. Recuperado de <<http://enciclopedia.sonora.gob.mx/Runscript.asp?p=ASP%5Cpg500.asp&page=500>>. [Consultado el 22/07/2009]. Este documento se basa a su vez en Aragón, Pérez Ricardo: Una mirada a la Educación Pública de Ayer, Consejo Estatal de Educación, Secretaría de Educación y Cultura, Hermosillo, Sonora.

de los hermanos Flores Magón, hicieron que se le considerara como un peligroso agitador.⁵¹ Estas actividades se convirtieron en una constante durante su vida. Al final de ella, dejó escritos cinco libros sobre temas de educación socialista.⁵²

Frente Popular

El término hace referencia a un llamado a la lucha. El texto del canto fue escrito por María Luisa Vera, integrante de la LEAR, y colaboradora de su órgano *Frente a Frente*. En él convoca a los campesinos, obreros, mujeres, magisterio y clase militar, para que formen un pueblo fuerte, “unidos en un Frente Popular”, una sola fuerza con la que se venza al imperialismo y al capital. De aquí el dibujo de Escobedo que aparece en la portada de los *Cantos*. Por medio de las frases adyacentes se recuerda que “Los cantos de masas han unificado millones de compañeros”, y que “El camino del triunfo es el camino de la unidad del proletariado”. En Francia, el “Frente Popular” de 1934 a 1938, tal como lo menciona Georges Lefranc,⁵³ fue un intento de unir las fuerzas de izquierda, entre socialistas y comunistas, “este se caracterizó por la participación de los comunistas en una coalición de izquierdas que llegaba hasta algunos republicanos ‘burgueses’”.⁵⁴ Para este autor, es importante entonces añadir que “los años 1934-38 estaban dominados por el ascenso del totalitarismo y la política hitleriana”.⁵⁵ Acerca del movimiento frentista en Iberoamérica, Víctor Alba (1959) dice que en México los socialistas

Criticaron al nuevo Presidente de la República general Lázaro Cárdenas, a cuyo gobierno califican de instrumento del imperialismo: El gobierno (de Cárdenas), está encargado de llevar adelante el plan sexenal de Calles, el programa de fascinación y reforzamiento del dominio yanqui en México, amparándose bajo el biombo de las izquierdas cardenistas, que es socialismo embustero y escandaloso, según dice el dirigente máximo del Partido Comunista mexicano Hernán Laborde.⁵⁶

⁵¹ “Luis G. Monzón”, en *Omnibiografía.com, ibid.*

⁵² *Enciclopedia de los Municipios de México.*

⁵³ Lefranc, G., *El Frente Popular 1934-1938*, F. Domingo (Trad.), Oikous-Tau Ediciones (¿qué sé?, núm. 36), España, 1971, p. 5.

⁵⁴ *Ibid*, p. 6.

⁵⁵ *Ibid*, p. 122.

⁵⁶ Alba, V.: *Historia del Frente Popular, Análisis de una táctica política*, Libro Mex editores (colección Documentos), México, 1959, pp. 42-43.

Más adelante, Alba señala que “los Partidos Comunistas iberoamericanos siguen la línea de clase contra clase y de social fascismo que marca el ‘Komintern’”, y da el ejemplo del Partido Comunista mexicano, el cual

Se oponía a los gobiernos de la revolución, y que incluso denunciaba al gobierno de Álvaro Obregón por sus designios imperialistas en Guatemala, así como en 1929 el propio Komintern dirigió un llamamiento a los obreros y campesinos de México contra la reacción fascista en México, vanguardia del imperialismo en América Latina, es decir, contra el gobierno [de] Portes Gil que sostiene con la Iglesia una lucha tenaz.⁵⁷

Sólo en México, de acuerdo con Víctor Alba, a diferencia del resto de Iberoamérica, se pudieron formar “verdaderos frentes populares organizados”, como los que sustentaban al presidente Lázaro Cárdenas después de la nacionalización del petróleo en marzo de 1938, una vez abandonada su oposición original de Cárdenas.⁵⁸ Páginas más adelante el autor concluye que el frentismo es “psicológicamente el resultado de una serie de anomalías muy extendidas en el mundo moderno”.⁵⁹

Conclusiones

Después de la información proporcionada y el estudio en torno a los *Cantos Revolucionarios* se pueden concluir diversos aspectos. Estos fueron publicados en un ambiente de incertidumbre, donde las advertencias por la desintegración de la LEAR habían sido ya manifestadas, en específico por Fernando Gamboa, además de otras situaciones que condujeron a su desintegración.

La importante producción artística de Pomar durante el primer lustro de los años treinta fue apagada en su totalidad por dar preferencia al movimiento ideológico de la LEAR, al movimiento de izquierda que, si bien tuvo relevancia en su momento, lo condujo a un trabajo de escasa importancia estética, aunque sí histórica, y que fue la selección de cantos revolucionarios, traducidos y editados, como bandera contra el fascismo. De tal forma, la edición y publicación de los *Cantos Revolucionarios* responde no a una necesidad personal forzosamente, ni a una voluntad artística, sino a una serie de demandas, principios y consignas determinadas por una situación social que desfavorece a las clases bajas, los obreros, el proletario, y entre los que se encuentran los artistas. Por donde quiera que se busque, los *Cantos Revolucionarios* son una respuesta, y al parecer

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁹ *Cfr.* Alba, 1959, p. 256.

la única en cuanto a una producción musical de esta naturaleza se refiere, a la ideología cultural ceñida a los lineamientos de la LEAR.

De igual manera, en este sentido es importante darse cuenta de que Revueltas enfatiza el valor mundial, social, de la selección de cantos hecha por Pomar. En ningún momento, Revueltas los refiere como un trabajo con valor artístico, a pesar de las nuevas armonizaciones o arreglos especiales que menciona.

Por otro lado, los cantos integrados por Pomar se vinculan con un trabajo común de aquella época: la selección y compilación de cantos populares, con su armonización, como en el caso de Rubén M. Campos y Vicente T. Mendoza. No obstante, la proyección del reclamo del pueblo y el movimiento revolucionario contra el imperialismo.

La importancia de estos Cantos Revolucionarios, radica en dejar testimonio de aquel momento histórico, de que los obreros tuvieran, al menos, un arma ideológica. Pomar no estaba en favor de las armas, sino de una lucha “intelectual”, donde el canto tuvo un valor predominante. El texto podía variar, sin embargo, el canto era la bandera y el arma con los cuales luchar. El objetivo, como lo piensa Pomar, era que los cantos no quedaran estáticos.

La presencia de otros artistas como colaboradores para completar el trabajo de Pomar es esencial. Ello simboliza fuerza y cohesión por parte de los integrantes de la LEAR. Aun cuando su trabajo fuera algo modesto, representan las corrientes, tendencias e ideología vigentes en aquella época. El caso más claro es el de Jesús Escobedo, en cuya litografía se puede observar que logra comunicarse con el lector.

El análisis de los *Cantos Revolucionarios* revela el interés de Pomar por hacerlos asequibles a cualquier persona. La tesitura, el *tempo*, el carácter y cada una de las características de los cantos fueron elegidas con precisión. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes es que cada canto representa un diferente movimiento alrededor del mundo. Por ese lado, es una síntesis histórica de los movimientos revolucionarios, de dar a entender que no sólo en México se daban tales situaciones, sino que a lo largo del mundo todos los trabajadores estaban unidos para luchar con un sistema que los oprimía.

La idea de completar un relato de cada canto, tal como Pomar lo hace de *La Internacional*, tiene sobre todo un fin histórico. No obstante, intenta llenar un hueco para quienes quieren acercarse a estos cantos, y si bien en la actualidad no tienen el mismo valor y significado, al menos puede llegar a entenderse la importancia que les dieron Pomar, la LEAR, y todos los que participaron en su edición, lo cual incluye a personajes como Silvestre Revueltas.

Otros aspectos en torno a los *Cantos Revolucionarios* quedan pendientes en este trabajo, y se considera pertinente abordarlos en artículos subsecuentes. Vale la pena profundizar y relacionar las acciones y hechos de personajes tales como Julio Antonio Mella, Luis G. Monzón, Alfonso Sierra Madrigal y el propio Silvestre Revueltas. Asimismo, se ha mencionado que este tipo de compilaciones era práctica común en la primera mitad del siglo XX. Los ejemplos más claros y obvios son precisamente los de Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos y Gerónimo Baqueiro Foster. Todos ellos aluden a una necesidad identitaria en un entorno de modernización del México posrevolucionario. También, por un lado, tal como hiciera Rubén M. Campos, por ejemplo, y petición del mismo Pomar, queda pendiente la armonización de los *Cantos Revolucionarios*. Por otro lado, es preciso ahondar en el sentido de estos *Cantos* en su contexto histórico a partir de nuevos hallazgos e investigaciones realizadas por investigadores como Roberto Kolb o Alejandro Madrid, entre otros.

Bibliografía

Alba, V.: *Historia del Frente Popular, Análisis de una táctica política*, Libro Mex editores (colección Documentos), México, 1959.

Alfonso, M. Á., “Pomar, José”, Casares, E. (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 8, Sociedad General de Autores y Editores, España, 2001, pp. 879-880.

Blake, D., “Eisler, Hanns”, Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, 2ª Ed., Oxford University Press, Inglaterra, 2001, pp. 37-42.

Lefranc, G., *El Frente Popular 1934-1938*, F. Domingo (Trad.), Oikous-Tau Ediciones (¿qué sé?, núm. 36), España, 1971.

“Luis G. Monzón, educador”, *Enciclopedia sonora en tus manos* (En CD-ROM (C)), Colegio de Bachilleres del Estado de Sonora, México, 2003. Recuperado de <<http://enciclopedia.sonora.gob.mx/Runscript.asp?p=ASP%5Cpg500.asp&page=500>>. [Consultado el 22/07/2009].

“Luis G. Monzón Teyatzin (1872-1942)”, *Enciclopedia de los Municipios de México* (San Luis Potosí. Personajes Ilustres de Villa de Arriaga). México: Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, H. Ayuntamiento de Villa de Arriaga, Centro de Desarrollo Municipal de la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2005. Recuperado de: <<http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluispotosi/municipios/24046a.htm>>. [Consultado el 22/07/2009].

“Luís G. Monzón (1872-1942)”, *Omnibiografía.com* (2009). Recuperado de <<http://www.omnibiography.com/bios/LuisG.Monzon/index.htm>>. [Consultado el 22/07/2009].

Mendoza, V. T. y R. R. de Mendoza, V., *La Canción Mexicana, Ensayo de Clasificación y Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Monsiváis, C., “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México*, Versión 2000, El Colegio de México (obra preparada por el Centro de Estudios Históricos), México, 2004, pp. 957-1076.

Müller-Bergh, K., “La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta”. ROGGIANO, A. A. (Dir.), *Revista Iberoamericana, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Vol. XXXVII, núm. 74, Patrocinio por la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, enero-marzo 1971, pp. 117-133.

Padrón, P. L., *Julio Antonio Mella y el movimiento obrero*, Editorial de Ciencias Sociales, Cuba, 1980.

Pomar, J., *Cantos Revolucionarios*, Editorial Popular, México, 1938.

Prignitz, H., *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, Elizabeth Siefer (Trad.), Instituto Nacional de Bellas Artes (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), México, 1992.

Revueltas, E., “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, Bitrán, Y. y Miranda, R. (Eds.), *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ríos y Raíces, Teoría y práctica del arte), México, 2002, pp. 174-181.

Revueltas, S., *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (Recopilación), Ediciones Era, México, 1989.

Reyes P., F. (Ed.), “La LEAR y su revista de frente cultural”, Índice general; Índice de autores, *Frente a Frente* (Edición facsimilar), Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, noviembre de 1934-noviembre de 1937, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, 1994.

Robert, F., “Rouget de Lisle, Claude-Joseph”, Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, 2ª Ed., Oxford University Press, Inglaterra, 2001, p. 795.

Springer, J. M. “Jesús Escobedo”, *Casa del Tiempo* (publicación mensual), noviembre 1999. Recuperado de <www.uam.mx/difusion/revista/nov99/escobedo.html>. [Consultado el 30/03/2010].

Vázquez V., I. y Ruiz C., M. C., “Investigación, selección de cantos, notas e ilustraciones”, *Cancionero de la Intervención Francesa*, Testimonio Musical de México, núm. 13, 10ª Ed., Fonoteca del INAH (1973), CONACULTA, Ediciones Pentagrama, México, 2002.

Apéndice

1. La Internacional

Arriba víctimas hambrientas
arriba, todos a luchar,
con la justicia proletaria
nuevo mundo nace ya.

Destrocemos todas las cadenas
de esclavitud tradicional
y, quienes nunca fueron nada,
del mundo dueños hoy serán.

Refrán. A la lucha, proletarios,
al combate final;
que sea la raza humana
Soviet Internacional.

Refrán. A la lucha (etc.)

Ya no queremos salvadores
que sirvan sólo al capital
en adelante los obreros
impondrán su voluntad.

Al ladrón quitemos lo robado
y, todos juntos, libres ya,
por el deber decidiremos
y cada quien lo cumplirá.

Refrán. A la lucha (etc.)

Nosotros, los trabajadores,
del mundo ejército de paz,
debemos de poseer la tierra
que nos roba el holgazán.

Y el gran trueno razgue [*sic*] las tinieblas
que cierran paso a la verdad
y, cuando nuestra aurora [*sic*: el original
dice “autorora”] surja,
un mundo nuevo alumbrará.

Refrán. A la lucha (etc.)

2. La Marsellesa

A la revuelta, proletarios,
ya brilla el día de redención:
que el sublime ideal libertario
sea el norte de la rebelión.
Sea el norte de la rebelión.

Dignifiquemos del hombre la vida
en un trueno régimen social,
destruyendo orígenes de mal
de esta vil sociedad maldecida.

Refrán.

Coro. Obreros, a luchar
por la Revolución
con decisión a conquistar
total liberación.

A los tiranos traficantes
por paga vil no más servir;
ya no más limosna ni pedir.
Ya no más limosna ni pedir.

Que cuando pide por hambre, acosado,
todo paria con sencilla voz,
le contesta, bárbaro y feroz
el fusil del verdugo malvado.

Refrán.

Coro. Obreros, a luchar, etc.

El mando de la burguesía
quitemos con puño tenaz,
y los fueros de la tiranía
sean pasto del fuego voraz.
Sean pasto del fuego voraz.

Que se transforme el Estado y sus leyes,
que al humilde siempre esclavizó
el ignorante, ciego, conservó,
con sus dioses, sus patrias, sus reyes.

Coro. Obreros, a luchar, etc.

3. La Varsovia

Vientos hostiles azotan el rostro,
fuerzas malditas nos acechan por doquier;
con una nueva sangrienta contienda
nos amenaza hoy el oro burgués.

Pero, no obstante, flota grandiosa
nuestra bandera de gran lucha tenaz;
roja bandera de parias, que forjan
su nuevo mundo pleno de libertad.

Caigan los tronos y leyes burguesas
ante la unión y fuerza del trabajador;
un nuevo orden de cosas impere
donde el obrero sea dueño y señor.

Siempre adelante, siempre adelante,
hacia la lucha ya postrera marchar,
con la bandera que trae en sus pliegues
un nuevo mundo pleno de libertad.

4. La Joven Guardia Obrera

La Joven Guardia somos,
que construye el porvenir;
forjados en la lucha
hemos de vencer o morir.

Refrán. Adelante, con vigor tenaz,
en contra de la esclavitud;
nosotros, la Joven Guardia
lucharemos siempre con valor.

Construimos [sic] mundo nuevo
con anhelo juvenil
un mundo de trabajo
que nos una y de vigor.

Refrán. Y sin tregua crear y construir
la luz de nuestro porvenir:
nosotros la joven guardia, (etc.)

Llevamos la bandera.
orgullosos de vencer,
al campo, a las ciudades,
donde impera el capital.

Refrán. Y gritar: en guardia, explotadores,
la lucha nuestra es sin cuartel;
nosotros la joven guardia, (etc.)

5. Comintern

Legión proletaria, legión campesina,
tomemos las armas y unidos vayamos
triunfantes en pos de la roja bandera,
a paso de ataque y hombro con hombro
marchemos gozosos, ¡un mundo a ganar!

Las tumbas se llenan con bravos hermanos
que los asesinos infames mataron;
las hordas se ceban en los destacados
queriendo romper nuestra lucha triunfante;
su crimen cobarde, ¡no nos detendrá!

“Prudencia y audacia” es justa consigna;
“A las armas, prestos”, es nuestra llamada,
es grito de arrojo y gesto de triunfo;
soldados de choque, al ir al combate
sea nuestra consigna: ¡el Soviet Mundial!

6. ¡¡No pasarán...!!

Los Franco y Mola, con los fascistas,
el moro, el clero y el capital,
en contra España Republicana
que se defiende, s’estrellarán.

A los traidores, los milicianos,
vanguardia del Frente Popular,
por enemigos del pueblo aplastan
gritando: no. ¡No pasarán!

Desde Alemania, Japón e Italia,
la guerra llega p’a destrozar
cultura, vidas y libertades,
qu’el pueblo cuida con todo afán.

N’obstante, vencen los milicianos,
su sangre fértil germina ya.
Del mundo voces a España alientan
gritando: No ¡No Pasarán!

7. Contra la Guerra

En su [*sic*: el original dice "sun"] brutal
 explotación
 para aumentar su capital,
 los reaccionarios y burgueses
 asesinos preparan guerra mundial.
 Los campesinos, los soldados
 y los obreros morirán
 y los cobardes y perversos que
 no luchan con su dinero estarán.
 ¡Vayan al diablo,
 ricos bandidos! ¡úja, újaja!
 del cabaret, ordenarán [*sic*]

Desde sus casas y oficinas,
 que caigan miles de millares
 de cabezas de los que no tiene pan.
 Con todo el cuerpo destrozado
 por la metralla y el cañón,
 volados brazos, pierna, caras
 y ojos, todos, encontrarán su panteón.
 ¡Contra la guerra,
 contra el fascismo! ¡úja, újaja!

En tanto el rico de sus cajas
 verá crecer su gran caudal
 y te hablará de patria, gloria,
 honor, deberes, con su falacia habitual.
 Y entre el odioso sacrificio
 que se impondrá al trabajador,
 tras de la guerra, explotaciones
 y miserias le premiarán su labor.

¡Ricos infames, vamos contra ellos!
 ¡úja, újaja!
 Si por desgracia sucediera
 que ya la guerra va a estallar
 y a nuestros hijos, padres y
 demás parientes los llevarán a matar:
 que con el arma misma vuelvan
 contra del rico y vil patrón;
 formando luego un mundo nuevo
 ya sin clases, sin odios ni explotación.
 ¡Viva el obrero, también el soldado!
 ¡Viva el campesino de la Revolución!
 ¡Viva el campesino de la Revolución!
 ¡Vivan, vivan! ¡újaja!

8. Adelante la Juventud

En los talleres y arsenales
 ¡a guerra! todos, tocan ya;
 morir ¿quién quiere por la gloria,
 o por vendedores de cañones?

Refrán. Adelante, la juventud,
 al asalto, vamos ya,
 y contra los imperialismos,
 para un nuevo mundo hacer.
 y contra los imperialismos (etc.)

Fascistas crueles, manos sangrientas,
 patrones que lacayos son;
 que buscan muchas tumbas nuevas
 en bien de los campos del honor.

Refrán. Adelante, la juventud, etc.

Hoy si [*sic*] queremos ir al combate
 por nuestra cara libertad,
 y no deseamos ya las guerras
 por el beneficio de burgueses.

Refrán. Adelante, la juventud, etc.

Con nuestro empuje y valentía,
 el Frente Único será quien
 ponga fin al sufrimiento,
 borrando el odio de los pueblos.

[Refrán.] Adelante, la juventud, etc.

9. Julio Antonio Mella

Un esbirro alevoso tu vida
Noble y alta y viril cegó en flor;
Julio Mella, tu sangre vertida
Nos exalta con nuevo vigor.

Como encina en la recia montaña,
Tal se yergue un principio de acción;
No podrá descuajarlo la saña
De un tirano, cobarde y felón.
No es el cuerpo el que vale, asesino:
Es la acción poderosa, inmortal,
Que se llama Ideal, con Sandino,
Que con Mella se llama Ideal.

Y es en vano que el dólar maldito
Y el revólver del torvo matón,
Se conciten a un mismo delito:
¡¡No se mata la Revolución!!

Vil esclavo del dólar, no es cierto
Que una bala asesina una idea;
Julio Mella ¡no ha muerto! ¡no ha muerto!...
Nuestras manos aun alzan su tea.

Y esa antorcha que incendia y convierte
Lanzará dondequiera su voz,
Luz de apóstol que encuentra la muerte,
Luz de Lenin que alumbró la U. R. S. S.

Ni un Machado antropoide con cruces
En el pecho, sudando maldad,
Podrá nunca extinguir estas luces:
¡Redención proletaria!... ¡Igualdad!...

Comunistas del mundo... ¡adelante!
El martirio depura, es crisol;
Comunista del mundo... ¡adelante!
Bajo el oro radiante del sol.

Un esbirro, etc., hasta vigor.

10. Frente Popular

[Refrán.] Camaradas proletarios
vengan todos a luchar.
Nuestro triunfo lograremos
en el FRENTE POPULAR.

Abajo las discordias entre hermanos,
formemos solamente un fuerte haz.
Unidos en la lucha venceremos
al imperialismo y al capital.

Refrán.

Campeños, obreros y mujeres,
magisterio y clase militar,
todos juntos formemos pueblo fuerte
unidos en un Frente Popular.

Ya no queremos más explotadores
que lucren con el hambre nacional.
¡Abajo monopolios y usureros!
¡vamos a la lucha por la libertad!

Refrán. Camaradas proletarios
vengan todos a luchar.
Nuestro triunfo lograremos
en el FRENTE POPULAR



Análisis y testimonio en torno al Concierto para piano 1 de Alexis Aranda

Miriam Vázquez Montano

Este texto presenta un estudio analítico y una entrevista testimonial, relacionados con el Concierto para piano y orquesta núm. 1 (2004) del compositor mexicano Alexis Aranda (1974-). El análisis se basa por igual en el estudio de la partitura y en las declaraciones del compositor sobre ella; de ambas fuentes se concentran, como temas de interés principal en este Concierto, los siguientes: los contrastes sonoros, la juxtaposición entre los lenguajes atonal y tonal; la variedad y el desarrollo de motivos; el manejo orquestal; el uso del contrapunto; la combinación de texturas; el uso de compases irregulares, y el predominio del modo menor en la pieza.

This text presents an analytic study and a testimonial interview related to the Concerto for Piano and Orchestra no. 1 (2004) by Mexican composer Alexis Aranda (1974-). The analysis is based on the review of the score as well as on the composer's statements upon it. The main issues derived from the two sources about the Concerto are these ones: the sound contrasts; juxtaposition between atonal and tonal languages; variety and development of motifs; the orchestral treatment; the use of counterpoint; the combination of textures; the use of irregular meters, and the prevalence of the minor mode in the piece.

Desde sus orígenes en el siglo XVIII, el género del concierto para piano cuenta con un amplio repertorio favorecido a lo largo de la historia de la música por compositores de distintas nacionalidades y épocas hasta la actualidad. Tan atractiva es esta combinación, que la mayoría de los compositores considerados canónicos han contribuido por lo menos con una obra de su catálogo al concierto de piano; sin embargo, fue hasta el siglo XX que un compositor mexicano aportara la primera obra a este género. Transcurría el año de 1904, un miércoles 28 de diciembre se estrenaba en Amberes, Bélgica el *Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre*, op. 22 de Ricardo Castro (1864-1907), en la Sala de la Sociedad Real de Zoología.¹

Cien años después de la *première* de Castro, el Concierto para piano y orquesta 1 del compositor mexicano Alexis Aranda (1974) se estrenaba en la Ciudad de México en el Palacio de Bellas Artes, el 29 de octubre de 2004. En esa ocasión participó como solista Eva María Zuk, mien-

¹ Gloria Carmona, *Álbum de Ricardo Castro*, México, CONACULTA, 2009, p. 71

tras que Enrique Diemecke estuvo a cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. La obra fue comisionada por la misma agrupación y representó para Aranda su primera obra en el género del concierto para piano. Con anterioridad había compuesto las obras orquestales *Thánatos* (2000) y *Jericó* (2001), encargos del Festival del Centro Histórico y de la Orquesta Sinfónica Nacional respectivamente, con el Palacio de Bellas Artes como recinto del estreno.



Alexis Aranda.

Aranda se define como un compositor libre mas no irreverente; puede componer de manera tradicional, en lenguaje abstracto, melodías líricas o hacer una fuga; la técnica de composición le permite la libertad necesaria para presentar ese bagaje artístico en sus obras. En su Concierto para piano 1, Aranda busca la modernidad a la vez que tiene como modelos ciertas técnicas musicales universales del pasado pero con tratamiento contemporáneo; por ende es un concierto cuyos recursos no se confinan al nacionalismo, sino que busca a través de su estilo incorporarse a un lenguaje accesible y sin fronteras tanto en lo geográfico como en lo temporal. Así pues, en el Concierto para Piano y otras obras musicales, son objeto de especial atención por parte de Aranda las siguientes características musicales:

- | | |
|---|--------------------------------|
| a. Contrastes sonoros | d. El manejo orquestal |
| b. Yuxtaposición entre los lenguajes atonal y tonal | e. Uso del contrapunto |
| c. Variedad y desarrollo de motivos | f. Combinación de texturas |
| | g. Uso de compases irregulares |
| | h. Predominio del modo menor |

Cabe resaltar que en el siguiente análisis se ha tenido como fuente primaria y principal al propio compositor, quien mediante diversas entrevistas explicó las estrategias compositivas exploradas en su propio concierto para piano y que son recurrentes en el lenguaje musical de sus otras obras.

1º Mov. *Toccata*: Forma A-B-C

El lenguaje atonal permanece a lo largo de este movimiento inicial, por lo que se abandonan las resoluciones armónicas comunes y los habituales acordes de triada, para permitir otros tipos de relaciones sonoras. Las secciones atonales del concierto están construidas con base en otro tipo de intervalos tales como segundas (clusters), cuartas, quintas, séptimas y la combinación de éstos. Por otra parte, la variedad de compases y la complejidad rítmica son otros de los elementos por los que discurren el piano y la orquesta. En palabras del compositor, su intención no fue hacer una obra para el piano con acompañamiento orquestal, sino que más bien el reto era enfrentar al piano y a la orquesta como dos entidades que muestran a gran escala sus posibilidades sonoras. La dotación orquestal y la forma son las siguientes:

Maderas a 2 más <i>piccolo</i>
Metales: 4 cornos, 2 trompetas en Do, 2 trombones, 1 tuba.
Timbales, percusiones.
Cuerdas
Piano solista

Dotación orquestal

Introducción: <i>come cadenza.</i> c.1-10	Sección A: <i>Allegro</i> c. 11- 169	Sección B: <i>Vivace – Più Lento</i> c. 170-210	Sección C: <i>Più mosso</i> c. 211-324	
			A' c. 270	Coda c. 314

Forma del 1º Mov.

El concierto principia con una *cadenza* del piano que se prolonga los primeros diez compases. Finalizada la introducción comienza propiamente el movimiento de *Toccata* en el compás 11, en éste se expone el material del que deriva el primer movimiento y que se denominará como *Idea generadora*.



Ej. 1

Para comprender el origen de este material, hay que remontarse a la temprana obra *Dos Piezas para piano (Danza y Toccata)*; compuesta en 1995, constituye en sí la primera obra oficial en el catálogo de obras de Aranda.

TOCCATA

para piano solo

Alexis Aranda

1 ♩ = c.a. 84

The musical score shows the first four measures of the Toccata. It is written for piano solo in 3/8 time. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second measure is marked with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The music consists of block chords in both the treble and bass staves.

Ej. 2

El desafío en aquellos años consistió en componer la segunda de las dos piezas basándose solamente en seis sonidos, contenidos en los acordes iniciales de la *Toccata*, como se aprecia en el ejemplo anterior:

Re — Mi \flat — Fa — Fa \sharp — Sol \sharp — La

Es decir, un esquema que sigue el orden de semitono y tono sucesivamente, el cual, por enarmonía, vuelve a citarse en este concierto pianístico de la siguiente manera:

Re — Mi \flat — Fa — Sol \flat — La \flat — La

A partir de esta *Idea generadora* se despliega el resto del material del primer movimiento que compartirán solista y orquesta; los acordes, octavas, escalas y pasajes del concierto contienen una notable presencia de estos seis sonidos, incluso las notas que no pertenecen a esta colección giran en torno a esta idea germinal, lo que da a la obra un notable efecto de unidad.

11 **Allegro**

The musical score shows the first movement starting at measure 11. It is marked **Allegro**. The right hand has a staccato eighth-note pattern, and the left hand has chords. The dynamics are marked *mf staccato* and *sfz*. The score includes measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15.

Ej. 3 c. 11-14

Primer motivo derivado de la *Idea generadora*.

Ej. 4 c. 53-56
Motivo con acordes en disposición abierta.

Ej. 5c. 115-120
Motivo con cambio de compás al unísono duplicado por piano y violonchelos.

Ej. 6 c. 270-273
Escalas

A partir del c. 170 se inicia la sección B con carácter de improvisación; no hay juego de ritmos complejos sino atmósferas sonoras más sutiles, coloreadas por los armónicos y *glissandos* de la orquesta, notas repetidas, arpeggios y parafonías en el piano. La parte solista presenta un motivo diferente que sólo aparecerá en esta sección del concierto:

187 **Più lento** ♩=60

p *mf espress.*

* (Ped. naturale)

Ej. 7 c. 187-191

Al iniciarse abruptamente la sección C vuelve el carácter enérgico y la sonoridad fuerte, el piano continúa en la escritura de *tocata* (c. 211) con base rítmica en el valor de octavos y cambios constantes de métrica. Se desarrolla nuevo material a partir de la *Idea generadora*, por ejemplo, en el siguiente pasaje los sonidos aparecen en disposición de intervalos de séptimas mayores y octavas aumentadas en la parte solista:

211 **Più mosso** ♩=108

staccato

sfz p sub.

8va. - - - 1
Ped. * (senza pedale)

215

sfz p sub.

* (senza pedale)

Ej. 8 c. 211

En otro pasaje pianístico se presentan los seis sonidos con el esquema de semitono y tono, dispuestos en líneas que se mueven en movimiento contrario:

237

8va.

Ej. 9 c. 237

Hacia el compás 270 se inicia la recapitulación con algunos pasajes de la sección A hasta llegar a la Coda (c. 314) con que finaliza el movimiento.

2º Mov. Lento. Forma A-B-A

Introducción:	Sección A:	Sección B:	Sección A:
<i>Lento</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegro vivace. Lento</i>	<i>A tempo</i>
c. 1-16	c. 17-61	c. 62-129	c. 130-160
Atonal	Tonal	Tonal	Tonal

Antítesis del primer movimiento que fue de carácter violento, atonal y en compases irregulares, el segundo movimiento yuxtapone la atonalidad y la tonalidad. El segundo movimiento se inicia de manera atonal con una introducción a cargo de quinteto de cuerdas más un tam-tam al que se roza con el arco del contrabajo para producir el efecto de vibración de un armónico indeterminado; paralelamente la sección de cuerdas hace *glissandos* descendentes y notas con armónicos determinados lo que crea un pasaje que pareciera contener la grabación en cinta de sonidos provenientes de la fauna marina.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, measures 6-16. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score includes dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). A specific instruction for the cello is: "Glissando de armónicos produciendo el 'efecto gaviotas'".

Ej. 1 c. 6

Un engaño del compositor hace creer al oyente que el concierto continuará en el mismo lenguaje atonal, color y carácter expuestos en el movimiento inicial; mas, al llegar al compás 17, el ambiente del concierto cambia inesperadamente para dar inicio a la sección A sobre el acorde por triadas de Fa # menor. Justo cuando el piano toca la primera nota, un solo

de oboe expone el tema principal en lenguaje tonal; el solista acompaña pero a la vez dialoga con el tema que comparte con la flauta. La sección continúa desarrollándose a través de variadas inflexiones armónicas sin llegar a establecer una tonalidad en particular.

17 **1º solo**

Ob. *molto espressivo*

Ej.2 c. 17-20

Hacia el c. 61 la sección A se disuelve en el acorde de Do menor, pero un abrupto *sforzato* en todas las familias orquestales sobre el acorde de Fa # menor, conduce inesperadamente a la sección B *Allegro vivace*. En ésta el piano interpreta el papel protagónico y junto con la orquesta deambulan a través de diversas figuraciones y arpeggios construidos con intervalos habituales del lenguaje tonal.

61

Perc. 1 *lunga* **Tarola** *sfz*

Perc. 2 *lunga* **Plato sus.** *sfz*

Pno. *lunga* **Allegro Vivace** ($\text{♩} = 144$)
pp *f*

Vln. I *lunga* *pp* *niente* *sfz* *non div.* *pizz. non div.* *mf*

Vln. II *lunga* *pp* *niente* *sfz* *non div.* *pizz. non div.* *mf*

Vla. *lunga* *pp* *niente* *sfz* *non div.* *pizz. non div.* *mf*

Ej. 3 c. 60-63

Antes de concluir la sección B, se inicia un pasaje atonal con indicación de tempo Largo, la obra parece haber llegado a un punto muy lejano de la

idea inicial. Sobre un fondo de armónicos en las cuerdas, las figuraciones del piano ascienden y descienden de forma irresoluta a través de una sucesión de quintas justas unidas mediante un semitono hasta que resuelve el tema principal en lenguaje tonal en un solo pianístico.

Ej. 4 c.124-130 (fragmento)

A partir del compás 138 el resto de los instrumentos se incorporan gradualmente hasta llegar al clímax en el compás 148 en un gran *crescendo* orquestal. El movimiento concluye con *glissandos* de armónicos en las cuerdas como remembranza de la introducción.

3º Mov. Presto enérgico

El tercer movimiento del Concierto no tiene una forma convencional sino que genera la propia, sus secciones se van estableciendo de acuerdo a la presentación de los motivos así como su correspondiente tratamiento técnico; por lo tanto, este elaborado movimiento puede entenderse por medio del siguiente esquema propuesto:

A	B1	B2	B3	B4	A'
<i>Presto enérgico</i>		<i>Più mosso</i>	<i>Poco più lento</i>	<i>Poco a poco acellerando fino al Tempo I</i>	<i>Presto energico (Tempo I)</i>
c. 1-47 <i>Motivo I</i>	c. 48-155 <i>Motivo II</i>	c. 157-217 <i>Motivo II</i>	c. 218-293 <i>Motivo II</i>	c. 294-315 <i>Motivo II</i> <i>Motivo I</i>	c. 316-336 <i>Motivo I</i>

Este breve pero intenso movimiento conclusivo contiene dos motivos principales a los que, con base en sus características, se les llamará *Motivo I* (atonal) y *Motivo II* (tonal).

Sección A:

El *tutti* orquestal y la parte solista comienzan bajo una misma célula rítmica formada por tritonos; inmediatamente el piano toma el liderazgo en este *perpetuum mobile* y en el tercer compás presenta el *Motivo I*, el cual es atonal y se compone de dos elementos yuxtapuestos:

- el *ostinato* que gira cromáticamente en torno a la nota do en la mano izquierda.
- la serie de tritonos para la mano derecha.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 3-6) shows the piano's right hand playing a sequence of tritones (Bb-A, Ab-G, Gb-F, Fb-E) and the left hand playing a chromatic ostinato (C-Bb, Bb-A, Ab-G, Gb-F, Fb-E). The second system (measures 7-10) continues this pattern with a fermata over measure 7. The third system (measures 11-12) shows a change in the right hand's pattern, marked with a fortissimo (ff) dynamic.

Ej. 1 Motivo I c. 3-9

Ambos materiales (*ostinato* y tritonos) serán imitados, desarrollados e intensificados por la orquesta en sus diferentes secciones instrumentales.

Sección B1:

A partir del compás se 48 inicia la sección B1, en ésta el piano es protagonista y presenta el *Motivo II* compuesto por una negra con cuatro corcheas descendentes, mismo que generará las secciones B2, B3 y B4 como veremos más adelante. En esta primera exposición, el lenguaje del *Motivo II* resulta un poco ambiguo al combinar un trazo tonal con acordes de cuarta.

Ej. 2 Motivo II c. 48-59

Posteriormente el *Motivo II* se erige claramente dentro de convenciones tonales mediante el uso de acordes de triadas; a lo largo de la sección B1, este motivo será citado por el piano seis veces en total y cada vez que se presenta habrá en su mayoría cambios respecto a la región armónica en que se encuentra o bien por el trazo –algunas veces las corcheas son descendentes y otras ascendentes–, como se resume en la siguiente tabla:

	Compás	Acorde	Dirección
<i>Motivo II</i>	48	Trítono	Descendente
	60	Do # m – Fa m	Ascendente
	77	Do m – Mi m	Ascendente
	102	Do m – Mi m	Ascendente
	131	Fa m – Mi m	Asc. – Desc.
	139	Sol m – Fa # m	Asc. – Desc

Ej. 3 c. 131-138: Motivo II en forma ascendente y descendente.

Sección B2:

Una obra de Aranda contiene una o varias secciones con técnica del contrapunto; así pues, la sección B2 es el espacio para desarrollar el *Motivo II* por medio de la técnica del fugado con una clara alusión al estilo renacentista. Anteriormente el piano tenía el papel de liderazgo, pero al llegar a este punto de la obra, la sección B2 pertenece completamente a la orquesta sin la participación del solista. El fugado se inicia en la sección de metales, acompañado por el suave *ostinato* en los timbales, mediante cuatro entradas del *Motivo II*.

The musical score for Section B2, measures 157-166, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for the following instruments: I y II (Flutes), 4 Cr. F. (Clarinets in F), III y IV (Clarinets in Bb), 2 Trp. C. (Trumpets in C), 2 Trbn. (Trumpets in Bb), Tuba, and Timb. (Timpani). The music is in 3/4 time. The score begins at measure 157, marked with a downward arrow and the rehearsal mark IIIº. The woodwinds and brass parts feature a melodic line that develops Motivo II. The timpani part provides a steady, soft ostinato (p) throughout the section. Dynamics include mf and p. The section concludes at measure 166, marked with a downward arrow and the rehearsal mark Iº. The timpani part ends with a decrescendo (mf p).

176

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C.

2 Trbn.

Tba.

Timb.

mf

f

f

mf

p

p

mf

p

I°

185

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C.

2 Trbn.

Tba.

Timb.

mf

p

Ej. 4 c. 157-190

El *Motivo II* es citado por el resto de las familias de instrumentos a partir del c. 191 dentro de un gran *tutti* orquestal, este clímax comienza a desvanecerse desde el *ff* hasta llegar al *pp* con lo que concluye esta sección.

Sección B3:

A partir del c. 218 el piano vuelve a retomar el protagonismo de la obra y re-expone el *Motivo II* mediante una sofisticada textura polifónica en la única gran sección del solista.

The image shows a musical score for piano, measures 257-267. The score is in 3/4 time and marked "Poco meno mosso" with a tempo of quarter note = 72. It features a complex polyphonic texture with multiple voices in both hands. The dynamic marking is "mf" (mezzo-forte) and "f" (forte). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ej. 7 c. 257-267

Sección B4:

En esta cuarta parte, lo más notable es el entramado musical que se genera en torno al *Motivo I* (atonal) y *Motivo II* (tonal), ambos forman con sus respectivos lenguajes un interesante discurso en las diferentes familias instrumentales y parte solista. El *Motivo I* aparece transportado, es decir, el *ostinato* cromático fluctúa ahora sobre la nota sol \flat y la sección se sostiene por el pedal de tritonos. Mientras éste se desarrolla en el piano y la orquesta, los oboes y violines I y II comienzan a citar al *Motivo II* a partir del c. 302. Poco a poco el resto de los instrumentos cita a este segundo motivo y lo van desfasando con respecto al compás de $\frac{3}{4}$, es decir, algunas veces inicia en el tiempo 1 y otras en el tiempo 2. Mientras, el piano continúa con el *Motivo I* hasta que en el c. 311 también cita parte del *Motivo II* en este gran pasaje orquestal que desenlaza en el c. 315.

Sección A': Presto energico (Tempo I) c. 316-336.

En el compás 316 se inicia la re-exposición en lenguaje atonal, el piano retoma el *Motivo I* (c. 318) como lo hiciera al inicio de este movimiento, pero esta vez el elemento del tritono está invertido, es decir, se vuelve

ascendente y es doblado por fagotes y cornos. Un cambio al lenguaje tonal sucede repentinamente en el c. 337 donde se retoma el material que con anterioridad se había presentado en los compases 127 al 130, el cual es aprovechado para generar la coda. Hacia los últimos 3 compases, el concierto concluye en lenguaje atonal.

Testimonio

¿Qué reto enfrenta un compositor mexicano del siglo XXI al escribir un concierto para piano, no sólo desde la perspectiva de la composición, sino en cuanto al apoyo y recepción de la obra?

ALEXIS ARANDA: Al hacer un concierto para piano, el reto para un compositor consiste en enfrentarse a la convicción de que las obras del pasado son mejores, entonces ¿para qué hacer algo nuevo? Eso repercute en que la mayoría de las personas no encuentren sentido en escuchar algo actual y prefieran asistir a conciertos con obras que conocen y saben que serán de su agrado. Lo mismo sucede con los intérpretes quienes prefieren el tipo de repertorio aprobado por el público; en consecuencia, los gobiernos e instituciones dudan mucho en apoyar un proyecto de música contemporánea.

Al principio de mi carrera, un colega me comentó: “a ti quién te va a encargar un concierto para piano si ya existen muchos de excelentes compositores; quién va a querer invertir en una nueva obra de este género”. No obstante ya he tenido la fortuna de que la OSN me comisione éste y otro concierto para piano para dos solistas de gran renombre: Eva María Zuk y Jorge Federico Osorio. En cuanto al *Concierto 1* ya ha tenido subsecuentes interpretaciones con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, con la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí. Es decir, es un concierto al que le ha ido bastante bien si consideramos que muchas obras contemporáneas no vuelven a tocarse después de su estreno. Creo que eso demuestra que a veces se puede uno llevar gratas sorpresas. Y para recapitular un poco, creo que el reto de un compositor es luchar contra esta apatía del público, de las autoridades, de los intérpretes, por conocer la música nueva que se está haciendo. Gran parte de esta culpa la hemos tenido nosotros los creadores por haber hecho tantas obras tan agresivas, irreverentes o poco comprensibles; en mi opinión este tipo de trabajos han alejado al público de las salas de concierto, los teatros y los museos, pero cuando uno se da la oportunidad de conocer algo nuevo a veces puede hallar buenos resultados.



Alexis Aranda con la pianista Eva María Zuk,
quien estrenó el Concierto para piano 1 de Aranda.

¿Considera que un género anacrónico, como lo es el de los conciertos para piano, debería de innovarse para seguir vigente en este siglo, o pudiera ser que sus posibilidades ya han sido agotadas?

AA: Borges decía, refiriéndose a la literatura: “después de Shakespeare, todos somos plagarios”. Al respecto de esta frase, yo creo que en la música de concierto, todo lo escrito por los grandes maestros de la música nos obliga a cuestionarnos sobre qué más se puede decir. Ése es el primer planteamiento que tiene que hacerse un compositor cuando decide dedicarse a esto, sobre todo profesionalmente. En lo particular, una de las decisiones que tomé desde un principio fue que la innovación no iba a ser mi prioridad. Considero que hay muchos compositores que tienen como propósito principal la innovación, lo que conlleva el riesgo de caer en lo grotesco, el humor involuntario o inclusive en lo fraudulento más que en lo artístico, en la expresión. Así que, desde un principio, no ha sido mi prioridad ser innovador. Ciertamente componer para el piano es uno de los retos más peligrosos de todos pues la mayoría de los grandes maestros de la música hicieron cientos de obras maestras para este bellissimo instrumento. Entonces, tomando como punto de partida que la innovación no iba a ser mi prioridad, se preguntarán cuál es mi objetivo. Mi objetivo es decir las cosas a mi modo. Por supuesto que ya se innovó mucho en el género del concierto para piano, pero nadie puede decir las cosas como yo las digo; así pues, ése es el planteamiento que sigo cuando compongo algo: ser sincero conmigo, escribir la música que me gustaría escuchar y que aún no existe.

Cuando compongo tengo un equilibrio en torno a tres puntos de vista: en primer lugar, por supuesto el mío, ser sincero con lo que me gusta y ser fiel a mi lenguaje musical. En segundo lugar, el intérprete, que a fin de cuentas va a ser mi representante, por lo tanto necesito que se sienta cómodo, que mi obra le transmita mi respeto hacia su labor, que aunque presente retos técnicos, sepa que me he cerciorado de que esa obra es tocable y que posee un buen balance con la orquesta, también busco que le guste ya que le va a dedicar muchos meses de su tiempo a estudiarla. Y por último al público; siempre tengo presente al público cuando estoy escribiendo una obra.

Entonces por supuesto que se han hecho muchas obras maestras en los siglos anteriores, pero ningún compositor puede decir las cosas como yo las puedo decir. Es lo maravilloso de la composición.



Cronología de Daniel Ayala

Álvaro Vega Díaz *

Se presenta una lista de los principales acontecimientos en la vida profesional y personal del compositor mexicano Daniel Ayala (1906-1975), con información basada en las fuentes más autorizadas y auténticas disponibles. En este desarrollo de su vida se pueden observar los periodos con claridad, desde sus primeros años de formación en su natal Yucatán, siguiendo con su estancia en México (1927-1938) y con sus residencias de trabajo en Morelia (1938-1941), en Mérida (1941-1955) y finalmente en Veracruz, adonde murió (1955-1975).

This text presents a list of the main events within the professional and personal life of Mexican composer Daniel Ayala (1906-1975), with information based on the most authorized and authentic sources that are available. Throughout this development of Ayala's life, periods can be seen quite clearly, from the years of his first studies in his native state of Yucatán, and following to his stay down in Mexico City (1927-1938) as well as his working residences at Morelia (1938-1941), Mérida (1941-1955), and at the end in Veracruz, where he died (1955-1975).

1906

21 de julio: Nace en Abalá, Yucatán, Felipe de Jesús Daniel, segundo hijo del comerciante Felipe Ruperto Ayala y Paula Pérez.¹

1913

Recibe en su pueblo natal, a pesar de la oposición de su padre, las primeras lecciones de violín de Alfonso Aguilar Reyes.

1921

Pasa a la ciudad de Mérida para proseguir sus estudios con Luis Garavito, e ingresa a la Escuela de Música del Estado, donde estudia violín con Halfdan Jebe, dirección orquestal con Filiberto Romero y armonía con Amílcar Cetina.

* Escuela Superior de Artes de Yucatán

¹ En la mayoría de las fuentes aparece 1908 como el año de nacimiento del compositor. Fue Juan Álvarez Coral (Compositores mexicanos, 1971) quien estableció el año correcto después de consultar su acta de nacimiento. Más adelante, Robert Stevenson ("Samuel Martí, etnomusicólogo", *Heterofonía*, mayo-junio de 1978) corroboraría el dato.



Daniel Ayala, en una foto muy temprana, anterior a su traslado a la ciudad de México.

1925

Forma parte del primer conjunto de cámara de la escuela, junto con Amelia Medina, Camila y María Medina Domínguez, Juana Lara, Vicente Uvalle, Alberto Pérez, Leonel Canto, José María Pacheco, Felipe Domínguez, Eloy Cáceres, Ramón Erosa y Pedro Bermejo.

1926

Solicita al gobierno del estado una beca para continuar sus estudios en la ciudad de México, la cual le es negada.

1927

10 de marzo: Ofrece un recital de violín en la Escuela de Música del Estado dedicado al gobernador, al rector de la Universidad Nacional del Sureste y al director del Diario de Yucatán, entre otras personalidades.

Con ayuda de José Castillo Torre, secretario de gobierno, viaja a la ciudad de México y se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música, donde tiene como maestros a Gerónimo Baqueiro Fóster, José Pomar, Jesús C. Romero, Manuel M. Ponce, Pedro Michaca y Candelario Huízar, con quienes lleva materias teóricas, y a Ezequiel Sierra, Francisco Contreras y Silvestre Revueltas, con quienes estudia violín. Revueltas es el músico que más influirá en el joven Ayala, pues, además de darle clases de violín, lo guiará en el terreno de la composición.

1930

13 de julio: Ejecuta el violín de cuartos de tono en el primer concierto de la Orquesta Sinfónica Sonido 13, organizada y dirigida por Julián Carrillo.

1931

Es admitido, junto con otros alumnos distinguidos, en la cátedra de creación musical impartida por Carlos Chávez en el Conservatorio. “Los seleccionados fueron Daniel Ayala por su fama de compositor incipiente, Salvador Contreras por su habilidad violinística y José Pablo Moncayo, pianista, por su capacidad para leer obras a primera vista”.²

Ingresa en la Sociedad Musical “Renovación” encabezada por Gerónimo Baqueiro Fóster. En esta organización, que tenía como objetivo impulsar el arte nacionalista, participaron también Augusto Novaro, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, José Pomar y Jesús C. Romero, entre otros.

22 de agosto: En el concierto inaugural de la sociedad presenta *Telegrama* –nombre que, más tarde, fue cambiado por *Radiograma*–, para piano; *Soledad*, *Abril* y *Otoño último*, para soprano y piano, con textos de Juan Ramón Jiménez –piezas que, con *Nostalgia*, integrarían más tarde *Cuatro canciones*–, y *Ecos remotos*, para clarinete, canto y violín.

Se afilia al grupo de la “No tonalidad” organizado por Baqueiro Fóster y Vicente T. Mendoza. En el seno de este grupo escribe *El grillo*, para soprano, clarinete, violín, sonaja y piano, con texto de Daniel Castañeda (1931), y *Paisaje*, suite para piano (1932).

Ocupa un atril como violinista segundo en la Orquesta Sinfónica de México, lo cual le permite conocer de cerca las posibilidades de este tipo de formación, forjándose en él un gusto especial por la gran orquesta.³

² Jesús C. Romero, cit. por Aurelio Tello, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, INBA, CENIDIM, 1987, p. 27.

³ Según su viuda, Ayala tocó igualmente en la Orquesta Sinfónica Nacional, “aunque eran antagónicas; pero a él no importaba la cuestión política”.



Ayala, dirigiendo la orquesta con Higinio Ruvalcaba al violín.

1933

Marzo: Contrae matrimonio con la soprano Margarita Lagos, con quien procreará seis hijos: Margarita, Daniel, Nicté Ha, Carmela, Mucuy Kak y Francisco.

13 de octubre: Estreno de *Uchben xcoholté* (Un antiguo cementerio), para orquesta y voz de soprano; Orquesta del Conservatorio Nacional; director: Silvestre Revueltas.

Ingresa a la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública como compositor de la misma y más adelante es transferido a la Academia de Investigaciones de Música Mexicana de la propia sección.

Octubre-noviembre: Se ejecutan sus *Piezas para cuarteto de cuerdas* en los conciertos organizados por el Conservatorio en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México.⁴

1934

24 de julio: Estreno de *U k'ayil cháac* (Canto maya a la lluvia), para orquesta mexicana y voz de soprano; Teatro Hidalgo; director: Luis Sandi; solista: Margarita Lagos de Ayala.

1935

23 de enero: *Brigadier de choque*, para coro mixto y percusiones, texto de María Luisa Vera, y *Capataz*, texto de Miguel Bustos Cerecedo, obras seleccionadas en el concurso de musicalización de textos de carácter proletario convocado por la Sección de Música del Departamento de Bellas

⁴ Bajo este título, mencionado por Blas Galindo ("Compositores de mi generación", Nuestra música, abril de 1948), se agrupan tal vez algunas de sus *Cinco piezas infantiles* o *Danza*, para cuarteto de cuerdas.

Artes de la SEP, se ejecutan en el concierto de apertura de cursos de las escuelas nocturnas de arte para trabajadores.⁵

18 de octubre: Estreno de *Tribu*, suite para orquesta; Palacio de Bellas Artes; Orquesta Sinfónica de México; director: Carlos Chávez.

25 de noviembre: Ofrece con Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Blas Galindo un concierto en el Teatro Orientación de la SEP; los cuatro compositores presentan obras propias. De Ayala se tocan *Danza*, para cuarteto de cuerdas, y *El grillo*. Desde entonces, por un artículo de José Barros Sierra, serán conocidos como el Grupo de los Cuatro.

1936

24 de enero: Presentación de *U k'ayil cháac*, en Nueva York, por la Orquesta de la CBS dirigida por Carlos Chávez.

Marzo: Estreno de *Uchben xcoholté* (Un antiguo cementerio), versión para ballet, por alumnos de la Escuela de Danza de la SEP, en el Coliseo de las Bellas Artes de la ciudad de México.

31 de marzo: Los Cuatro se identifican como miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en un concierto auspiciado por el Grupo Unitario de Iniciativa y Acción, efectuado en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. En esta ocasión Ayala, Contreras, Moncayo y Galindo interpretan obras de Haendel, Beethoven, Debussy y Poulenc.

2 de junio: Estreno de *Paisaje*, suite para orquesta; Palacio de Bellas Artes; Orquesta Sinfónica Nacional; director: Silvestre Revueltas.

15 de octubre: En un concierto del Grupo de los Cuatro realizado en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes se estrenan *Cuatro canciones*, para soprano y piano, texto de Juan Ramón Jiménez, y *Cinco piezas infantiles*, para cuarteto de cuerdas.

21 de octubre: Estreno de *Suite infantil*, para orquesta de cámara y soprano, texto de Alfonso del Río; Orquesta de Cámara de Radio Educación.

1937

Febrero-marzo: Se publica *Radiograma* en el número 3 de la revista *Cultura Musical* dirigida por Manuel M. Ponce.

16 de marzo: Ejecución de *Uchben xcoholté* (Un antiguo cementerio) en el Teatro Peón Contreras de Mérida; Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Francisco Sánchez Rejón.

⁵ Otros premiados en este certamen fueron Eduardo Hernández Moncada, Vicente T. Mendoza y José Ríos.

13 de abril: Ejecución de *Tribu* en el Teatro Peón Contreras de Mérida; Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Samuel Martí.

25 de junio: En un concierto del Grupo de los Cuatro en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, el Cuarteto Quirarte toca *Cinco piezas infantiles* y Humberto G. Artime interpreta *Radiograma*.

15 de julio: Ejecución de *U k'ayil cháac* bajo la dirección de Carlos Chávez en el marco del Festival de Música Panamericana, en el Palacio de Bellas Artes.

Agosto: Publica “La música maya-aborigen” en el número 10 de *Cultura Musical*. En este artículo, que escribe para rebatir a los que niegan la existencia de la música maya, plantea dos aspectos fundamentales: que la música maya debió tener un desarrollo musical paralelo al de su arquitectura, astronomía, etc. y que en la actualidad sobrevive una melodía auténticamente maya:

La melodía de los Xtoles, que tiene visos de autenticidad, porque reúne todas las características necesarias como melodía autóctona maya por estar basada en la escala pentafónica de tipo A, sin semitonos: SOL (2a. línea) LA, SI, RE, MI, y que según las últimas investigaciones musicales se ha comprobado que con esta escala cantaron y cantan aún todos los pueblos primitivos del mundo.

8 de noviembre: El Cuarteto Revueltas toca *Cinco piezas infantiles* en el concierto organizado para celebrar el sexagésimo aniversario del Conservatorio Nacional de Música.

En un artículo fechado en Valencia, España, Silvestre Revueltas apunta: “Un grupo de jóvenes compositores se ha formado en el transcurso de estos nueve años. Su obra es vacilante aún, pero en algunos marca una ruta firme: Raúl Lavista, Daniel Ayala”.⁶

1938

Publica “El autodidactismo musical en nuestro medio”, en la revista *El contrabajo*. En este artículo se opone a los que argumentan que el atraso de la educación musical en México se debe a que, a diferencia de Europa, en nuestro país no hay tradición en la música de concierto, y afirma:

Pero nosotros decimos que no es ese el mal. El mal, salvo muy pocas excepciones, consiste en que:

NO HAY MAESTROS DE COMPOSICIÓN!!

NO HAY MAESTROS INSTRUMENTISTAS!!

NO HAY MAESTROS DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA Y COROS, etc., etc., y que toda nuestra educación musical, tiene como base el...

AUTODIDACTISMO!!

⁶ Rosaura Revueltas (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 199.

25 de mayo: Dirige un coro de 600 niños y la Banda de Artillería de la Ciudad de México en el festival de inauguración del monumento al rey tarasco Calzonzin en Pátzcuaro, Michoacán.

23 de agosto: Estreno de *Vidrios rotos*, para oboe, clarinete, fagot, corno y piano, en un concierto de Los Cuatro realizado en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. En este mismo concierto se interpretan *Radiograma* y *Hacia la Villa* –primer movimiento de *Paisaje* (1932).

La SEP lo comisiona a Morelia, donde se desempeña como inspector de las clases de canto coral escolar y colabora con Miguel Bernal Jiménez en la organización de la educación musical de aquella ciudad.

1940

12 de mayo: Dirige *Tribu* en el Teatro Ocampo de Morelia con motivo del IV centenario del primer colegio nicolaíta de América; Orquesta Sinfónica de la Universidad de México.

17 de junio: Un cuarteto integrado por Walter Eisenberg, Ahda Synako, Drago Javanovich y Jossé Forstot toca *Cinco piezas infantiles* en Nueva York, como parte del programa Música de Cámara de las Américas. La obra, seleccionada por Francisco Curt Lange para este programa, se ejecuta también en São Paulo y Montevideo en este mismo año.

21 de noviembre: En el último concierto del Grupo de los Cuatro, dirige *El hombre maya*, suite-ballet para orquesta (estreno), y *Paisaje*, en el Palacio de Bellas Artes.⁷

Diciembre: Estreno de *Panoramas de México*; Orquesta Sinfónica de Dallas; director: Jacques Singer.

Viaja a Dallas, Texas, como director de una orquesta mexicana enviada por el gobierno de México para la Feria Anual de aquella ciudad, ofreciendo en 18 días 15 pares de programas de música folclórica mexicana.

1941

Agosto: Publica “Los concursos de composición en México” en la revista *Orientación musical*. En este artículo destaca lo poco atractivos que son los premios de los concursos de composición en México y, refiriéndose a uno que convocó la Orquesta Sinfónica Nacional, apunta:

Creemos que esta institución en lo futuro podría: ofrecer un premio mejor que corresponda a la calidad que exige; que las partes de orquesta de la obra premiada corran por cuenta de la institución, y un margen mayor de tiempo en la convocatoria, que permita al compositor ofrecer la calidad aludida; y ojalá que la obra premiada pudiera ser impresa y regentada por la misma, con estipulaciones condicionales con el autor; la buena administración

⁷ Según Jesús C. Romero, el concierto se realizó en la misma fecha, pero en el Anfiteatro Bolívar, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad dirigida por Ayala.

y venta de los ejemplares, así como el cobro de derechos artísticos cuando se presentare en el extranjero, en poco tiempo se recuperaría la cantidad que se invirtiese.

La SEP lo comisiona a la ciudad de Mérida.

1942

Funda la Orquesta Típica Yukalpetén y reorganiza la Banda del Estado de Yucatán.

13 de abril: Se presenta por primera vez ante el público la Orquesta Típica Yukalpetén.

1943

Septiembre: Al frente de la Orquesta Típica Yukalpetén realiza una serie de presentaciones en la ciudad de México, actuando en el Palacio Chino, el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, el Teatro de Bellas Artes y el Bosque de Chapultepec.

1944

Enero: Integra, junto con otros músicos locales, la Junta Organizadora de Estudios Musicales del Estado de Yucatán, encabezada por Gerónimo Baqueiro Fóster, con el fin de crear un conservatorio.

1 de febrero: Se inaugura el Conservatorio Yucateco, del cual es nombrado director.

Organiza la Orquesta Sinfónica de Yucatán, la cual, desde este año hasta 1950, ofrecerá siete temporadas en Mérida. Dirigirá en todas ellas cuidando que en cada una se interpreten obras de compositores yucatecos junto a las de autores europeos y participen directores e intérpretes locales, nacionales e internacionales. Esta versión del sinfonismo en Yucatán recibirá muchos elogios de la crítica especializada del centro del país.

Las obras propias y de otros autores yucatecos que dirige a lo largo de las siete temporadas son:

Primera temporada (1944)

15 de noviembre: *Tribu*

22 de noviembre: *Miscelánea Yucateca*, de José Jacinto Cuevas, orquestación de Ayala

27 de noviembre: *Fantasia Yucateca*, poema sinfónico de José León Bojórquez (estreno)

6 de diciembre: *Vida campesina*, suite yucateca de Gustavo Río Escalante, y *Paisaje*

23 y 24 de diciembre: *Tribu*

Segunda temporada (1945)

30 de noviembre: *1910*, poema sinfónico de Gustavo Río Escalante, y *El hombre maya*

7 de diciembre: *U k'ayil cháac* (Canto maya a la lluvia), versión para orquesta de cámara y soprano, y *Aguiluchos*, obertura, de Francisco Blum M.

9 de diciembre: *1910* y *Aguiluchos*

21 de diciembre: *Panoramas de México*, dirigida por José Ives Limantour

Tercera temporada (1946)

22 de noviembre: *Uchben xcobolté* (Un antiguo cementerio), solista: Margarita Lagos de Ayala

Cuarta temporada (1947)

21 de noviembre: *Mi viaje a Norteamérica*, suite para orquesta sinfónica (estreno)

23 de noviembre: ídem

5 de diciembre: *Suite infantil*, de Efraín Pérez Cámara

12 de diciembre: *Palenque*, ballet de Fausto Pinelo Río

Quinta temporada (1948)

12 de noviembre: *Sinfonía de las Américas* (No. 1), op. 18 (estreno)

14 de noviembre: ídem

19 de noviembre: *En el puerto*, tríptico sinfónico de Gustavo Río Escalante

Sexta temporada (1949)

2 de diciembre: *Acuarela nocturna* (En San Salvador), op. 20, para orquesta sinfónica (estreno)

16 de diciembre: *Sinfonía de las ranas*, fantasía humorística de Gustavo Río Escalante y *Suite Helénica*, de Fausto Pinelo Río

Séptima temporada (1950)

17 de noviembre: *El hombre maya*

1 de diciembre: *Campos de mi tierra*, impresiones, de Gustavo Río Escalante

14 de diciembre: *Campos de mi tierra* y *El hombre maya*

1946

28 de febrero: En un concierto de la Orquesta Sinfónica de la UNAM efectuado en el Palacio de Bellas Artes, dirige *Vida campesina*, de Gustavo Río Escalante, y Juan León Mariscal dirige *El hombre maya*.

12 de julio: Ejecución en Washington de *El hombre maya*, en presencia de su autor; Orquesta Sinfónica de Washington; director: José F. Vázquez.

En fechas no precisadas José F. Vázquez dirige *El hombre maya* en Buenos Aires, Colombia y Venezuela.

1947

La Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, publica *Cuatro canciones*.

1948

24 de septiembre: Dirige su obra *U k'ayil cháac* y *Vida campesina*, de Gustavo Río Escalante, en el Teatro Nacional de San Salvador, como director huésped de la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes.

En ocasión de este viaje al país centroamericano dicta la conferencia “La música maya aborigen”.

23 de febrero: Ejecución de *El hombre maya* en Bruselas; Orquesta de la Radiodifusora Real de Bélgica; director: José F. Vázquez.

1949

Marzo-abril: Asiste como delegado del Gobierno de Yucatán a la 25a. Convención Bienal organizada por la Federación Nacional de los Clubes de Música, en Dallas, Texas.

5 de octubre: Presenta *Tribu* con la Orquesta Sinfónica de Yucatán en la ceremonia organizada para conmemorar el primer centenario del fallecimiento del jurista yucateco Manuel Crescencio Rejón.



Ayala con la pianista Mercedes Heredia Nicoli, 1949.

1950

Abril: Dirige la Orquesta Típica Yukalpetén en una serie de presentaciones en la ciudad de México.

3 de diciembre: José F. Vázquez dirige *El hombre maya* en Polonia.

1951

3 de enero: Ejecución de *El hombre maya* en Zagreb; Orquesta Sinfónica de Yugoslavia; director: José F. Vázquez.

Abril: Participa, al frente de la Orquesta Típica Yukalpetén, en las Fiestas de la Primavera en la capital del país, por lo cual el Consejo Consultivo de la Ciudad de México y del Distrito Federal le otorga el título de “Visitante Distinguido”.

1954

Enero: José F. Vázquez lleva *El hombre maya* en una gira que realiza por Suecia, Noruega, Francia, Bélgica y España.

1955

5 de marzo: Viaja a Veracruz, comisionado por el INBA, para tomar la dirección del Instituto de Bellas Artes del Estado y organizar una escuela de música.

4 de abril: Inicia sus labores, con 271 alumnos, la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de Bellas Artes (IVBA).

18 de agosto: Bajo su dirección, se presentan por primera vez al público el Coro Infantil de Veracruz, el Orfeón Mixto Veracruzano y la Orquesta Veracruzana de Cuerdas.

28, 29 y 30 de octubre: Ejecución de *Tribu* por la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes; director: Luis Herrera de la Fuente.

2 de diciembre: ídem. En concierto extraordinario en honor de los delegados de la XVI Asamblea Internacional de Seguridad Social.

1956

Marzo: Presenta la ponencia “La educación musical en la provincia”, en el Congreso Nacional de Compositores organizado por el Consejo Internacional de la Música, del 5 al 11 de ese mes en la ciudad de México.

8 de marzo: La Unión de Cronistas de Teatro y Música del D.F. le otorga el premio al mejor compositor de 1955 por el éxito de *Tribu* en la reciente temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional.

20 de noviembre: El Instituto de Superación Ciudadana de Veracruz le entrega un premio en reconocimiento a su desempeño en el campo de la cultura.

Tribu es incluida en la primera grabación de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Luis Herrera de la Fuente.

José Antonio Alcaraz observa lo siguiente, refiriéndose a los comentarios que recibió la obra:

Ya al momento de aparecer el disco de la Sinfónica Nacional -hoy documento precioso- *Tribu* (1934) de Daniel Ayala era una partitura raramente oída y llevaba consigo la oportunidad de enfrentarse a un logro sorpresivo. Esto, porque en varias de las publicaciones especializadas más importantes -tanto británicas como norteamericanas- la obra obtuvo críticas muy elogiosas o menciones entusiastas; eventualmente, considerándola como la mejor de las piezas ahí incluidas, incluso por encima del *Homenaje a García Lorca* (1936) de Silvestre Revueltas.⁸

1958

Suite Veracruz, para orquesta sinfónica, queda entre las cinco obras finalistas en el concurso Premio Ricordi Americana, efectuado en Buenos Aires, Argentina. El jurado de este certamen, en el que participaron 29 compositores de diversos países, estaba formado por Juan José Castro, Camargo Guàrnieri y Alberto Ginastera.

1959

18 de enero: Estreno de *Suite Veracruz* en el concierto de apertura del Festival Casals, en Xalapa; Orquesta Sinfónica de Xalapa; director: Luis Ximénez Caballero.

1960

20 de diciembre: La Orquesta Sinfónica Pablo Casals, bajo la dirección de Victor Tevah, interpreta *Tribu* en el Festival Casals, en el fuerte de San Diego, Acapulco.

1964

Abril: El Ballet Provincial de San Luis Potosí presenta *Los dioses del principio* (Tribu), ballet maya, coreografía de Lila López, para celebrar la reunión de los presidentes de México y Estados Unidos, en Los Ángeles, California.

Septiembre: Representa al IVBA en el IV Congreso Nacional de Música efectuado en el Conservatorio Nacional del 28 de septiembre al 2 de octubre.

8 de octubre: Publica “Un compositor mexicano y sus problemas” –ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Música– en el diario *El Dictamen* de Veracruz.

⁸ José Antonio Alcaraz, “Memorar grato y fértil (I)”, en *Proceso*, México, núm. 1022, 3 de junio, 1996.

Es una triste realidad el que los compositores mexicanos –salvo muy rarísimas excepciones– desde los albores de este siglo y dotados por el genio creativo, personalidades que conocemos ya fallecidas o aún con vida tuvieron la necesidad de crear sus obras aplastados por algún cargo burocrático o cumpliendo fines muy nobles como lo es el magisterio; por lo que el acervo y la calidad de sus obras, a pesar de todo, es admirable bajo muchos conceptos.

La mayoría de los compositores –no así una minoría que ha tenido “suerte”– se plantean a sí mismos dos preguntas: ¿para qué? y ¿para quién escribimos obras musicales?

En primer lugar para archivarlas, y en segundo, porque no disponen de vehículos por diversas circunstancias conocidas innecesarias de referir, como orquestas de cámara o sinfónicas, o de diversos intérpretes que divulguen, como es natural, dichas obras; las contadas orquestas establecidas y sujetas a diversas exigencias de orden personal ya conocidas, generalmente cierran sus puertas a la mayoría de dichos compositores, y así, la corriente creativa se va muriendo poco a poco y entonces surgen los rumores y las voces ambientales para difundir por el espacio la idea errónea de que ¡No hay compositores en México! etc., etc.

1966

Enero: Forma parte, como segundo presidente, de la Asociación Veracruzana de Conciertos, en la que participan también Pablo Casals, presidente honorario, y el Dr. Vicente F. Melo, presidente, entre otros.

Marzo: El Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaeco, con la cooperación del INBA y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, rinden un homenaje al Grupo de los Cuatro. En este acto, la pianista Sandra Cortés toca *Radiograma* y *Un viaje simbólico*.

1969

21 de mayo: Publica el artículo “Comentando a los maestros Chávez y Sandi” en *El Dictamen* de Veracruz. En él afirma que cuando Carlos Chávez y Luis Sandi –quienes por esos días proponían que la música de concierto llegara a todos los rincones del país para contrarrestar la mala música ofrecida por la radio y la TV y que el Estado tuviera sus propios medios de comunicación– “tuvieron el mando, centralizaron de tal manera las Bellas Artes en el Distrito Federal, que las provincias en el ramo artístico quedaron relegadas como hijas bastardas hasta el grado que todo el mundo comentó que al INBA le sobraba el pomposo nombre de Nacional”.

Mayo: Publica el artículo “La música mexicana en su más alta expresión”, dedicado al Dr. Vicente F. Melo. En esta ocasión retoma, textualmente, planteamientos ya hechos en anteriores artículos; después de establecer las diferencias entre la música popular y la comercial, plantea:

Relativa a la tercera fase: la música culta o profesional, queda fuera de duda o discusión por ser un producto de alta calidad en la elaboración técnica del arte; se adquiere a base de sólidos y largos años de estudio, para después –y mucho más los dotados– ponerla al servicio de una inspiración de calidad inalterable e inconfundible. Tiene esta tercera fase una gran liga y afinidad con la popular o folclórica; porque en todas las épocas, como la

historia nos relata, para los grandes maestros clásicos, románticos, modernos y contemporáneos ha sido una fuente nutritiva para elaborar obras sinfónicas geniales, que al pasar –lo popular o folclórico– por el crisol de esa elaboración artística, se “quintaesencia” podría decirse, lo que produce ese sentimiento conocido como NACIONALISMO MUSICAL con todas las propiedades de raza, carácter y espíritu, esencial en cada pueblo que forman las naciones del mundo.

7 de junio: Dicta la conferencia titulada “La música indígena de México, principalmente la de los mayas”, en el Festival de Arte organizado por el Instituto Potosino de Bellas Artes.

Según dicen los códices Dresden y Troano, usaron ciertos instrumentos musicales que no conocieron los primeros cronistas del Segundo Imperio y emplearon la música en sus ceremonias religiosas no solamente como un arte, sino también como una ciencia; pero su música por desgracia para nosotros, no la dejaron escrita como se lee ahora, sino en jeroglíficos que solamente conocieron los sacerdotes mayas desde su antiguo esplendor en los días de la bellísima Uxmal y la poderosa Chichén Itzá.

Con anterioridad decíamos que ellos no dejaron su música escrita, pero como está fuertemente ligada a la arquitectura, con un poco de intuición podemos pensar, viendo algún mural de sus bellísimas ruinas, que en los misteriosos jeroglíficos existe, latente y viva, en líneas melódicas raras y caprichosas –como si estuviera “congelada”, adormecida o disimulada dentro de dichos símbolos– una música que nos “habla cantando” de toda la sublimidad del intelecto indígena de nuestros mayas.

10 de diciembre: Dicta la misma conferencia en el Teatro de la Universidad de Yucatán.

1970

Recibe del Gobierno del estado de Yucatán y del Departamento de Turismo el encargo de componer la música para el espectáculo de *Luz y sonido de Uxmal*.

1975

27 de febrero: Se inaugura el espectáculo de *Luz y sonido de Uxmal* en el marco de la visita de la reina Isabel II de Inglaterra a Yucatán.

21 de junio: Muere en Veracruz.

Archivo Daniel Ayala

Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales de la ESAY.

- Crónicas musicales, artículos y escritos: 1926-1935.
- Recortes: 1949-1953.
- Recortes: 1954-1957.
- Recortes: 1958-1964.

Bibliografía

Alcaraz, José Antonio, “Memorar grato y fértil (I)”, en *Proceso*, núm. 1022, México, 3 de junio, 1996.

Álvarez Coral, Juan, *Compositores mexicanos*, México, EDAMEX, 1993.

Galindo, Blas, “Compositores de mi generación”, en *Nuestra música*, año III, núm. 10, reimpr. facsimilar, México, CENIDIM, 1992.

Revueltas, Rosaura, (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989.

Romero, Jesús C., “Historia de la música”, en *Enciclopedia Yucatanense*, México, Gobierno del Estado de Yucatán, 1977 [1944], t. IV.

Stevenson, Robert, “Samuel Martí, etnomusicólogo”, en *Heterofonía*, núm. 60, México, mayo-julio, 1978.

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, INBA, CENIDIM, 1987.



El presente texto es el catálogo detallado de las composiciones musicales del mexicano Daniel Ayala (1906-1975), organizado por orden cronológico de composición, desde su primera obra en 1926 hasta la última cuya fecha se ha podido establecer (1970). Contiene, además, datos sobre arreglos de música de otros autores o de origen popular, obras inconclusas y sin fecha. Cada composición se presenta en una ficha con datos sobre su fecha, género, estrenos y otras noticias, ediciones o manuscritos disponibles. Los datos provienen de fuentes primarias, y se complementan con notas cuando se ha considerado necesario.

This text is the thorough catalogue of the musical compositions by Mexican composer Daniel Ayala (1906-1975); it's organised according to a chronological order of composition, from Ayala's first work in 1926 to his last one which date could be established in 1970. The catalogue contains, in addition, information about arrangements of music by other authors or from popular origin, as well as unfinished and undated works. Every composition is presented in a file with information on its date, its genre, its first audition and other notices, editions or available manuscripts. Every data comes out from primary sources, and they are completed by notes when necessary.

Este trabajo ha sido posible gracias al interés de la familia de Daniel Ayala (1906-1975), en especial de su viuda, Margarita Lagos, y de su hijo Daniel, quienes han puesto en nuestras manos prácticamente toda la obra del compositor, así como recortes de periódicos y otros documentos. Dicho material se encuentra actualmente en la biblioteca del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, en la patria chica del compositor, tal como fue su deseo.

Explicación del catálogo

1	2
TRIBU	(1934)
Suite sinfónica	
3	Orquesta
5	I. En la llanura II. La serpiente negra III. Danza del fuego
6	4 3 2 2 - 4 2 2 1 - t - prc - cds
7	Estreno: 18 de octubre de 1935. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México; director: Carlos Chávez.
8	Grabación: Orquesta Sinfónica Nacional; director: Luis Herrera de la Fuente. <i>Orquesta Sinfónica Nacional</i> . México, Musart, MCD 3007 [1956]. Reedición digital en disco compacto: Estados Unidos, Musart, CDN-519, 1988.
10	11
Hg.	México, 2 de agosto-25 de noviembre de 1934.
12	
Duración: 6'55"	

1. Título de la obra; el subtítulo se anota en el renglón inmediato, en minúsculas.
2. Año de composición.
3. Género.
4. Autorías secundarias: textos, arreglos, autorías escénicas, etc.
5. Partes de la obra.
6. Dotación detallada. Se desglosa en la siguiente forma:
 - Los cuatro primeros dígitos indican el número de instrumentos de aliento de madera: flautas y piccolo-oboes y corno inglés-clarinetes-fagotes y contrafagot;
 - Los cuatro segundos dígitos corresponden a los instrumentos de aliento de metal: cornos-trompetas-trombones-tubas
 - Los demás instrumentos se señalan con abreviaturas (ver) o por su nombre y los instrumentos de cuerda y arco con la abreviatura "cds".
7. Notas informativas: dedicatorias, estreno, etc. Los estrenos se enlistan por la fecha, el lugar, el sitio preciso y los ejecutantes.
8. Notas editoriales: ediciones peculiares, grabaciones, etc.
9. Observaciones generales que no pueden ser clasificadas en las categorías previas.
10. Situación editorial de la obra: si está inédita, a qué documento se puede tener acceso; si está editada, qué editorial la ha publicado.
11. Lugar y fecha de edición, en caso de que la obra esté editada; en caso de que esté inédita, lugar y fecha(s) anotados en el documento disponible.
12. Duración aproximada de la obra en minutos y segundos.

Abreviaturas y símbolos usados en este catálogo

A	Voz de tesitura contralto; en ocasiones incluye la tesitura mezzosoprano.
arp	Arpa.
B	Voz de tesitura bajo; en ocasiones incluye la tesitura barítono.
c.	Copia. Junto a la abreviatura de algún documento, precisa que se trata de su copia. Hg. c., por ejemplo, significa “copia del hológrafo”.
cb	Contrabajo.
cds	Cuerdas. Incluye a la familia de los instrumentos de cuerda y arco.
cl	Clarinete.
e.h.	Edición hemerográfica.
e.r.	Edición rústica, sin nombre editorial.
fg	Fagot.
guit	Guitarra.
hg.	Hológrafo, es decir, manuscrito de puño y letra del autor.
i.	Incompleto. Al lado de la abreviatura de algún documento, indica que no está completo. Hg. i., por ejemplo, significa “hológrafo incompleto”.
ms.	Manuscrito, todo aquél no escrito directamente por el autor.
n.l.	Obra no localizada.
ob	Oboe.
pno	Piano.
prc	Percusión, percusiones.
S	Voz de tesitura soprano.
SEP	Secretaría de Educación Pública [de México].
s.f.	Sin fecha.
s.l.	Sin lugar.
t	Timbal, timbales.
T	Voz de tesitura tenor.
va	Viola.
vc	Violonchelo.
vl	Violín.
*	Ante el término “estreno” indica que se trata de la fecha probable de estreno.

Catálogo

MEMORIAS (1926)

Serenata yucateca

Dos violines y piano

Ms. Mérida, 1926.

TRISTES PENSAMIENTOS (ca. 1926)

Violín, violonchelo y piano

Versión de *Memorias* (1926).

Ms. S.l., s.f.

Duración: 6'40"

CUATRO CANCIONES (1931)

Soprano y piano

Textos de Juan Ramón Jiménez

I. Nostalgia

II. Abril

III. Otoño último

IV. Soledad

Dedicatoria: A Margarita Lagos.

Estreno: De "Soledad", "Abril" y "Otoño último": 22 de agosto de 1931. México, Sociedad Musical Renovación (estudio de Gerónimo Baqueiro Fóster ubicado en Moneda No. 10, 2o. piso). Margarita M. Lagos, soprano.

De la obra completa: 15 de octubre de 1936. México, Palacio de Bellas Artes, Sala de Conferencias. Concierto del Grupo de los Cuatro. Margarita Lagos de Ayala, soprano; Carlos Okhuysen, piano.

Publicación: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, No. 56.

Hg. de "Soledad" y "Nostalgia". México, 22 de abril y 6 de mayo de 1931, respectivamente.¹ E.r. México, s.f.

Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Montevideo, 1947.

Duración: 6'

DANZA

[Primer título: ONDULACIÓN DE ORIENTE] (1931)

Violín y piano

Hg. México, 29 de abril de 1931 (bajo el título *Ondulación de Oriente*).

Ms. Veracruz, 31 de diciembre de 1955.

¹ En el cuaderno donde se hallan estas piezas está también la canción *Rosa. ¿Mujer? ¿Hombré?* — con texto de Juan Ramón Jiménez —, escrita unos días antes. Ahí mismo se encuentran *El epigrama del día*, para canto y piano, y *Ondulación de Oriente*, para violín y piano.



El Grupo de los Cuatro. De izquierda a derecha: Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.

ECOS REMOTOS (1931)

Clarinete, voz y violín

Estreno: 22 de agosto de 1931. México, Sociedad Musical Renovación (estudio de Gerónimo Baqueiro Fóster ubicado en Moneda No. 10, 2o. piso).²

N.l.

EL EPIGRAMA DEL DÍA (1931)

Voz y piano

Texto de "Kién" (*El Universal*)

Hg. México, 15 de abril de 1931.

EL GRILLO (1931)

Soprano y pequeño conjunto

Texto de Daniel Castañeda

S, cl, vl, sonaja, pno

Dedicatoria: "Cariñosamente a Margot L." (en manuscrito).

Estreno: 25 de noviembre de 1935. México, Teatro Orientación. Concierto del Grupo de los Cuatro. Margarita Lagos de Ayala, S; Miguel Preciado, fl; Daniel Ayala, vl; Juan Téllez Oropeza, sonaja; José Pablo Moncayo, pno; director: Salvador Contreras.³

Hg. México, 1931.

E. r. c. México, con indicación de *copyright* de 1932.

Duración: 2'45"

² Los ejecutantes de las partes de canto y violín fueron, casi de seguro, Margarita Lagos y el propio Ayala, respectivamente.

³ En esta ocasión se tocó flauta en lugar del clarinete de la dotación original. Por otro lado, es probable que la obra se haya presentado con anterioridad, pues en 1932 su autor se tomó el trabajo de registrarla.

RADIOGRAMA [Primer título: TELEGRAMA] (1931)**Piano**

Dedicatoria: A Humberto G. Artime.

Estreno: 22 de agosto de 1931. México, Sociedad Musical Renovación (estudio de Gerónimo Baqueiro Fóster ubicado en Moneda No. 10, 2o. piso), donde se tocó como *Telegrama*.⁴

Publicación: 1. En *Cultura Musical*, vol. 1, No. 4-5, febrero-marzo de 1937, pp. 20-21.

2. Tip. Coop. Hijos del Ejército.

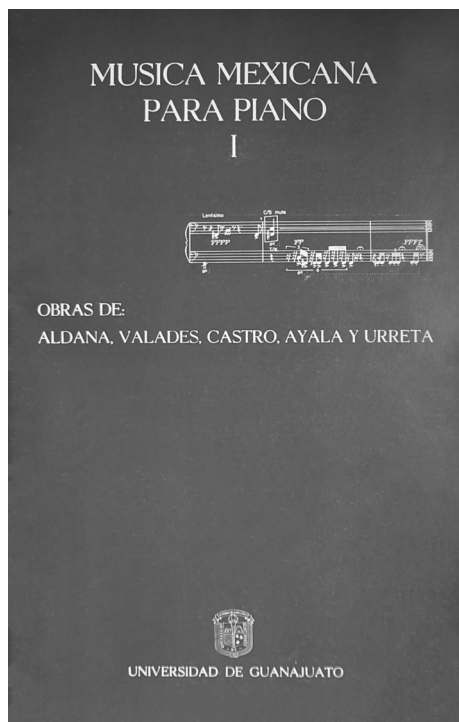
3. En *Música mexicana para piano I*, pp. 18-19.⁵

1. E.h. México, 1937.

2. Tip. Coop. Hijos del Ejército. México, con sello que indica su registro en 1938.

3. Universidad de Guanajuato. Guanajuato, 1987.

Duración: 1'30"



Radiograma, de Ayala, como parte de una antología de *Música mexicana para piano*, publicada en Guanajuato.

⁴ Es probable que el ejecutante haya sido el mismo Humberto G. Artime.

⁵ Debemos la noticia de esta publicación al compositor Arturo Márquez. Precisamente él fue quien sugirió, en su calidad de integrante del Consejo Editorial de Publicaciones Musicales de la Universidad de Guanajuato, la inclusión de *Radiograma* en este volumen, en el cual figuran también obras de Aldana, Valadés, Castro y Urreta.

ROSA. ¿MUJER? ¿HOMBRE? (1931)

Voz y piano

Texto de Juan Ramón Jiménez

Hg. México, 8 de abril de 1931.

UCHBEN XCOHOLTÉ [=LEYENDA] (1931)

(Un antiguo cementerio) --leyenda

Orquesta de cámara y voz de soprano

I. Andante

II. Danza guerrera. Allegro

III. Allegro scherzando

IV. Allegro sempre scherzando - Moderato

2 0 1 0 - 0 1 0 0 - t - p r c - S (ó 1 ob) - cds

Dedicatoria: "A mis maestros [Carlos] Chávez, [Gerónimo] Baqueiro [Fóster] y [Silvestre] Revueltas".

Estreno: 13 de octubre de 1933. México; Orquesta del Conservatorio Nacional de Música; director: Silvestre Revueltas; solista: Margarita Lagos de Ayala.

Hg. c. México, 30 de septiembre-31 de diciembre de 1931.⁶

PAISAJE [Primer título: UN VIAJE BREVE] (1932)

Suite

Piano

I. Hacia la Villa

II. La Basílica

III. Feria

IV. Retorno

Dedicatoria en maya: "*U tiaal in uet cuxtal uinic, F. Durón Ruiz, yetel tu lálac in címac ólil*" ["Para mi amigo F. Durón Ruiz, con toda mi alegría"].

N.l.⁷

⁶ El original fue donado por Margarita Lagos viuda de Ayala a la fundación española Castilnovo en 1993.

⁷ La dedicatoria se obtuvo de la portada de la partitura original –anexada por el autor a la posterior versión sinfónica (1935)–, la cual incluye el programa correspondiente y está fechada el 28 de julio de 1932. Al parecer, el primer movimiento se convertiría más tarde en una pieza independiente; por lo menos así lo tocó Humberto G. Artime en el concierto del Grupo de los Cuatro efectuado el 23 de agosto de 1938 en el Palacio de Bellas Artes.

CINCO PIEZAS INFANTILES (1933)

Cuarteto de cuerdas

- I. Tempo de marcha
- II. Andantino
- III. Tempo de vals
- IV. Allegretto (indígena)
- V. Allegro

*Estreno: 15 de octubre de 1936. México, Palacio de Bellas Artes, Sala de Conferencias.
Concierto del Grupo de los Cuatro.⁸
Hg. México, 10-12 de diciembre de 1934.
Duración: 8'15"

CUARTETO (1933)

Cuarteto de cuerdas

Versión de *Memorias* (1926).
Ms. Mérida, 21 de septiembre de 1953.

DANZA (1933)

Cuarteto de cuerdas

Dedicatoria: A Nicolás Slonimsky.
Estreno: 25 de noviembre de 1935. México, Teatro Orientación. Concierto del Grupo de los Cuatro. Salvador Contreras, vl I; Daniel Ayala, vl II; Miguel Bautista, va; Juan Manuel Téllez Oropeza, vc.
Versión de la pieza para violín y piano de 1931.
E.r. S.l., s.f.
Ms. México, 2 de enero de 1935 (bajo el título *Una estampa*).
Duración: 2'50"

DOS MOTIVOS MEXICANOS (1933)

Coro mixto y orquesta

Textos de Solón de Mel

- I. Cactus
- II. India bonita

3 0 3 2 - 0 2 1 0 - t - prc - coro - cds
Ms. de partes. S.l., 1933.

HIMNO A CUAJIMALPA (1933)

Voz y piano

Texto de Samuel Espadas
*Estreno: 5 de noviembre de 1933. México, Escuela Primaria Elemental y Superior no. 43-10 "Ramón Manterola", "por todo el pueblo".
E.r. S.l., 12 de julio de 1934.

⁸ Blas Galindo alude en su artículo "Compositores de mi generación" (*Nuestra Música*, abril de 1948), a ciertas *Piezas para cuarteto de cuerdas* presentadas por Daniel Ayala en los conciertos del Conservatorio realizados en el Teatro Hidalgo a fines de 1933. Dado que es la única mención que se ha hallado de esa obra, se piensa que probablemente se trata de algunas de las composiciones para cuarteto de cuerdas de ese año –además de las *Cinco piezas infantiles* Ayala escribió *Danza* y una versión de *Memorias*.

U KÁYIL CHAAC (1933)
(Canto maya a la lluvia)

Orquesta mexicana y voz de soprano

Texto en maya de Daniel Ayala

2 0 0 0 - 0 1 1 0 - prc - marimba - vihuela o guit - guitarrón o vc - S - cds

Estreno: 24 de julio de 1934. México, Teatro Hidalgo. Director: Luis Sandi; solista: Margarita Lagos de Ayala.

Hg. México, 9-18 de abril de 1934, registrada en diciembre de 1935.

EL FOGÓN (1934)

Voz y piano

Texto de Alfonso del Río

E.r. S.l., 20 de julio de 1934.

MARCHA (1934)

Piano

Hg. S.l., 10 de septiembre de 1934.

LA PERA (1934)

Voz y piano

Texto de Alfonso del Río

E.r. S.l., s.f.

LA PERA (1934)

Canto escolar

Coro infantil al unísono y orquesta de cámara

Texto de Alfonso del Río

2 1 1 1 - 0 1 1 0 - t - prc - coro - cds

Hg. México, 22 de junio de 1934.

EL TEJOCOTE (1934)

Voz y piano

Texto de Alfonso del Río

E.r. S.l., s.f.

EL TEJOCOTE (1934)

Voz y orquesta de cámara

Texto de Alfonso del Río

2 1 1 1 - 0 1 1 0 - t - prc - voz - cds

Hg. México, 7 de abril de 1934.

TRIBU (1934)

Suite sinfónica

Orquesta

I. En la llanura

II. La serpiente negra

III. Danza del fuego

4 3 2 2 - 4 2 2 1 - t - prc - cds

Estreno: 18 de octubre de 1935. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México; director: Carlos Chávez.

Grabación: Orquesta Sinfónica Nacional; director: Luis Herrera de la Fuente. *Orquesta Sinfónica Nacional*. México, Musart, MCD 3007 [1956]. Reedición digital en disco compacto: Estados Unidos, Musart, CDN-519, 1988.

Hg. México, 2 de agosto-25 de noviembre de 1934.

Duración: 6'55"

BRIGADIER DE CHOQUE (1935)

Coro y percusiones

Texto de María Luisa Vera

Estreno: 23 de enero de 1935. México, Teatro Hidalgo. Concierto de apertura de cursos de las escuelas nocturnas de arte para trabajadores del Departamento de Bellas Artes.

Esta obra, *Capataz* y *Revolución* fueron compuestas en respuesta a un concurso convocado por la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes para “escribir el acompañamiento musical de algunos textos de carácter proletario elegidos entre la obra poética de Carlos Gutiérrez Cruz, José Muñoz Cota, María Luisa Vera y Martín Paz”.

Ms. de partes de prc. S.l., s.f.

CAMPESINOS (1935)

Coro TB, piano y cuerdas

Texto de Miguel Bustos Cerecedo

Hg. i. S.l., s.f. (sin texto).

Ms. de partes. Morelia, marzo de 1939 (sin texto).⁹

CAPATAZ (1935)

Coro

Texto de Miguel Bustos Cerecedo

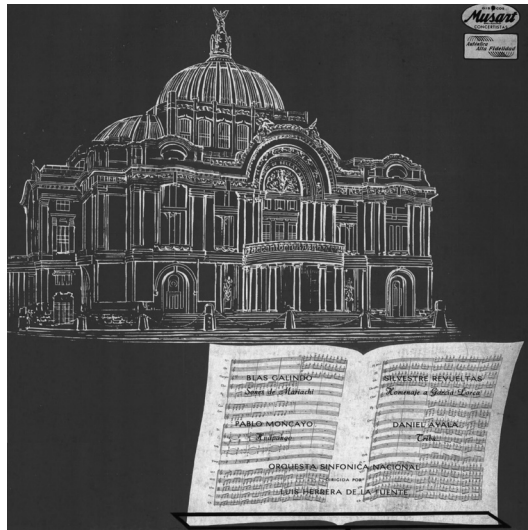
Estreno: 23 de enero de 1935. México, Teatro Hidalgo. Concierto de apertura de cursos de las escuelas nocturnas de arte para trabajadores del Departamento de Bellas Artes.¹⁰


Se sabe de esta obra sólo por el anuncio del concierto.

N.l.

⁹ Aunque no se tiene la certeza de que esta obra haya sido escrita en 1935, el título y el autor del texto hacen pensar en un canto de carácter social, acaso el mismo que se presentó como *Capataz* (ver).

¹⁰ El 19 de enero se había ejecutado en el concierto privado de presentación de “los primeros cantos proletarios”, mismo en el que se cantó también *Revolución*.



<p style="text-align: center;">OBRAS PARA GUITARRA</p> <p style="text-align: center;">MCD-3006</p> <p>MANUEL M. PONCE Tres canciones mexicanas: La Pajarera Por ti, mi corazón La Valentina Estrellita (Evocación de Ramón Noble) Sonatina meridional Campo Copia Fiesta</p> <p style="text-align: right;">Lado 1</p> <p>Sonata clásica (Homenaje a Fernando Sor) Allegro Andante Minuetto Allegro</p> <p style="text-align: right;">Lado 2</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div> <p style="text-align: center;">Gustavo López Guitarrista</p> <p style="font-size: small; margin-top: 10px;"><i>De la abundante y valiosa producción que creó Ponce para el instrumento de Segovia, el primer guitarrista mexicano presenta aquí en sus depuradas versiones distintas piezas de gran atractivo melódico y magistral factura.</i></p>	<p style="text-align: center;">ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL</p> <p>GALINDO, Sones Mariachi MONCAYO, Huapango</p> <p style="text-align: right;">Lado 1</p> <p>REVUELTAS, Homenaje a García Lorca AYALA, Tribu</p> <p style="text-align: right;">Lado 2</p> <p style="text-align: center;">MCD-3007 Serie INBA</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div> <p style="text-align: center;">Orquesta Sinfónica Nacional Director Herrera de la Fuente</p> <p style="font-size: x-small; margin-top: 10px;"><i>Con este disco, la Sinfónica Nacional de México, considerada como una de las mejores orquestas de la América Hispánica, ofrece varias obras populares del gran repertorio mexicano de concierto, bajo la acertada dirección de su titular.</i> Grabación realizada en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes.</p>
---	---

Tribu, de Ayala, como parte del famoso disco LP de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente (Musart, 1956). Anuncio en catálogo y portada de su primera edición.

DANZA DEL FUEGO (1935)

Canto omaha¹¹

Arreglo para voz y piano

Texto de Alfonso del Río

E.r. S.l., julio de 1935.

REVOLUCIÓN (1935)

Coro

Texto de José Muñoz Cota

Estreno: 19 de enero de 1935. Concierto privado de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes para la “presentación de los primeros cantos revolucionarios”.

Se sabe de esta obra sólo por el programa de mano correspondiente.

N.l.

LA SERPIENTE NEGRA (1935)

Canto pápago

Arreglo para voz y piano

E.r. México, 25 de julio.

PAISAJE (1935-1936)

Suite sinfónica

Orquesta

I. Sobre la vía

II. Cúpulas

III. Feria

4 4 3 2 - 4 2 3 1 - t - prc - 2 arp - cds

Estreno: 2 de junio de 1936. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México; director: Silvestre Revueltas.

Versión de la suite para piano de 1932.

Hg. México, junio de 1935-enero de 1936.

SUITE INFANTIL (1936)

Soprano y orquesta de cámara

Textos de Alfonso del Río

I. Duerme. Moderato cantabile

II. El aire. Allegro

III. El caimán. Andantino

IV. El violín. Andante

V. El indígena. Allegretto

VI. El gallo. Allegro

0 0 1 1 - 0 1 0 0 - prc - pno - S - cds

Estreno: 21 de octubre de 1936. México, Teatro Hidalgo. Orquesta de Cámara de la XEXM (“Radio Educación”).

Obra presentada al concurso organizado por la Oficina de Extensión educativa por Radio de la SEP.

Hg. México, julio de 1936, registrada en 1937.

¹¹ Este canto, procedente de un pueblo de la etnia siux, y *La serpiente negra*, canto pápago, habían sido empleados por el compositor en los tiempos homónimos de *Tribu*.

UCHBEN XCOHOLTÉ (1936)

(Un antiguo cementerio) Ballet en un prólogo y dos actos

Orquesta y voz de soprano

I. Época precortesiana

II. Época actual

Dedicatoria: "Dedico este pequeño ballet a mi pueblo natal".

Estreno: marzo de 1936. México, Coliseo de las Bellas Artes. Alumnos de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública.

Versión de la obra homónima de 1931.

N.l.

PANORAMAS DE MÉXICO (1936-1937)

Orquesta de cámara

I. En Sonora

II. En Veracruz

III. En Yucatán

1 1 1 1 - 2 1 0 0 - t - prc - pno - cds

Estreno: diciembre de 1940. Orquesta Sinfónica de Dallas; director: Jacques Singer.

Escrita para un concurso convocado por la Sociedad Filarmónica de Bruselas en 1936.

Hg. México, 11 de octubre de 1936-10 de enero de 1937, registrada en este mismo año.

EL AFRICANO (TIYE NOHOLÉ) (1938)

Música del montaje (teatro guiñol)

Arreglo

T, 2 vl, prc y armonio

Hg. S.l., 9 de marzo de 1938.

CUADRO INFANTIL (1938)

Música del montaje (teatro guiñol)

Arreglo

Canciones de José Ríos (I y II) y Eduardo Hernández Moncada (música) y Alfonso del Río (texto) (III)

I. El afilador

II. El moscardón

III. Cori

S, T, 2 vls, prc, guitarrón y pno o armonio

Hg. México, 17 de marzo de 1938.

DANZA DE LAS DAGAS (1938)

Orquestación

1 2 1 1 - 0 0 0 0 - t - prc - cds

Hg. México, 27 de junio de 1938.

DANZA INDIA (1938)

Orquesta de cámara

1 1 1 1 - 0 0 0 0 - prc - cds

Hg. México, 17 de abril de 1938.

FERIA REGIONAL (1938)

Música del montaje (teatro guiñol)

Arreglo

Canciones de Vicente T. Mendoza (I y II) y Eduardo Hernández Moncada (música) y Alfonso del Río (texto) (III)

- I. Juguetes de Puebla
- II. La rueda de la fortuna
- III. El volantín

S, T, 2 vl, prc y armonio

Hg. S.l., 13 de marzo de 1938.

LOS SERIS [=LOS PESCADORES SERIS] (1938)

Música del montaje (teatro guiñol)

Arreglo

Cantos seris

- I. Bima mandé (Amaneciendo)
- II. Bácono (La Llorona)
- III. Kipe coo ni kipee cocuas (La mujer bonita cantando)
- IV. I coos (Viento alegre)

S, T, 2 vl, prc, guit y pno o armonio

Escenificación de Alfonso del Río.

Hg. México, 6-7 de marzo de 1938.

VIDRIOS ROTOS (1938)

Oboe, clarinete, fagot, corno y piano

Estreno: 23 de agosto de 1938. México, Palacio de Bellas Artes, Sala de Conferencias.

Concierto del Grupo de los Cuatro. Pedro Moncada, ob; Guillermo Cabrera, cl; Alfredo Bonilla, fg; Liborio Blanco, corno; Salvador Ochoa, pno.

Hg. México, marzo 6 de 1938.

LOS YAQUIS (1938)

Música del montaje (teatro guiñol)

Arreglo

Cantos yaquis

- I. Elicaceli (El coyote)
- II. Bura bampu (El venado)
- III. Ténabari (Capullo de mariposa)

voz, 2 vl, prc y armonio o pno

Escenificación de Alfonso del Río.

Hg. México, 3-4 de marzo de 1938.

EL HOMBRE MAYA (1939)

Suite-ballet

Orquesta

Argumento de José Gorostiza basado en el *Popol Vuh*

I. La creación de la tierra (preludio)

II. Danza del hombre de barro

III. Invocación y danza de los hombres de madera

IV. El hombre de maíz: invocación, danza y canto de alegría a los dioses

3 3 2 2 - 4 2 2 1 - t - prc - cds

Estreno: 21 de noviembre de 1940. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de Repertorio; director: Daniel Ayala.¹²

Hg. Morelia, marzo-diciembre de 1939.

Duración: 17'

SONES ISLEÑOS (1939)

Arreglo para sexteto de arcos y piano

Canciones de Nicolás B. Juárez

I. Janitzio

II. Tecuenan

3 vl, 1 va, 1 vc, 1 cb, pno

Hg. "Janitzio" está fechada en Morelia el 23 de enero de 1939; "Tecuenan", el 2 de marzo del mismo año.

LA GRUTA DIABÓLICA (1940)

Suite-fantasia-ballet sobre una leyenda maya

Orquesta de cámara

I. Entrando

II. Cámara secreta

III. Sortilegio metálico

IV. Fuente mágica

V. Los enanitos

0 0 1 1 - 0 1 0 0 - pno - cds

Hg. México, marzo-junio de 1940.

SERENATA YUCATECA (ca. 1941)

Coro a dos voces y piano

¿Texto de Daniel Ayala?

Hg. S.l., s.f.¹³

¹² En varias fuentes se indica, erróneamente, que el estreno se dio en el Anfiteatro Bolívar por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de México.

¹³ El 19 de mayo de 1941 el Coro de Madrigalistas cantó en el Palacio de Bellas Artes esta obra en versión coral de su director, Luis Sandi. El año de composición se ha establecido a partir de este dato.

SOÑANDO (1942)

Canción yucateca

Coro mixto

¿Texto de Daniel Ayala?

Versión de *Serenata yucateca* (ca. 1941).

Hg. S.l., 1942.

Duración: 2'20"

MISCELÁNEA YUCATECA (1944)

Orquestación

Obra original de José Jacinto Cuevas

Estreno: 22 de noviembre de 1944. Mérida, Teatro Peón Contreras. Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Daniel Ayala.

N.l.

SINFONÍA DE LAS AMÉRICAS (No. 1), op. 18 (1946)¹⁴

Orquesta

I. Allegro moderato

II. Allegro

III. Andante

IV. Allegro vivace

3 3 3 2 - 4 2 3 1 - t - prc - pno ó arp - cds

Estreno: 2 de noviembre de 1948. Mérida, Sala José Jacinto Cuevas del Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto. Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Daniel Ayala.

Obra presentada al concurso internacional convocado en 1945 por el industrial Henry H. Reichbold, presidente de la Orquesta Sinfónica de Detroit.

Hg. Mérida, julio de 1945-enero de 1946.

Duración: 20'30"

¹⁴ A partir de esta obra el compositor comienza a dar un número de opus a algunas de sus composiciones. No se ha encontrado ningún documento que permita saber cómo catalogó el autor su producción anterior. Por otra parte, de las composiciones posteriores que conocemos solamente tienen número de opus *Acuarela nocturna* (*En San Salvador*) para orquesta (op. 20), *Tres miniaturas folklóricas* para cuarteto de cuerdas (op. 22), *Nocturno* para violonchelo y piano (op. 23) y *Concertino* para piano y orquesta de cuerdas (op. 36). Hacia 1955 parece que Ayala había hecho una nueva catalogación, pues su *Sinfonía de las Américas* fue presentada en el Palacio de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica de Xalapa como su opus 20.



La Orquesta Típica Yúkalpetén, durante una visita a la ciudad de México, en 1943. De pie, en el centro, su fundador: Daniel Ayala.

MI VIAJE A NORTEAMÉRICA (1947)

Suite sinfónica

Orquesta

- I. A bordo de la Grayhound Lines
- II. El Capitolio de Washington
- III. En un barrio negro del Sur
- IV. Ecos de una tribu roja

3 3 3 2 - 4 3 3 1 - t - prc - cds

Estreno: 21 de noviembre de 1947. Mérida, Sala José Jacinto Cuevas del Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto. Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Daniel Ayala.

Obra inspirada por el viaje a los Estados Unidos realizado por el autor en 1946 para asistir a la ejecución de su suite sinfónica *El hombre maya* por la Orquesta Sinfónica de Washington bajo la conducción de José F. Vásquez (12 de julio de 1946).

Hg. Mérida, 15 de agosto de 1946-19 de mayo de 1947.

ACUARELA NOCTURNA (EN SAN SALVADOR), op. 20 (1949)

Orquesta

3 3 3 2 - 4 2 2 1 - t - prc - cds

Estreno: 2 de diciembre de 1949. Mérida, Sala José Jacinto Cuevas del Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto. Orquesta Sinfónica de Yucatán; director: Daniel Ayala.

Concebida durante la visita que hizo Ayala a San Salvador en septiembre de 1948 para dirigir la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes.

Hg. Acabada en Mérida el 27 de julio de 1949; “bautizada” en Mérida el 15 de octubre de ese año.

NOCTURNO, op. 23 (1952)

Violonchelo y piano

Ms. Mérida, 5 de octubre de 1952.

Duración: 3'40"

TRES MINIATURAS FOLKLÓRICAS, op. 22 (1952)

Cuarteto de cuerdas

I. Sonora (pascolas yaquis)

II. Veracruz (villa del mar)

III. Yucatán (aires populares)

Dedicatoria: "A Carmita" (I), "A Rosita" (II), "A Elsy" (III)

Versión de *Panoramas de México* (1936).

Hg. Mérida, 29 de septiembre de 1952.¹⁵

Duración: 11'40"

UN VIAJE SIMBÓLICO (1952)

Piano

Dedicatoria: A Blanca Cortez

Ms. Mérida, enero de 1952.¹⁶

YAAX U HA (1953)

Un cenote del pueblo de Abalá --leyenda maya

Orquesta

3 3 3 2 - 4 2 3 1 - t - prc - cds

Obra presentada al Concurso Internacional de Compositores convocado en Bruselas.

Hg. Mérida, mayo de 1953-22 de marzo de 1954.

PEREGRINA (1956)¹⁷

Arreglo para coro

Canción de Ricardo Palmerín (música) y Luis Rosado Vega (texto)

N.l.

¹⁵ Según anotación en la partitura hológrafa, este cuarteto se tocó por primera vez el 1 de octubre de 1952 en Mérida, ante un reducido público, conformado por Carmita, Rosita y Elsy --esposa e hijas, respectivamente, del doctor Alonso Patrón Gamboa, a quienes el compositor dedica galantemente su obra. Los ejecutantes fueron Fidel Sánchez (vl), Daniel Ayala (vl), Mercedes Canto (va) y Alonso Patrón (vc). Con su sentido del humor característico, Ayala añade: "Se tomó: cocktail de frutas y agua (no acostumbrado)".

¹⁶ Quince años después, en marzo de 1967, esta pieza y *Radiograma* serían las obras de Ayala que se tocarían en el homenaje que rindió el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaco con el INBA al Grupo de los Cuatro en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

¹⁷ Desde este año, Ayala hará arreglos para el Coro Infantil y el Orfeón Mixto de la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de Bellas Artes --plantel fundado por él en 1955-- y para el Orfeón del Instituto América de Veracruz. De estas versiones corales se sabe por los programas de mano de festivales y conciertos "de apreciación musical" y de fin de cursos en los que por lo general se cantaban.

LOS XTOLES (=CANTO MAYA AL SOL) (1956)

Arreglo para coro infantil
N.l.

SUITE VERACRUZ (1956-1957)

Orquesta

- I. Danzoneta
- II. Nocturno
- III. Baile

3 3 3 2 - 4 2 3 1 - t - prc - cds

Estreno: 18 de enero de 1959. Veracruz, Cine Xalapa. Concierto de apertura del Festival de Música Pablo Casals. Orquesta Sinfónica de Xalapa; director: Luis Ximénez Caballero. Obra finalista en el Premio Ricordi Americana, concurso conmemorativo del 150° aniversario de la Casa Ricordi celebrado en Buenos Aires en 1958.
Hg. Veracruz, octubre de 1956/12 de marzo de 1957.¹⁸

BAJA MOISÉS (1957)

Arreglo para coro mixto
Espiritual negro
N.l.

EL VIENTO ALEGRE (1957)

Canto seri

Arreglo para coro mixto
N.l.

SUITE INDÍGENA MEXICANA (1958)

Arreglo para flauta, sonaja y tambor indio

- I. El kiri (Canto a la madrugada)
- II. Bohua xiñas (Los huachinangos)
- III. N'guengue (La cotorrera)
- IV. Ahite guidaha (El canarito)

Dedicatoria: "A mi hija Mucuy Kak".
Hg. Veracruz, abril de 1958.

VESPERTINA (1958)

Violín y piano

*Estreno: 16 de agosto de 1958. Veracruz, auditorio de la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de Bellas Artes. Nicté Ha Ayala Lagos, vl; Margarita Lagos de Ayala, pno.
N.l.

¹⁸ La primera de estas fechas está al final del último tiempo; la segunda en la portada.

CURIKINGA (1959)

Arreglo para coro mixto
Canto inca
N.l.

ESTRELLA DEL SUR (1959)

Arreglo para coro
Jarana yucateca
N.l.

EL ARROYUELO (1960)

Arreglo para coro mixto
N.l.

JU GUI LE PA (1960)

Arreglo para coro infantil
N.l.

ORIENTAL (1960)

Arreglo para orquesta de cuerdas
Obra original de Cesar Cui
N.l.

EL PAPALOAPAN (1960)

Arreglo para coro mixto
Son veracruzano
N.l.

CONCERTINO, op. 36 (1960-1973)

Piano y orquesta de cuerdas
Dedicatoria: "A mi hija Carmela".
Hg. Veracruz, s.f.
Ms. Veracruz, 3 de septiembre de 1974.¹⁹

DEJADME LLORAR (1961)

Arreglo para coro mixto
Canción de Nicté Ha Ayala Lagos
N.l.

ESTRELLITA (1961)

Arreglo para coro mixto
Canción de Manuel M. Ponce
N.l.

¹⁹ Una nota al final del manuscrito de 1974 informa de las fechas de composición: "El piano solista: 1960-70; orquestación: 1972-73; particellas: 1974."

INQUIETUD (1961)

Armonización para violín y piano

Melodía original de Nicté Ha Ayala Lagos.²⁰

Hg. Veracruz, 28 de diciembre de 1961.

MINUETO EN SOL (1963)

Arreglo para dos violines y piano

Obra original de Ludwig van Beethoven

N.l.

SWING, LOW CHARIOT (1966)

Arreglo para coro mixto

Espiritual negro

N.l.

VALS POÉTICO (1966)

Arreglo para orquesta de cuerdas

Obra original de Felipe Villanueva

N.l.

LUZ Y SONIDO DE UXMAL (1970)

Música del espectáculo

Coro mixto y orquesta

Libreto de Miguel Civeira Taboada basado en *La tierra del faisán y del venado* de Antonio Mediz Bolio²¹

Guión musical de Alberto Salazar Urbina

3 3 2 2 - 4 2 2 1 - t - prc - coro - cds

Estreno: 27 de febrero de 1975.

Encargo: Gobierno del Estado de Yucatán y Departamento de Turismo.

Grabación: [Miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, Orfeón Yucatán y Conjunto Vocal Xochiquetzal de la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de Bellas Artes; directora del coro: Margarita Lagos de Ayala; director: Alberto Salazar Urbina] *Uxmal. Luz y sonido*. Discos LEA [sin número de serie ni crédito alguno].

Incluye fragmentos de *U káyil Chaac* (1933), *Tribu* (1934) y *El hombre maya* (1939).

Ms. de partes. S.l., s.f.

MOMENTO MUSICAL (1970)

Arreglo para violín y guitarra

Obra original de Franz Schubert

Hg. S.l., s.f.

²⁰ Al final de esta partitura, escrita a un año de la muerte de su hija Nicté Ha, destacada estudiante de violín, Ayala anotó: “la he armonizado como creí que ella lo hubiera hecho y quedó en forma sencilla y elemental. La considero una partecita de su alma sensible y exquisita”.

²¹ Ayala no se basó en este libreto, sino en el que redactó Salvador Novo en 1970. La música, grabada en octubre de ese año, tuvo que ser adaptada al libreto elegido después.

Obra inconclusa:

LIEDER SUITE (1975)²²

Soprano y orquesta

Textos de Juan Ramón Jiménez

I Otoño

II Nostalgia

III Soledad

2 2 1 1 - 2 1 1 1 - t - prc - S solista - cds

Orquestación de tres de las *Cuatro canciones* (1931).

Hg. S.l., s.f.

Obras cuya fecha de composición no ha sido posible establecer:

INVOCACIÓN A LA TIERRA

Banda

Se sabe que esta obra formaba parte del repertorio de la Banda de la Ciudad de México por lo menos desde 1955. Quizá se trate de *El sacrificio de Nicté Ha*, única obra para banda que se conoce de Ayala.

EL SACRIFICIO DE NICTÉ HA (LOS XTOLES Y EL TUNKUL)

Evocación maya. Ballet

Adaptación y arreglo para banda

Los xtoles, canto maya, y *El tunkul*, canción de Carlos Marrufo Cetina (música) y Víctor M. Martínez (texto)

Hg. de la reducción a piano. S.l., s.f.²³

Ms. de partes. S.l., s.f.

²² La fecha de composición de esta obra se ha establecido con base en el testimonio de la viuda del autor, quien refirió que fue esta la última composición en que trabajó Ayala. Aunque en la carátula figura la canción “Abril” como la número cuatro, el compositor no alcanzó a orquestrarla.

²³ Hay una sola fecha anotada a lápiz en una hoja unida a este documento: 4-10-45.



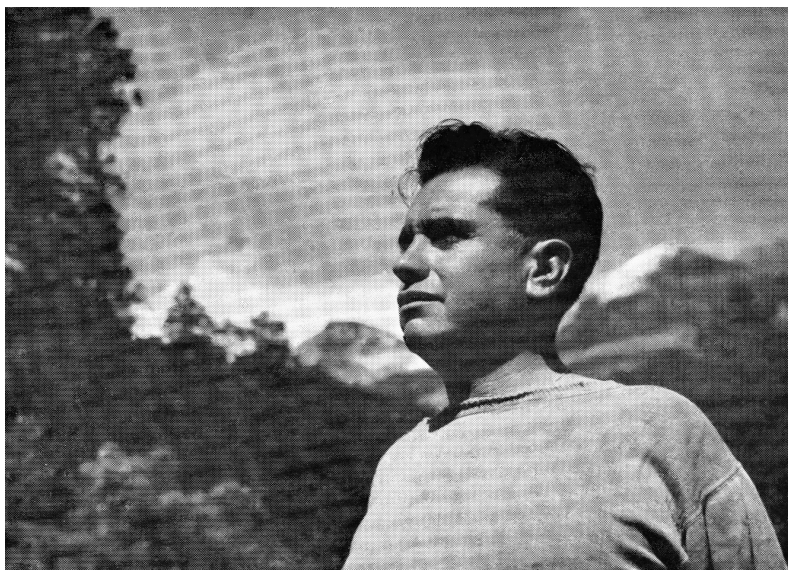
La presente es una lista de fichas detalladas de las grabaciones de la música del compositor mexicano José Pablo Moncayo (1912-1958), en formatos de discos fonográficos o de discos compactos, que se han publicado entre 1948 y 2012. Un texto introductorio explica los criterios y algunas generalidades para el uso y consulta de esta lista, que viene precedida de un índice de referencia de las obras del compositor, basado en el catálogo con la información más actualizada, proveniente de fuentes primarias. La lista sigue un orden cronológico según la fecha de publicación de las grabaciones, y toma en cuenta las reediciones en diversas fechas y países, cuando se han detectado.

The present text is an index of detailed cards on the recordings of the music by Mexican composer José Pablo Moncayo (1912-1958), both in the format of LP or compact discs, released between 1948 and 2012. An introductory text explains the criteria and some general aspects for the use and searches within this index, and it includes a reference list of the composer's works, based on the catalogue which bears the most actualised data, coming from primary sources. This index follows a chronological order according to the date of first release of each recording, and considers rereleases in diverse dates and countries, when they had been detected.

Al elaborar un recuento de la historia de las grabaciones de la música de José Pablo Moncayo, lo más estimulante es comprobar cuántas grabaciones no son del *Huapango*. Y no es que la más famosa de sus composiciones –la más famosa composición de concierto mexicana– no merezca más registros sonoros, si bien después de los 33 que hasta la fecha se han publicado, es evidente que cualquier otro nuevo tendrá muchos antecedentes contra los cuales podrá ser comparado con bastante rigor. En cambio, hasta antes de la aparición de la *Edición Moncayo* de 2012 –sobre la cual hay varios puntos críticos que señalar en otro momento–, había varias obras moncayanas que nunca habían sido grabadas. Hoy lo está todo, por lo menos toda la música de Moncayo cuyas partituras conocemos, y este logro es algo que se puede decir de muy pocos compositores mexicanos de concierto.

En la presente fonografía enlisto todas las grabaciones sonoras que conozco de las composiciones de Moncayo, desde 1948 hasta 2012. Un índice ubica las obras, clasificadas por géneros musicales de menor a mayor cantidad de dotación instrumental, seguidas de las obras vocales y de las

escénicas y fílmicas; dentro de cada sección, los títulos van en orden alfabético, con sus respectivas fechas de composición. A partir de allí, van las fichas fonográficas en riguroso orden cronológico –salvo algunas pocas grabaciones cuya fecha no se ha podido establecer–, con el contenido detallado de cada fonograma, cuando éstos contienen exclusivamente piezas de Moncayo, o bien con la mención específica de las piezas moncayanas que incluyen, cuando el fonograma respectivo contiene música de varios compositores. La lista recorre diversos formatos fonográficos, desde los 78 RPM hasta el disco compacto, pasando por el LP de 33 1/3 RPM, y hace referencias cruzadas con las reediciones de las primeras versiones de las grabaciones. En el caso específico del gran jalisciense, este caso de las reediciones es frecuente, y no sólo en el *Huapango*, como cabría esperar, pero incluso en otras composiciones que también han corrido con cierta fortuna, como la *Sinfonietta* y, en tiempos recientes, *Bosques y Cumbres*. Al ser una fonografía de las grabaciones de sus partituras originales, no se han tomado en cuenta en esta lista los infinitos arreglos y versiones que se han hecho del *Huapango* para las más diversas y eclécticas dotaciones.

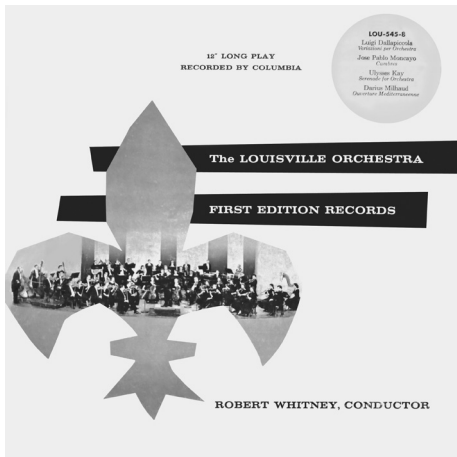


José Pablo Moncayo.

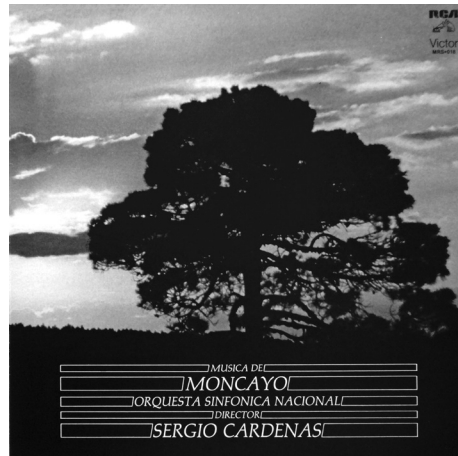
Si bien la primera de todas las grabaciones moncayanas es la que del *Huapango* hiciera la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, en la primavera de 1948, lo más probable es que este registro nunca se haya publicado en formato de 78 RPM; de haberse hecho tal publicación, debió salir a fines de 1949 como muy tarde, y en todo caso, la primera edición realmente documentada es el LP de la Decca *Music of Mexico*, publicado en Estados Unidos en 1951, como puede revisarse



Primera grabación del *Huapango* de Moncayo, en el LP *Music of México* con la Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Aunque las grabaciones se realizaron originalmente en 1948 para el sello mexicano Anfión, este disco estadounidense fue su primera publicación real.



Primera grabación de *Cumbres*, de Moncayo, con la Louisville Orchestra dirigida por Robert Whitney.



Primer disco LP dedicado íntegramente a la música de Moncayo, con la Sinfónica Nacional dirigida por Sergio Cárdenas. Además de una de las mejores versiones del *Huapango*, contiene los primeros registros de *Tierra de temporal*, de *Bosques* y de *Feria y Danza*, dos de las *Tres piezas para orquesta*.

en las fichas respectivas. De allí en adelante, he tenido oportunidad de corroborar la existencia física de prácticamente todas las grabaciones posteriores, hasta llegar a la *Edición Moncayo* de 2012. Es muy estimulante observar la aparición gradualmente mayor de grabaciones no mexicanas en los años recientes, pues demuestran la repercusión que Moncayo empieza a tener allende las fronteras de su país; es natural que esta proyección internacional se vea guiada por su pieza más conocida, pero las grabaciones no sólo son de ella, así que podemos tener fe en que la tendencia a la difusión mundial continuará en ascenso, para ganancia de todos los que vayan descubriendo en el futuro inmediato la verdadera estatura artística del autor de *Tierra de temporal* y *Muros verdes*.

Aunque no deseo abundar aquí en detalles sobre la ya citada edición conmemorativa del centenario natal del compositor, publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, no puedo dejar pasar un par de observaciones que son muy importantes, cada una como un extremo crítico de sus virtudes y de sus defectos, en cuanto a las grabaciones que contiene. Por una parte, contiene una versión de la Sinfonía de Moncayo que restituye varios compases suprimidos, sin justificación clara, en la única grabación que le antecedió, la de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Enrique Arturo Diemecke (1997), por lo cual se vuelve la única versión de referencia realmente confiable hasta la fecha. Pero por la otra parte, incluye una grabación de *Llano Alegre*, la primera en la historia, y por desgracia su ejecución se apegó a una edición muy defectuosa de la partitura original, pues dicha edición no reparó en varios compases que habían sido eliminados por el propio compositor como resultado de una muy clara corrección, y por consiguiente, la orquesta que grabó la pieza toca esos compases que el compositor ya había corregido y eliminado –corresponden en el cronómetro al pasaje 0'49-1'08 de dicha grabación. Así que aún tenemos pendiente una grabación adecuada de esta pieza orquestal, una de las menos conocidas de Moncayo.

Para concluir esta breve introducción, sólo me resta señalar que las actuales tecnologías del sonido, que tanto están modificando las formas de producir, percibir, difundir y almacenar la música, repercutirán sin duda en nuestro espectro sonoro específicamente de concierto, pero una figura como José Pablo Moncayo se verá beneficiado con ello, porque los oyentes que ganará en el futuro sucumbirán ante la calidad incuestionable de su obra, sin tener que añadir a su apreciación la carga ideológica de un nacionalismo cada vez más distante y pretérito. Tal vez no tendrá sentido actualizar esta fonografía de Moncayo en el futuro, pero no me cabe la menor duda de que la música de Moncayo ya forma parte del eterno presente que representa toda gran música.

ÍNDICE/ POR GÉNEROS MUSICALES

MÚSICA INSTRUMENTAL

Solos: Piano

-*Muros verdes*, 1951

Barajas: 1963; Rodríguez: ca. 1987; Delaflor: ca. 1988; Kahán: ca. 1988; Cruzprieto: 1994; Cano: 2000; Balzi: 2001; Müller: 2003; Zepeda: 2004; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [2 versiones]

-*Pequeño nocturno*, 1938

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Pieza para piano (Homenaje a Carlos Chávez)*, 1949

Zepeda: 2004; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sonatina*, 1935

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [sólo el “Tiempo de Danza”]

-*Tres piezas*, 1948

Delaflor: ca. 1988; González Espinosa: 1988; Suárez: 1995; Lifchitz: 1996; Frenk: 1997;

Zepeda: 2002; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*); Miyazaki: s.f.

-*Zarabanda*, ca. 1951-1957

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

Dúos

-*Dúo para violín y cello*, ca. 1931-1936

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sonata* para viola y piano, 1934

Hernández Hidalgo: 2007; Placilla: 2010; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sonata* para violín y piano, 1936

García Torres: 1998; Saloma: 2004; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sonata* para violín y violonchelo, 1933

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

Tríos

-*Aria*, para violín, viola y violonchelo, ca. 1931-1935

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Romanza*, para violín, violonchelo y piano, 1936

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Trío* para flauta, violín y piano, 1938

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

Quintetos

-*Amatzinac*, para flauta y cuarteto de cuerdas, 1935

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato: 1994; Coelho: 1999; The Curtis Ensemble: 1999

Orquesta de cámara

-*Amatzinac*, para flauta y orquesta de cuerdas, ca. 1937

Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1994; Ensemble Orquestal Ars Moderna: 2008; Orquesta de Cámara de Xalapa: 2012; Moncayo: 2012 (*100 Años de Vida*); Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Homenaje a Cervantes*, para dos oboes y orquesta de cuerdas, 1947

Orquesta de Cámara de México: 1966; Camerata de Coahuila: 2003; Moncayo: 2012 (*100 Años de Vida*); Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Pieza para orquesta de cuerda*, ca. 1931-1935

Moncayo: 2012 (*100 Años de Vida*); Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

Orquesta

-*Bosques*, 1954

Moncayo: 1980; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1993 (*Nacionalismo Musical Mexicano*); Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Cumbres*, 1940, 1953

The Louisville Orchestra: 1955; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Huapango*, 1941

Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956; Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1974; *Orquesta Sinfónica del Estado de México*: 1974; Orquesta Sinfónica Nacional de México: 1979; Moncayo: 1980; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1980; Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981; Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1982; *Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos*: 1989; Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional: ca. 1991; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1993; Orquesta Filarmónica de Querétaro: 1993; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1993; Festival Orchestra of Mexico: 1994; Orquesta Filarmónica de Jalisco: 1995; Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1995; Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela: 1995; Royal Philharmonic Orchestra: 1996; Orchestre National Montpellier Languedoc-Roussillon: 1997; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez: 1997; Orquesta de las Américas: 1998; Boston Pops Orchestra: 2000; Fernández: 2002; BBC Concert Orchestra: 2003; Orquesta Sinfónica Infantil de México: 2004; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 2004; SWR Rudfunkorchester Kaiserslautern: 2007; Orquesta Sinfónica de Michoacán: 2009; Philharmonic Orchestra of the Americas: 2010; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [2 versiones]; Orquesta Sinfónica de Venezuela: 2012; Orquesta Sinfónica de Michoacán: s. f.

-*Hueyapan*, ca. 1938

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Llano Alegre*, 1942

Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sinfonía*, 1944

Orquesta Sinfónica Nacional de México: 1997, Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Sinfonietta*, 1945

Orquesta de la Universidad: 1970; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1994; Orquesta Filarmónica de Jalisco: 1995; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez: 1997; Orquesta de las Américas: 1998; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

-*Tierra de temporal*, 1949

Moncayo: 1980; Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993; Orquesta Filarmónica de Jalisco: 2000; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*); Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional: s.f.

-*Zapata*, edición coreográfica de Guillermo Arriaga basada en *Tierra de temporal*, 1953

Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1968; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1980 (*Ballets mexicains*); Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1993; Lozano: 1996

-*Tres piezas para orquesta*, 1947

Moncayo: 1980 (*Feria y Danza*); Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato: 1993; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

MÚSICA VOCAL

- Canción del mar*, para coro mixto, 1945 (Alfonso del Río)
 Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1986; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [2 versiones]
 -*Momento musical*, para coro a 3, 1952 (Rogelio Zarzoza y Alarcón)
 Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

MÚSICA ESCÉNICA Y FÍLMICA

Ópera

- La Mulata de Córdoba*, 1948 (Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia)
 Moncayo: 2006; Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [3 fragmentos]

Danza

- Tierra. Ballet*, 1956
 Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)

Cine

- La potranca*, para un episodio de la película *Raíces*, 1954
 Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*) [2 versiones]

LAS GRABACIONES

- Ca. 1949 Orquesta Sinfónica de México; dir. Carlos Chávez, *Orquesta Sinfónica de México*.
 México: Anfión, AM 2, [ca. 1949]. 3 discos: 78 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed. The Symphony Orchestra of Mexico: 1951.
 Reed. The Symphony Orchestra of Mexico: 1956.
 Reed. Orquesta Sinfónica Nacional: 1978.
 Reed.* Chávez: 1997*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)*.
- 1951 The Symphony Orchestra of México [= Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez, *Music of Mexico*. Estados Unidos: Decca, DL-9527, 1951. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label Series).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1956.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional: 1978.
 V. tb.* Chávez: 1997*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (*Edición conmemorativa*)*.
- 1955 The Louisville Orchestra; dir. Robert Whitney, *Luigi Dallapiccola: Variazioni per orchestra. José Pablo Moncayo: Cumbres. Ulysses Kay: Serenade for Orchestra. Darius Milhaud: Ouverture méditerranéenne*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LOU-545-08, [1955]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Cumbres*.

- Reed.* The Louisville Orchestra: 2001*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1956 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sones de Mariachi/ Blas Galindo. Huapango/ Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/ Silvestre Revueltas. Tribu/ Daniel Ayala*. México: Musart, MCD-3007, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Serie INBA).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: ca. 1957.
 Reed. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1966.
 Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1988*.
 Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 2003*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1956 The Symphony Orchestra of México [= Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez, *Music of Mexico*. Gran Bretaña: Brunswick, AXTL 1055, 1956. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1951.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional: 1978.
 V. tb.* Chávez: 1997*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- Ca. 1957 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Viva Mexico!*. Estados Unidos: Capitol, T-10083, [ca. 1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956, 1966, 1988* y 2003*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1963 Barajas, Carlos, piano, *Carlos Barajas pianista. Obras de Chávez, Galindo, Halffter, Moncayo, Rolón*. México: Musart, MCD-3028, [1963]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Serie SACM).
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- 1966 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Corro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por: Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCDC-3033, [1966]. 3 discos: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: ca. 1957
 V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1988*.
 V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 2003*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1966 Orquesta de Cámara de México; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Don Lindo de Almería/ Halffter. Sonata para orquesta de cuerda/ Herrera de la Fuente. Homenaje*

- a Cervantes/ Moncayo*. México: Musart, MCD-3039, 1966. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Homenaje a Cervantes*.
- Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1968 Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dirs. Eduardo Mata y Armando Sayas [*sic*, por Zayas], *Danza moderna mexicana*. México: RCA Victor, MKLA-65, 1968. 3 discos: 33 1/3 RPM, estereofónicos; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Zapata* [Basada en *Tierra de temporal*]/ Armando Zayas, dir.
- 1970 Orquesta de la Universidad [= Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]; dir. Eduardo Mata, *Orquesta de la Universidad. Música de José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México: RCA Victor, MRL/S-002, 1970. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Red Seal).
 □ De Moncayo, contiene: *Sinfonietta*.
- Reed.* *José Pablo Moncayo: Huapango...*: 1995*.
 Reed.* Mata: 1995*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1974 Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Eduardo Mata; Coro de la UNAM; dir. Luis Berber, *Moncayo, Chávez y Revueltas*. México: UNAM, MN-7, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 7).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1974 *Orquesta Sinfónica del Estado de México; director: Enrique Bátiz*. México: CBS, MLS-9204, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1978 Orquesta Sinfónica Nacional [*sic*: es la Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez, *Carlos Chávez dirige*. México: MCA Records, LPR-41020, 1978. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1951.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1956.
 V. tb.* Chávez: 1997*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1979 Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Kenneth Klein, *Music from Mexico*. Gran Bretaña: Unicorn, RHS-365, 1979. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Kenneth Klein: 1993*.
- 1980 Moncayo, José Pablo 1912-1958, *Música de Moncayo/ Orquesta Sinfónica Nacional* [de México]; dir. Sergio Cárdenas. México: RCA, MRS-018, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Red Seal).
 □ Contenido: Lado 1: 1. *Bosques*. 2. *Huapango*. Lado 2: 1. *Tierra de temporal*. 2. *Feria-Danza* [de *Tres piezas para orquesta*].

- Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México] 1989*.
 Reed.* *Antología de la música clásica mexicana...*: 1991*.
 Reed.* *Moncayo-Ponce-Revueltas*: 1992*.
 Reed.* *José Pablo Moncayo: Huapango...*: 1995*.
 Reed.* *Grandes maestros mexicanos*: 2007*.
- 1980 Orchestre Philharmonique de Mexico [= Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México]; dir. Fernando Lozano, *Ballets mexicains. Chávez-Moncayo-Galindo*. [Francia]: Forlane, UM-3552, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Zapata* [Basada en *Tierra de temporal*].
- 1980 Orchestre Philharmonique de Mexico [= Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México]; dir. Fernando Lozano, *4 Compositeurs mexicains*. [Francia]: Forlane, UM-3700, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1981. (*4 Compositores...*).
 Reed. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1987.
 Reed.* Orchestre Philharmonique de Mexico: 1993*.
 Reed.* Lozano: 1996*.
- 1981 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano, *4 Compositores mexicanos*. México: Peerless-Forlane, M/S-7001-4, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orchestre Philharmonique de Mexico: 1980.
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1987.
 V. tb.* Orchestre Philharmonique de Mexico: 1993*.
 V. tb.* Lozano: 1996*.
- 1981 Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz, *Chávez: Symphony No. 2. Moncayo: Huapango. Revueltas: Sensemayá; Homage to García Lorca*. Estados Unidos: Varèse-Sarabande, VCDM-1000.220, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
 Reed.* Bátiz: 1989*.
 Reed.* Bátiz: 1994*.
 Reed.* Bátiz: 2008*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
 Reed* Bátiz: s.f.*
- 1981 Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-7146, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm. (HMV Greensleeve).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Chávez: Symphony No. 2...*).
 V. tb.* Bátiz: 1989*.
 V. tb.* Bátiz: 1994*.
 V. tb.* Bátiz: 2008*.
 V. tb.* Bátiz: s.f.*
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.

- 1982 Xalapa Symphony Orchestra [= Orquesta Sinfónica de Xalapa]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Huapango*. Estados Unidos: Vox Cum Laude, D-VCL-9033, 1982. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1986.
 Reed.* Herrera de la Fuente: 1988*.
 Reed.* Herrera de la Fuente: 1991*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1986 Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. José Luis González, *Música coral mexicana*. México: UNAM, MN-24, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 24).
 □ De Moncayo, contiene: *Canción del mar*.
- 1986 Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Huapango*. México: Angel, SAM-8647, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Xalapa Symphony Orchestra: 1982.
 V. tb.* Herrera de la Fuente: 1988*.
 V. tb.* Herrera de la Fuente: 1991*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1987 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano, *4 Compositores mexicanos*. México: Peerless-Forlane, M/S-7001-4, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, 101).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orchestre Philharmonique de Mexico: 1980.
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1981. (*4 Compositores...*).
 V. tb.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano: 1993*.
 V. tb.* Lozano: 1996*.
- Ca. 1987 Rodríguez, María Teresa 1923- , piano, *Las más bellas páginas del piano, Vol. 2*. México: Luzam, [ca. 1987]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- Reed.* *Bella música de México*: 1994.
- Ca. 1988 Delaflor, Manuel 1941- , piano, *Música para piano de Zubeldía, Moncayo, Velázquez*. México: UNAM, [ca. 1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva).
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes* y Tres piezas para piano.
- 1988* González Espinosa, David, piano, *Mexican Music for Piano*. Suiza: Gallo, CD-550, 1988. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- 1988* Herrera de la Fuente, Luis 1916- , dir.; Orquesta Sinfónica de Xalapa; Orquesta Sinfónica de Minería, *Huapango*. Estados Unidos: OM Records, CD-80135, 1988. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.

- V. tb. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1982.
 V. tb. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1986.
 V. tb.* Herrera de la Fuente: 1991*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- Ca. 1988 Kahán, José, piano, *Música Mexicana para Piano*. México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, [ca. 1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, cuadrafónico [sic]; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- 1988* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sones de Mariachi/ Blas Galindo. Huapango/ Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/ Silvestre Revueltas. Tribu/ Daniel Ayala*. [México]: Musart, CDN-519, 1988. 1 disco compacto: [AAD]; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956, ca. 1957, 1966 y 2003*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1989* Bátiz, Enrique 1942- , dir.; Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México, *Ponce: Violin Concerto; Galindo: Sones de Mariachi; Revueltas: La noche de los mayas; Moncayo: Huapango*. Gran Bretaña: EMI, CDC 7 49785 2, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango/ Orquesta Sinfónica del Estado de México*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
 V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Chávez: Symphony No. 2...*).
 V. tb.* Bátiz: 1994*.
 V. tb.* Bátiz: 2008*.
 V. tb.* Bátiz: s. f.*
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1989 *Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos*; [dir. Eduardo Álvarez]. México: Sociedad Filarmónica de Conciertos, s. n. c., [1989]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: s.f.*
- 1989* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas, *Huapango*. México: RCA Red Seal-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, SEPC-002, 1989. 1 disco compacto; 12 cm. (Música Mexicana de Concierto).
 □ De Moncayo, contiene: *Bosques, Huapango, Tierra de temporal y Feria y Danza (de Tres piezas para orquesta)/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas*.
- V. tb. Moncayo: 1980.
 V. tb.* *Antología de la música clásica mexicana...*: 1991*.
 V. tb.* *Moncayo-Ponce-Revueltas*: 1992*.
 V. tb.* *José Pablo Moncayo: Huapango...*: 1995*.
 V. tb.* *Grandes maestros mexicanos*: 2007*.

- 1991* *Antología de la música clásica mexicana; segunda serie*. México: Patria, 1991. 4 discos compactos: AAD y ADD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas.
- V. tb. Moncayo: 1980.
 V. tb.* *Moncayo-Ponce-Revueltas*: 1992*.
 V. tb.* *José Pablo Moncayo: Huapango...*: 1995*.
 V. tb.* *Grandes maestros mexicanos*: 2007*.
- 1991* Herrera de la Fuente, Luis 1916- , dir.; Orquesta Sinfónica de Xalapa; Orquesta Sinfónica de Minería, *Huapango*. Gran Bretaña: Pickwick, MCD 63, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1982.
 V. tb. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1986.
 V. tb.* Herrera de la Fuente: 1988*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- Ca. 1991 Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional; dir. Salvador Carballeda, *Instantáneas mexicanas*. México: Instituto Politécnico Nacional, APC 001, [ca. 1991]. 1 disco compacto; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1992* *Moncayo-Ponce-Revueltas*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata. México: RCA, CDM-3270, 1992. 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Bosques y Huapango*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas.
- V. tb. Moncayo: 1980.
 V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México] 1989*.
 V. tb.* *Antología de la música clásica mexicana...*: 1991*.
 V. tb.* *José Pablo Moncayo: Huapango...*: 1995*.
 V. tb.* *Grandes maestros mexicanos*: 2007*.
- 1993* Orchestre Philharmonique de Mexico [= Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México]; dir. Fernando Lozano; [Coro no identificado; Irma González, soprano], *Musique mexicaine de/ Mexican music of/ Mexikanische musik von/ Musica [sic] mexicana de Chavez [sic]/ Revueltas/ Villa-Lobos [sic]/ Mabarak [sic]/ Quintanar/ Galindo/ Halffter/ Moncayo*. Francia: Forlane, UCD 16688/16689, 1993. 2 discos compactos: DDD [sic]; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orchestre Philharmonique de Mexico: 1980.
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1981. (*4 Compositores...*).
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1987.
 V. tb.* Lozano: 1996*.

- 1993* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Luis Herrera de la Fuente, *México Clásico*. México: Spartacus, 21007, [1993]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1993* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Luis Herrera de la Fuente; [dir. Eduardo Diazmuñoz; no mencionado en el disco], *Nacionalismo Musical Mexicano*. México: Spartacus, 21005, [1993]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
 □ De Moncayo, contiene: *Bosques/* [dir. Eduardo Diazmuñoz; no mencionado en el disco].
- Reed.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1999*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1993* Orquesta Filarmónica de Querétaro; dir. Sergio Cárdenas, *Gala Mexicana*. México: Filarmónica de Querétaro, FQ-3, [1993]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1993* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *In Crescendo*. México: Sociedad Filarmónica de Conciertos, PFC-386, 1993. 1 disco compacto: 12 cm. (Serie Sala de Conciertos).
 □ De Moncayo, contiene: *Tierra de temporal*.
- Reed.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1999*.
- 1993* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; dir. Héctor Quintanar, *Compositores mexicanos*. México: Universidad de Guanajuato, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Tres piezas para orquesta (Feria, Canción y Danza)*.
- 1993* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique [Arturo] Diemecke, *Moncayo: Huapango; Tierra de temporal. Revueltas: La noche de los mayas. Chávez: Chacona*. México: INBA-Sony Masterworks, CDDE 470801, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango y Tierra de temporal* [sic: es *Zapata*, basada en *Tierra de temporal*].
- Reed.* *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*: 2004*.
- 1993* Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Kenneth Klein, *Music from Mexico*. Gran Bretaña: Unicorn-Kanchana, 1993. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional de México: 1979.
- 1994* Bátiz, Enrique 1942- , dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra, *Música mexicana, Volume 3*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 871, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango/* Orquesta Sinfónica del Estado de México.

- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Chávez: Symphony No. 2...*).
- V. tb.* Bátiz: 1989*.
- V. tb.* Bátiz: 2008*.
- V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- V. tb.* Bátiz: s.f.*.
- 1994* *Bella música de México/* varios autores e intérpretes. México: Luzam, CD LUMC-93002, [1994]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes/* María Teresa Rodríguez, piano.
- V. tb. Rodríguez: ca. 1987.
- 1994* Cruzprieto, Alberto, piano, *Imágenes mexicanas para piano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, s.n.c., 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Serie siglo XX, XIX).
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- Reed.* Cruzprieto: 2000*.
- 1994* Festival Orchestra of México; dir. Enrique Bátiz, *Latin American Classics, Volume I*. Alemania: Naxos, 8.550838, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 1994* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; dir. Héctor Quintanar; Elwira Krengiel, violín; Ma. Elena Barrientos, piano; Cuauhtémoc Trejo, flauta; Joel Abdella, oboe, *Compositores mexicanos II*. México: Universidad de Guanajuato, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y cuarteto de cuerdas]/ Cuauhtémoc Trejo, flauta.
- 1994* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke; Coro Nacional de México; dir. Gerardo Rábago; María Luisa Tamez, soprano; Elena Durán, flauta, *Galindo: Sonos de Mariachi; Revueltas: Sensemayá; Moncayo: Amatzinac; Contreras: Corridos; Chávez: Quinta sinfonía*. México: INBA-Sony Masterworks, CDEC 471000, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y orquesta de cuerdas]/ Elena Durán, flauta.
- Reed.* *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*: 2004*.
- 1994* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: Redes. Chávez: Sinfonía India. Moncayo: Sinfonietta*. México: INBA-Sony Masterworks, CDEC 470998, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Sinfonietta*.
- 1995* *José Pablo Moncayo: Huapango/ Bosques/ Sinfonietta. Galindo: Sinfonía Breve/* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Eduardo Mata. México: RCA, 74321-24089-2, 1995. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. (Grandes Maestros Mexicanos).

- De Moncayo, contiene: *Bosques, Huapango, Tierra de temporal y Feria y Danza (de Tres piezas para orquesta)*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; *Sinfonietta*/ Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Eduardo Mata.
- V. tb. Orquesta de la Universidad: 1970.
 V. tb. Moncayo: 1980.
 V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México] 1989*.
 V. tb.* *Antología de la música clásica mexicana...*: 1991*.
 V. tb.* *Moncayo-Ponce-Revueltas*: 1992*.
 V. tb.* Mata: 1995*.
 V. tb.* *Grandes maestros mexicanos*: 2007*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1995* Mata, Eduardo 1942-1995, director, *Moncayo: Sinfonietta. Galindo: Sinfonía Breve. Mata: Sinfonía No. 3. Muench: Asociaciones*/ Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México; María Luisa Salinas, soprano; Vicente Zarzo, corno. México: RCA, 74321-30987-2, 1995. 2 discos compactos: ADD; 12 cm. (Eduardo Mata Edition, 11).
 □ De Moncayo, contiene: *Sinfonietta*.
- V. tb. Orquesta de la Universidad: 1970.
 V. tb.* *José Pablo Moncayo: Huapango/ Bosques*: 1995*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1995* Orquesta Filarmónica de Jalisco; dir. José Guadalupe Flores, *50 Aniversario de música sinfónica en Jalisco*. México: Orquesta Filarmónica de Jalisco, s. n. c., [1995]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango y Sinfonietta*.
- 1995* Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Ronald Zollman, *Música sinfónica mexicana*. México: UNAM, MN-30, 1995. 2 discos compactos: DDD; 12 cm. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 30).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed.* Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1995 (Urtext).
- 1995* Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Ronald Zollman, *Música sinfónica mexicana*. México: Urtext, JBCC 003/4, 1995. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb.* Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México: 1995 (UNAM).
- 1995* Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [= Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Maximiano Valdés, *Caramelos Latinos = Latin American "Lollipops"*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90227, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Music of Latin American Masters).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.

- 1995* Suárez, Jorge, piano; *Pianorama*. México Vol. 1. Canadá-México: McGill University - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 1995 (Bellas Artes Internacional). 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- 1996* Lifchitz, Max 1948- , piano, *Mexico: 100 Years of Piano Music*. Estados Unidos: North/South Recordings, N/S R 1010, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- 1996* Lozano, Fernando 1940- , director; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Gran Orquesta de la Radio de Leipzig [sic]; Irma González, soprano, *Revolutas & Moncayo*. México: Spartacus, SDL 21020, 1996. 1 disco compacto: DDD [sic]; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
 □ De Moncayo, contiene: *Tierra de temporal* [sic: es Zapata, basada en *Tierra de temporal*]/ Gran Orquesta de la Radio de Leipzig [sic] y *Huapango*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.
- V. tb. Orchestre Philharmonique de Mexico: 1980.
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1981. (*4 Compositores...*).
 V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1987.
 V. tb.* Orchestre Philharmonique de Mexico: 1993*.
- 1996* Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2. Gomes. Moncayo. Ginastera*. Gran Bretaña: Tring, TRP085, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, Contiene: *Huapango*.
- Reed.* Royal Philharmonic Orchestra: 2005*.
 Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1997* Chávez, Carlos 1899-1978, director; Orquesta Sinfónica de México; An Orchestra of American and Mexican musicians [sic]; Coros de la National Music League [de Estados Unidos]; Coro del Conservatorio Nacional de Música [de México]; Carlos Pellicer, narrador, *Early Recordings*. Francia: Lys, LYS264-265, 1997. 2 discos compactos: ADD; 12 cm.
 □ De Moncayo, Contiene: *Huapango*/ Orquesta Sinfónica de México; dir. Carlos Chávez.
- V. tb. Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1951.
 V. tb. The Symphony Orchestra of Mexico: 1956.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional: 1978.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1997* Frenk, María Teresa, piano, *El Siglo XX en México: Antología pianística (1900-1950)*. México: Quindecim, QP-013, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- 1997* Orchestre National Montpellier Languedoc-Roussillon; dir. Enrique [Arturo] Diemecke; Jacques Prat, violín, *Concert du Nouvel An. Chants et danses de l'Amérique du Sud* [sic]. Francia: Naïve, 34104, 1997. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.

- 1997* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Eduardo Diazmuñoz; Laura Carrasco, órgano, *Concertino: Mexican Fireworks/ Música mexicana de concierto*. México: WEA, 3984-20799-2, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango* y *Sinfonietta*.
- Reed.* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez: 2010*.
- 1997* Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revelatas: La Coronela. Moncayo: Sinfonía. Márquez: Danzón 2*. México: Spartacus, SDX 21027, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
 □ De Moncayo, contiene: Sinfonía [Editada por Enrique Arturo Diemecke].
- Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional de México: 2006*.
- 1998* Orquesta de las Américas; dir. Benjamín Juárez Echenique, *México Sinfónico*. México: Urtext, JBCC 020, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango* y *Sinfonietta*.
- 1998* García Torres, Patricia, piano; Savva Latsanich, violín, *Música para violín y piano*. México: Quindecim, QP025, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Compositores de México).
 □ De Moncayo, contiene: Sonata para violín y piano.
- 1999* Coelho, Tadeu, flauta; Luis Humberto Ramos, clarinete; New Mexico String Quartet, *Rompe! Contemporary Mexican Music for Flute, Clarinet and Strings*. Estados Unidos: Tempo Primo-Fideicomiso para la Cultura México/USA, TP1010, 1999. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y cuarteto de cuerdas].
- Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1999* The Curtis Ensemble; Juan Carlos Lomónaco, director; Samuel Caviezel, clarinete; Nadine Hur, flauta, *Copland-Appalachian Spring. Prado-Cancion Sin Palabras [sic]. Moncayo-Amatzinac*. Estados Unidos: The Mexican Cultural Center, [1999]. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y cuarteto de cuerdas]/ Nadine Hur, flauta.
- 1999* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Eduardo Diazmuñoz, *Twentieth Century Mexican Symphonic Music, Volume 1*. México: Prodisc, SDX 21231, 1999. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
 □ De Moncayo, contiene: *Bosques*.
- V. tb.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1993* (*Nacionalismo Musical Mexicano*).
- V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 1999* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *México Sinfónico*. México: Global Entertainment, GECDM-6276, 1999. 1 disco compacto: 12 cm. (México: 100 años de música e imágenes).
 □ De Moncayo, contiene: *Tierra de temporal*.
- V. tb.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993*.

- 2000* Boston Pops Orchestra; dir. Keith Lockhart, *The Latin Album*. Estados Unidos: RCA, 090266371723, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 2000* Cano, Óscar 1962- , piano, *Transformaciones. Música mexicana y argentina para piano del siglo XX*. México: Urtext, JBCC 039, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- 2000* Cruzprieto, Alberto, piano, *Imágenes mexicanas para piano*. México: Quindecim, QP-054, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- V. tb.* Cruzprieto: 1994*.
- 2000* Orquesta Filarmónica de Jalisco; dir. Guillermo Salvador, *Chávez-Márquez-Moncayo-Revueltas-Rolón*. México: Quindecim, QP-040, [2000]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Tierra de temporal*.
- 2001* Balzi, Beatriz 1936-2001, piano, *Compositores Latinoamericanos 7*. Brasil: Beatriz Balzi, 199.010.115, 2001. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- 2001* The Louisville Orchestra; dir. Robert Whitney, *Mexicano Moderno, Vol. 2, Halffter, Quintana, Galindo, Moncayo*. Estados Unidos: Soundmark, s.n.c., 2001. Música en formato MP3 en Internet.
 □ De Moncayo, contiene: *Cumbres*.
- V. tb. The Louisville Orchestra: 1955.
- V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 2002* Fernández, Alejandro 1971- , cantante; Orquesta Filarmónica Mexicana; Eduardo Magallanes, director; Coro México; Mariachi Juvenil Tecalitlán, *Un canto de México. Homenaje a la música mexicana del siglo veinte*. México: Columbia, 2-505812, 2002. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*/ Orquesta Filarmónica Mexicana; dir. Eduardo Magallanes.
- 2002* Zepeda, Kamuel 1973- , piano, *Música Jalisciense para Piano*. México: Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, s.n.c, 2002. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- 2003* BBC Concert Orchestra; Miguel Harth-Bedoya, director; Barry Wordsworth, director; Ann Murray, soprano, *Fiesta! Music by Falla, Ginastera, Gershwin, Piazzolla, Moncayo and Plaza*. Gran Bretaña: suplemento de *BBC Music Magazine*, vol. 11, no. 6, 2003. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*/ Miguel Harth-Bedoya, director.
- 2003* Camerata de Coahuila; dir. Ramón Shade; Rafael Jiménez, guitarra; Natalia Riazanova, violín; Josef Gamilagdishvili, oboe, *Ponce: Concierto del Sur. Copland: Tres Esbozos Latinoamericanos. Bartók-De Elías: Danzas Rumanas. Moncayo: Homenaje a Cervantes*. México: Quindecim, QP095, 2003. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Homenaje a Cervantes*.

- 2003* Müller, Jean-Baptiste 1965- , piano, *100 años de música mexicana para piano*. México: Quindecim, QP114, 2003. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Muros verdes*.
- 2003* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Corro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional; dir. Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, 3MCD-3097, 2003. 3 discos compactos: [AAD]; 12 cm. (Joyas Musicales).
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: ca. 1957.
 V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1966.
 V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1988*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 2004* Orquesta Sinfónica Infantil de México; dir. Sergio Ramírez Cárdenas, *Orquesta Sinfónica Infantil de México*. México: Quindecim-CNCA, QP04127, 2004. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 2004* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke, *América y Europa. El encuentro de los clásicos. En vivo*. México: Actus-Sanborns, s. n. c., 2004. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 2004* *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad. Compendio musical*. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm. Material complementario de: *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*. México: CNCA-INBA-Orquesta Sinfónica Nacional-Sanborns-Océano-Telmex-Actus, 2004. 183 p.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y orquesta de cuerdas]/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke; Elena Durán, flauta, y *Tierra de temporal* [sic: es *Zapata*, basada en *Tierra de temporal*]/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke.
- V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke: 1993* y 1994* (*Galindo: Sonos de Mariachi...*).
- 2004* Saloma, Luis Samuel, violín; Monique Rasetti, piano, *A mis amigos. Antología de música mexicana para violín y piano*. México: Urtext, JBCC 095, 2004. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Sonata para violín y piano.
- 2004* Zepeda, Kamuel, piano 1973- , *Música jalisciense para piano, vol. II*. México: Gobierno del Estado de Jalisco, s. n. c., 2004. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Homenaje a Carlos Chávez* [= *Pieza para piano: Homenaje a Carlos Chávez*] y *Muros verdes*.
- 2005* Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Arturo Diemecke, *South American Music* [sic]. Alemania: Centurion-Membran, 222902-203, 2005. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.

- V. tb.* Royal Philharmonic Orchestra: 1996*.
- V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 2006* Moncayo, José Pablo 1912-1958, *La Mulata de Córdoba. Ópera en un acto y tres cuadros. Libreto de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia/ Gabriela Thierry, mezzosoprano; Mauricio Esquivel, tenor; Armando Gama, barítono; Sergio Meneses, bajo; Gustavo Cuautli, tenor; Solistas Ensamble del INBA; dir. Rufino Montero; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Juan Carlos Lomónaco. México: Urtext, JBCC 122, 2006. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.*
 □ Contenido: *La Mulata de Córdoba*, 1. Cuadro primero. 2. Cuadro segundo. 3. Cuadro tercero.
- Reed.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- 2006* Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: La Coronela. Moncayo: Sinfonía. Márquez: Danzón 2. México: Prodisc, SDX 21027, 2006. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).*
 □ De Moncayo, contiene: Sinfonía [Editada por Enrique Arturo Diemecke].
- Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional de México: 1997*.
- 2007* *Grandes Maestros mexicanos de la música clásica y sus obras. México: Sony-BMG, 886971503029, 2007. 3 discos compactos: [ADD]; 12 cm.*
 □ De Moncayo, contiene: *Bosques y Huapango/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas.*
- V. tb. Moncayo: 1980.
- V. tb.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México] 1989*.
- V. tb.* *Antología de la música clásica mexicana...: 1991*.*
- V. tb.* *Moncayo-Ponce-Revueltas: 1992*.*
- V. tb.* *José Pablo Moncayo: Huapango...: 1995*.*
- 2007* Hernández Hidalgo, Omar 1971-2010, viola; Mauricio Náder, piano, *La viola espiral. Música mexicana para viola - viola y piano del siglo XX. México: Quindecim, QP183, 2007. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.*
 □ De Moncayo, contiene: Sonata para viola y piano.
- 2007* SWR Rudfunkorchester Kaiserslautern; Klaus Arp, director; Saul Schechtmann, director; Ernst Wedam, director; Caspar Richter, director, *From the New World. Alemania: Hänssler Classics, CD 93.021, 2007. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Faszination muzik).*
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango/ Klaus Arp, director.*
- 2008* Bátiz, Enrique 1942- , dir.; Royal Philharmonic Orchestra; State of Mexico Symphony Orchestra [= Orquesta Sinfónica del Estado de México]; Philharmonic Orchestra of Mexico City [= Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México]; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra; Jorge Federico Osorio, piano; Eva María Zuk, piano, *Música mexicana. [Holanda]: Brilliant Classics, 8771, 2008. 8 discos compactos: DDD; 12 cm.*
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango/ Orquesta Sinfónica del Estado de México.*

- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Chávez: Symphony No. 2...*).
- V. tb.* Bátiz: 1989*
- V. tb.* Bátiz: s.f.*.
- 2008* Ensemble Orquestal Ars Moderna; dir. Jesús Medina; Miguel Ángel Villanueva, flauta, *Amatzinac. Música para flauta y orquesta de Moncayo, Torres, Peña, Moya y Álvarez*. México: Urtext, JBCC 168, 2008. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Amatzinac* [versión para flauta y orquesta de cuerdas].
- 2009* Orquesta Sinfónica de Michoacán; dir. Eduardo Sánchez-Zúber, *Paulino Paredes. Arturo Márquez. Silvestre Revueltas. Leonard Bernstein. José Pablo Moncayo. Armando Granados*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán, [2009]. 1 disco compacto; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- 2010* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Eduardo Diazmuñoz; Laura Carrasco, órgano, *Concertino: Música mexicana de concierto. Edición especial 2010*. México: Warner Music México, 8-25646-79257-3, 2010. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango y Sinfonietta*.
- V. tb.* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez: 1997*.
- 2010* Philharmonic Orchestra of the Americas; dir. Alondra de la Parra; Daniel Andai, violín; Pablo Sáinz Villegas, guitarra; Alex Brown, piano, *Mi alma mexicana/ My Mexican Soul*. México: Sony Classical, 886977555527, 2010. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- Reed.* Philharmonic Orchestra of the Americas: 2010* (*Edición especial*).
- 2010* Philharmonic Orchestra of the Americas; dir. Alondra de la Parra; Daniel Andai, violín; Pablo Sáinz Villegas, guitarra; Alex Brown, piano, *Mi alma mexicana/ My Mexican Soul. Edición especial*. México: Sony Classical, 886978118721, 2010. 2 discos compactos: DDD; 12 cm. + 1 disco de video digital; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb.* Philharmonic Orchestra of the Americas: 2010*.
- 2010* Placilla, Christina, viola; Hector Landa, piano, *Remembrances from Home*. Estados Unidos: Centaur, CRC 3045, 2010. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Sonata para viola y piano.
- 2012* Moncayo, José Pablo 1912-1958, *José Pablo Moncayo. 100 Años de Vida*/ Ensemble Filarmónico de Guadalajara; dir. Luciano Pérez. México: CNCA-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Ensamble Filarmónico-Fondo de Apoyo a las Artes de la Fundación BBVA Bancomer-Ayuntamiento de Guadalajara, [2012]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ Contenido: 1. *Amatzinac* [versión para flauta y orquesta de cuerdas]/ Nathali García, flauta. 2. *Homenaje a Cervantes*/ Domingo Damián y Ricardo Alonso, oboes. 3. *Huapango* [Reducción para orquesta de cámara, sin crédito del arreglista]. 4. *Pieza para orquesta de cuerda*.

2012* Moncayo, José Pablo 1912-1958, *José Pablo Moncayo. Edición conmemorativa en ocasión del centenario de su nacimiento*/ Guadalupe Parrondo, piano; Jorge Martínez, viola; Shari Mason, violín; César Martínez-Bourguet, violonchelo; Tadeu Coelho, flauta; New Mexico String Quartet; Ana María Tradatti, piano; Asako Arai, flauta; Sabina Laurain, flauta; Orquesta José Pablo Moncayo; dir. Enrique Bátiz; Coro José Pablo Moncayo; dir. Manuel Flores; Gabriela Thierry, mezzosoprano; Mauricio Esquivel, tenor; Armando Gama, barítono; Sergio Meneses, bajo; Gustavo Cuautli, tenor; Solistas Ensamble del INBA; dir. Rufino Montero; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Juan Carlos Lomónaco; Coro de Madrigalistas del INBA; dir. Luis Sandi; Orquesta Filarmónica de la UNAM [*sic*, = Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]; dir. Eduardo Mata; Orquesta de Cámara de México; dir. Luis Herrera de la Fuente; Grace Echaury, mezzosoprano; Rolando Villazón, tenor; Ópera de Bellas Artes; dir. [Ángel] Gil Ordóñez; Jorge Federico Osorio, piano; The Louisville Orchestra; dir. Robert Whitney; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Eduardo Diazmuñoz; [Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. José Pablo Moncayo, no mencionada]; Orquesta Sinfónica Nacional [*sic*: en realidad se trata de la Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Orquesta Filarmónica de Rotterdam [= Rotterdams Philharmonisch Orkest]; dir. Eduardo Mata; Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique [Arturo] Diemecke; Orquesta Filarmónica de las Américas [=Philharmonic Orchestra of the Americas]; dir. Alondra de la Parra. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012. 8 discos compactos: DDD [discos I-VI], AAD/DDD [discos VII-VIII]; 12 cm.

□ Contenido:

Disco I, Música con piano. Obras con piano solo y sonatas para cuerda y piano: 1. *Zarabanda*. 2. *Tiempo de danza*, de la Sonatina. 3. *Pequeño nocturno*. 4-6. Tres piezas para piano. 7. Pieza para piano (*Homenaje a Carlos Chávez*). 8. *Muros verdes*. 9-11. Sonata para viola y piano. 12-14. Sonata para violín y piano/ Guadalupe Parrondo, piano; Jorge Martínez, viola (9-11); Shari Mason, violín (12-14).

Disco II, Música de cámara: 1. Aria para violín, viola y violonchelo. 2-5. Dúo para violín y chelo. 6-9. Sonata para violín y violonchelo. 10. *Amatzinac*, para flauta y cuarteto de cuerdas. 11. *Romanza* para violín, violonchelo y piano. 12. Trío para flauta, violín y piano/ Shari Mason, violín (1-9 y 11-12); Jorge Martínez, viola (1); César Martínez-Bourguet, violonchelo (1-9 y 11); Tadeu Coelho, flauta (10); New Mexico String Quartet (10); Ana María Tradatti, piano (11-12); Asako Arai, flauta (12).

Disco III, Música orquestal I: 1. Pieza para orquesta de cuerda. 2. *Amatzinac*, para flauta y orquesta de cuerda. 3. *Hueyapan*. 4. *Huapango*. 5. *Llano Alegre*/ Orquesta José Pablo Moncayo; dir. Enrique Bátiz, Sabina Laurain, flauta (2).

Disco IV, Música orquestal II: 1-4. Sinfonía. 5. *Sinfonietta*. 6 *Homenaje a Cervantes*. 7-9. Tres piezas para orquesta/ Orquesta José Pablo Moncayo; dir. Enrique Bátiz.

Disco V, Música orquestal III: 1. *Tierra de temporal*. 2. *Cumbres*. 3. *Bosques*. 4. *La potranca*, para un episodio de la película *Raíces*. 5-11. *Tierra*. Ballet/ Orquesta José Pablo Moncayo; dir. Enrique Bátiz.

Disco VI, Música vocal: 1. *Canción del mar*. 2. *Momento musical*. 3-5. *La Mulata de Córdoba*/ Coro José Pablo Moncayo; dir. Manuel Flores (1-2); Gabriela Thierry, mezzosoprano; Mauricio Esquivel, tenor; Armando Gama, barítono; Sergio Meneses, bajo; Gustavo Cuautli, tenor; Solistas Ensamble del INBA; dir. Rufino Montero; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Juan Carlos Lomónaco (3-5).

Disco VII, Grabaciones históricas: 1. *Canción del mar*. 2. *Sinfonietta*. 3. *Homenaje a Cervantes*. 4. *La Mulata de Córdoba*: “Como el agua, como el viento”, aria de Soledad. 5. *La Mulata de Córdoba*: “En la penumbra de mi estancia”, aria de Anselmo.

6. *La Mulata de Córdoba*: “Yo solicito humildemente, hablar de nuevo a esa mujer”, aria de Anselmo [*sic*: es un pasaje para el personaje de El Enamorado]. 7. *Muros verdes*. 8. *Cumbres*. 9. *Bosques*. 10. *La potranca*. *Soundtrack* de la película *Raíces* (1954)/ Coro de Madrigalistas del INBA; dir. Luis Sandi (1); Orquesta Filarmónica de la UNAM [*sic*, = Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]; dir. Eduardo Mata (2); Orquesta de Cámara de México; dir. Luis Herrera de la Fuente (3); Grace Echauri, mezzosoprano (4); Rolando Villazón, tenor (5-6); Ópera de Bellas Artes; dir. [Ángel] Gil Ordóñez (4-6); Jorge Federico Osorio, piano (7); The Louisville Orchestra; dir. Robert Whitney (8); Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Eduardo Diazmuñoz (9); [Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. José Pablo Moncayo, no mencionada] (10).

Disco VIII, *Huapango*: 1-7. *Huapango* [siete versiones diferentes]/ Orquesta Sinfónica Nacional [*sic*: en realidad se trata de la Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez (1); Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente (2); Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz (3); Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente (4); Orquesta Filarmónica de Rotterdam [= Rotterdams Philharmonisch Orkest]; dir. Eduardo Mata (5); Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique [Arturo] Diemecke (6); Orquesta Filarmónica de las Américas [=Philharmonic Orchestra of the Americas]; dir. Alondra de la Parra (7).

- V. tb. Orquesta Sinfónica de México: ca. 1949.
- V. tb. The Louisville Orchestra: 1955.
- V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1956.
- V. tb. Orquesta de Cámara de México: 1966.
- V. tb. Orquesta de la Universidad: 1970.
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
- V. tb. Orquesta Sinfónica de Xalapa: 1982.
- V. tb.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1993* (*Nacionalismo Musical Mexicano*).
- V. tb.* Royal Philharmonic Orchestra: 1996*.
- V. tb.* Coelho: 1999*.
- V. tb.* Moncayo: 2006*.
- V. tb.* Philharmonic Orchestra of the Americas: 2010*.

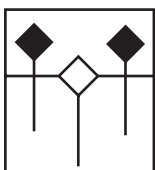
- 2012* Orquesta de Cámara de Xalapa; dir. Rubén Flores; Lázaro Jascha González, violín; Natalia Valderrama, flauta; Juan Manuel Solís, clarinete, Isabel Ladrón de Guevara, piano; José Alberto Barrera, fagot, *Bicentenario de música mexicana de cámara*. México: Videophonics, 2012. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 De Moncayo, contiene: *Amatzinac*, versión para flauta y orquesta de cuerdas.

- 2012* Orquesta Sinfónica de Venezuela; dir. Theodore Kuchar, *Latin American Classics*. [Holanda]: Brilliant Classics, 9262, 2012. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 De Moncayo, contiene: *Huapango*.

APÉNDICE: GRABACIONES CON INFORMACIÓN INSUFICIENTE

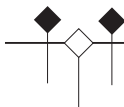
Por orden alfabético de entrada.

- s.f.* Bátiz, Enrique 1942- , dir.; Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México, *Ponce. Galindo. Revueltas. Moncayo*. México: Luzam, EB-2002-3, s.f. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*/ Orquesta Sinfónica del Estado de México.
- V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Music of Mexico*).
 V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1981 (*Chávez: Symphony No. 2...*).
 V. tb.* Bátiz: 1989*.
 V. tb.* Bátiz: 1994*.
 V. tb.* Bátiz: 2008*.
 V. tb.* Moncayo: 2012 (Edición conmemorativa)*.
- s.f.* Miyazaki, Yukio, piano, *Latin American Classics: Mexico*. Japón: LAC, 20051, s.f. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: Tres piezas para piano.
- s.f.* Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional; dir. Salvador Carballeda, *Provincianas*. México: Instituto Politécnico Nacional, APC 004, s.f. 1 disco compacto; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Tierra de temporal*.
- s.f.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *Huapango de Moncayo*. México: Titanio, CDCE 17207, s.f. 1 disco compacto: 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.
- V. tb. *Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos*: 1989.
- s.f.* Orquesta Sinfónica de Michoacán; dir. Alfredo Ibarra, *Clásicos populares*. México: Instituto Michoacano de Cultura, s.f. 1 disco compacto; 12 cm.
 □ De Moncayo, contiene: *Huapango*.



DOCUMENTOS

Entrevista con José Pablo Moncayo
Para el Boletín del Grupo Renovación
(1957)



P. ¿En qué lugar estudió ud. la técnica musical?

R. En la ciudad de México: cursos de piano con el maestro Hernández Moncada y de composición con los maestros Carlos Chávez y Candellario Huízar.

P. ¿Cuántos años abarca su labor como director de orquesta?

R. A partir del año 1944 con el cargo de ayudante del maestro Carlos Chávez en la O. S. M.; en 1945 fui nombrado Sub Director y en 1949 Director Artístico. Abandoné la Sinfónica en el año de 1954, después de diez años de trabajo.

P. ¿En qué otros lugares ha fungido como director de orquesta?

R. Tan sólo en la ciudad de México, con la O. S. M. y su sucesora, la O. S. N., como ya dije antes.

P. ¿Se considera ud. dentro de las corrientes nacionalistas?

R. Conozco a México, lo siento y lo vivo, de allí mi convicción de que mi música sea mexicana.

P. ¿En el transcurso de su obra, qué escuelas de composición ha practicado?

R. Nuestra música nada tiene en común con los lineamientos clásicos, la forma y el estilo son dos cosas de carácter absolutamente personal; cada compositor adquiere sus propios procedimientos armónicos, buscando siempre lo que es afín a su personalidad, por lo cual siempre es nuevo. La técnica preestablecida podrá ser una base de conocimiento, pero nunca un medio expresivo propio.

P. ¿Cuáles son sus apreciaciones respecto a la nueva tendencia de nuestros compositores encaminada hacia el internacionalismo?

R. Nuestra música deberá ser, primeramente, hondamente mexicana para llegar a ser universal. No creo que deba basarse por fuerza en el folklore, por más que el compositor no debe perder contacto espiritual con la música popular: el son, el huapango, el corrido, etc., pues todo ello forma parte de él mismo, entra en él, se transforma, adquiere amplitud y matices propios. De otra manera, haciendo algo que no ha vivido ni mucho menos sentido, realizará así una obra insincera, sin profundidad y falta de real valor.

P. ¿Cuál considera la mejor de sus obras?

R. Existen dos por las cuales siento especial predilección: la ópera *La Mulata de Córdoba* y una obra sinfónica que no ha sido estrenada aún en México: *Cumbres*.

P. ¿Se encuentra trabajando actualmente en alguna?

R. Actualmente trabajo en una Sinfonía.

P. ¿Cuáles son sus apreciaciones respecto al alumnado del C[onservatorio] N[acional de] M[úsica]?

R. La cátedra de composición que he impartido no ha producido el resultado requerido por falta de empuje de los propios alumnos. Tienen éstos, por desgracia, serios problemas fundamentalmente económicos que les impiden entregarse de lleno al estudio. En la labor orquestal creo haber cosechado buenos resultados, pues los componentes de la misma poseen gran entusiasmo y voluntad de trabajo, el cual ha sido verdaderamente duro para ellos en los últimos meses. Espero que tal dinamismo se contagie al resto del estudiantado conservatorio y que aquellos instrumentistas que no pertenecen actualmente a la orquesta, comprendan la importancia de esta clase de trabajo, como elemento de superación de la Escuela misma.

P. ¿Qué opina del ambiente artístico de México?

R. Destaca fundamentalmente la labor de nuestros pintores, quienes han logrado un más amplio desarrollo y calidad en su obra que el resto de los artistas mexicanos, habiendo logrado una consolidación definitiva para nuestra cultura.

P. ¿Cuál es su visión del ambiente musical y la música mexicana para el futuro?

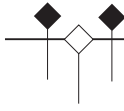
R. Yo creo en la música mexicana. Cuando determinado arte ha conquistado en su país de origen determinada altura, le es imposible retroceder, ascendiendo siempre hasta formar una sólida escuela nacional. Existe en México un público ya suficientemente conocedor, aunque nuestra verdadera música no es aún patrimonio de las masas, afectadas y desorientadas por la nefasta influencia de la radio y la televisión, difusoras de programas de nula calidad, constituyéndose en los peores enemigos de la buena música mexicana, siendo como están fuera del control de la Secretaría de Educación Pública.



José Pablo Moncayo.



Sepultura actual de José Pablo Moncayo en la Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón Civil de Dolores, en la ciudad de México, el día de la ceremonia de su inhumación en este recinto.



Selección del epistolario de José Pablo
Moncayo

Edición de Eduardo Contreras Soto

*De Eugene Goossens a Moncayo*¹

CINCINNATI SYMPHONY ORCHESTRA

Cincinnati

10 de abril de 1944

(Dictada 4/8/44)

Sr. Pablo Moncayo
Orquesta Sinfónica de México A.C.
Isabel la Católica 30
México D.F.

Mi estimado Moncayo:

Le escribo para contarle que tocamos su HUAPANGO con enorme éxito el 11 y el 12 de febrero aquí en Cincinnati; también en Louisville, Kentucky, el 7 de marzo, y en Oxford, Ohio, el 12 de marzo. La pieza es brillante, y usted ha realizado una excelente contribución a la música mexicana contemporánea en los Estados Unidos.

Espero persuadir a la Oficina de Información de Guerra para que se grabe la obra, y así se pueda enviar por ultramar con el objeto de que se reproduzca para las tropas estadounidenses y para los pueblos de los países ocupados en Europa.

De nuevo, mil felicitaciones. Los más cálidos saludos de

Suyo, muy sinceramente,
Eugene Goossens

P.D. Tan pronto como termine la temporada, haré que la gerencia le envíe un pequeño cheque por derechos de ejecución.

¹ Traducida del inglés por Eduardo Contreras Soto.

De Moncayo a Clara Elena Rodríguez del Campo

México, 15 de noviembre 1951

Querida Clarita:

Te escribo estas letras deseando con toda mi alma que te encuentres bien tanto física como moralmente, y que la prueba que estamos pasando no sea demasiado pesada (porque si así fuera, fíjate qué desgracia: yo pesado y la prueba también. ¡Perdón, se me salió!).

Bien Clarita, yo estoy todo lo bien que se puede estar en los momentos que vivo con todas las cosas que tengo encima, pero tu recuerdo me hace todo soportable y me da fuerzas para salir con bien de todo. No se te olvide que me prometiste que ibas a estar bien, para lo cual es bueno que trabajes mucho; mañana viernes te mando las partituras con Tere, lo hago con gusto porque sé que eso te hará más soportable el tiempo éste que tenemos que pasar.

Fui al correo y me encontré con la desagradable noticia de que tengo que hacer una solicitud que tiene que llevar una firma de conocimiento comercial, ya estoy buscándola para tener pronto noticias tuyas. Hace dos días que no te veo y se me figura que han pasado muchos años, pero seré fuerte y espero que tú también lo seas, para [que] cuando te vea estés tan linda como siempre.

Te voy a contar un pequeño triunfo que tuve ayer: invité a [José] Limón a oír *Redes*; él había estado ensayando con un disco que grabaron durante la temporada pasada de la Filarmónica, dirigida por Celibidache, y cuando terminamos de tocar me dijo muy entusiasmado más o menos esto: “Gracias Sr. Moncayo, me ha hecho Ud. conocer esta música en toda su belleza, tanto que voy a cambiar todo lo que tengo hecho porque el disco con que he trabajado está tocado con unos tiempos muy malos, demasiado lentos y faltos de ritmo”.

Me dio gusto oír esto sobre todo, porque sé que a ti te iba a gustar, así que lo recibí pensando en ti.

Clarita: el sábado te hablo por teléfono a las 9 de la mañana, contéstame tú, voy a ver si me es posible darte el número, para que me escribas.

Que te encuentres bien y contenta son mis deseos y me despido con besos y un saludo con todo mi cariño.

José Pablo



Credencial del Sindicato de Músicos del Distrito Federal, a nombre de José Pablo Moncayo (1938).



Anuncio publicitario de un concierto de temporada de la Orquesta Sinfónica de México, uno de los primeros dirigidos por José Pablo Moncayo, en este caso alternando con Miguel Bernal Jiménez. 1° de septiembre de 1946.

*De Robert Whitney a Moncayo*²

THE LOUISVILLE ORCHESTRA
21 de julio de 1954

Señor José Pablo Moncayo
Palacio de Bellas Artes
México, D.F.

Estimado Señor:

Le estamos enviando una grabación en cinta de la primera ejecución de su “Cumbres”. En el limitado tiempo de ensayos que tuvimos antes de esta ejecución, fuimos incapaces de alcanzar la limpieza de ritmos y la sutileza necesaria. También se siente algo provisional, lo que desaparecerá con subsecuentes ejecuciones.

Sin embargo, apreciaría mucho sus sugerencias tanto en la ejecución como en la interpretación, pues estamos ansiosos por hacer que la ejecución final se acerque lo más posible a su concepción.

La obra se volverá a ejecutar en septiembre, y espero que nos haga saber de usted antes de ese momento.

Cordialmente de usted,
Robert Whitney,
Director musical

² Traducida del inglés por Eduardo Contreras Soto.

*De Moncayo a Robert Whitney*³

27 de agosto de 1954

Sr. Robert Whitney
Director musical
The Louisville Orchestra

Estimado Señor:

He recibido la grabación en cinta de su ejecución de “Cumbres”, y deseo agradecerle por habérmela enviado.

Estoy muy satisfecho con su interpretación de esta obra; desde luego entiendo que, en una obra que presenta ciertas complicaciones rítmicas, es imposible alcanzar la perfección en las primeras ejecuciones, pero su concepción de la obra es correcta y la ejecución de la orquesta va progresando apropiadamente.

Considero que su dirección y la ejecución de la orquesta son excelentes, y deseo agradecerle por lo que se han esmerado con esta obra.

Sinceramente de usted,
José Pablo Moncayo.

³ Traducida del inglés por Eduardo Contreras Soto.



MÚSICA

Zarabanda

Para Clarita con mucho cariño

José Pablo Moncayo

Lento

al Φ

Piano

9

f

pp

D.C. Φ

17

Edición de Rodrigo Sierra Moncayo.



Sonata para viola y piano

José Pablo Moncayo

Edición de Patricia Lorena Oropeza Keserey

Entre las obras del compositor mexicano José Pablo Moncayo que se han hallado en años recientes, figura el manuscrito autógrafo de su Sonata para viola y piano, únicamente la partitura, no así la partichela. La obra consta de tres movimientos en 29 páginas y en el manuscrito no se indica el año de composición. A lo largo del manuscrito aparecen tanto indicaciones como correcciones, las cuales permiten suponer que se trata de un borrador.

De esta Sonata se han realizado dos ediciones. Desafortunadamente, en ambas encontramos errores, principalmente en el manejo de las claves, dando como resultado que en varios pasajes se vea afectada la coherencia del discurso musical. Al cotejar con el manuscrito autógrafo se entiende por qué sucedió esto: el compositor escribió principalmente en clave de Sol la línea de la viola e indicó en la parte superior al pentagrama de ésta la clave por emplear en cada pasaje, de acuerdo al registro donde se encontrara el instrumento –clave de Do en tercera línea para el registro grave y medio, y la clave de Sol para el registro agudo. Se puede suponer que estas anotaciones se hicieron para llevar a cabo su realización en la partichela de la viola. El tercer movimiento de la obra se ve afectado en su estructura porque, en las ediciones mencionadas, se omite el señalamiento de un salto a la Coda, con lo cual se repiten secciones de la obra innecesariamente.

En la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música existen, en copias fotostáticas, dos versiones diferentes de manuscritos de la Sonata, las cuales no tienen relación con el autógrafo ni con las ediciones mencionadas, si bien han facilitado entender tanto la coherencia en el discurso musical como la estructura del tercer movimiento.

En la edición que aquí se propone se han respetado las indicaciones del compositor. En los “Comentarios a la edición” se enlista cada una de ellas, mientras que en la partitura ya se encuentran resueltas. Las intervenciones que se realizaron ajenas a las señaladas por el compositor se encuentran indicadas de la siguiente manera: entre corchetes los acentos, las alteraciones o notas agregadas; las ligaduras estarán punteadas y las sugerencias de clave se explican en los “Comentarios a la edición”.

Agradezco la generosidad de Rodrigo Sierra Moncayo al permitir realizar esta edición, así como su colaboración al compartir sus observaciones en esta obra.

Sonata para Viola y Piano

Edición:
Patricia L. Oropeza K.

J. Pablo Moncayo

Allegro moderato

Viola

Piano

f

mf

mp

p

p

①

f cresc. *ff* *dim*

mf cresc. *f* *dim*

cantabile

cantabile

mf *p*

1

②

f

f

f

mf

f

3

f

marcato

4

dim *mp*

dim *p cantabile* *mp*

5

f cantabile

mf

mf

marcato

marcato

First system of the musical score. The top staff (viola) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a dense sixteenth-note chordal texture and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment features a treble clef staff with a sixteenth-note texture and a bass clef staff with a more active line, including some slurs and ties.

Third system of the musical score. The top staff includes a circled number '6' above a measure, a crescendo hairpin, and a fortissimo 'ff' dynamic marking. The piano accompaniment has a treble clef staff with a sixteenth-note texture and a bass clef staff with a line featuring slurs and ties.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef and features a series of eighth notes with accents, followed by a melodic phrase with a slur. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a melodic phrase with a slur. The piano part includes several chords with dynamic markings.

The second system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef and features a melodic phrase with a slur, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a melodic phrase with a slur, followed by a series of eighth notes. The piano part includes several chords with dynamic markings.

The third system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single bass clef and features a melodic phrase with a slur, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a melodic phrase with a slur, followed by a series of eighth notes. The piano part includes several chords with dynamic markings, including *dim* and *p*.

7

mp espress

p

mf

The first system consists of two staves. The upper staff is a double bass line in a 2/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The lower staff is a grand piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system begins with the word "Vuelta" and a circled number "8" above the first measure. The upper staff continues the melodic line from the first system, marked with a forte "f" dynamic. The lower staff features a more complex accompaniment with chords and rhythmic patterns, also marked with "f".

The third system starts with a "pizz" (pizzicato) instruction above the first measure of the upper staff. The upper staff continues with a melodic line marked with a mezzo-forte "mf" dynamic. The lower staff features a piano accompaniment with a right hand playing a rapid sixteenth-note pattern, marked with a piano "p" dynamic, and a left hand with a steady accompaniment. An "8va" marking is present above the right hand of the piano part.

Arco

mf marcato

mp marcato

mf

9

f fp

f fp

mf

p

mf

mp

p

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff on top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The top bass staff features a continuous eighth-note pattern. The middle grand staff has a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom bass staff has a simple bass line.

Second system of musical notation, starting with a circled measure number 10. It consists of three staves: a treble staff on top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff on the bottom. The key signature is two sharps. The top treble staff has a melody with accents. The middle grand staff has a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom bass staff has a simple bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff on top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff on the bottom. The key signature is two sharps. The top treble staff has a melody with slurs. The middle grand staff has a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom bass staff has a simple bass line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

⑪

cant
f

mp

4 3 2 1

2 1 2

3

12

marcato

marcato

13

p

p

Detailed description: The image shows a musical score for two measures, 12 and 13. Measure 12 is divided into two systems. The first system has a treble clef with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the piano accompaniment. Measure 13 is also divided into two systems. The first system has a bass clef with a melodic line of eighth notes and a piano accompaniment of chords. The second system continues the piano accompaniment. Dynamic markings include 'marcato' in measure 12 and 'p' (piano) in measure 13. A circled number '12' is at the top left, and a circled number '13' is at the top right of the second system of measure 13.

First system of the musical score. It consists of three staves: a bass staff (viola), a grand staff (treble and bass clefs for piano), and a bass staff (piano). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante'. The first system shows a steady accompaniment in the bass and piano, with a melodic line in the viola.

Second system of the musical score. It continues the accompaniment and melodic lines from the first system. The piano part features a complex texture with many chords and some triplets. The viola part has some slurs and accents.

Third system of the musical score, starting at measure 14. The tempo changes to 'mp cantabile'. The piano part has a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) and then 'mp cantabile'. The viola part has a dynamic marking of 'mp cantabile'. The system ends with a fermata over the final notes.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The grand staff contains a complex accompaniment with dense chordal textures in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Second system of musical notation. It features three staves. The top staff begins with the instruction *Ben sostenuto* and a dynamic marking of *f*. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and the instruction *sostenut*. The bottom staff (bass clef) contains a steady accompaniment of chords. A first finger fingering (*1*) is indicated above the final note of the middle staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff (treble clef) features a dense, flowing texture of sixteenth-note chords. The bottom staff (bass clef) continues with a steady accompaniment of chords.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the viola part, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the musical piece. The viola part (top staff) shows a crescendo leading to a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The piano part (middle and bottom staves) includes a section marked *Poco Rit.* (Poco Ritardando) followed by a return to *Tempo*. The piano accompaniment features block chords in the right hand and a more active melodic line in the left hand.

The third system concludes the page. The viola part (top staff) features a melodic phrase with accents and a dynamic marking of *p* (piano). The piano part (middle and bottom staves) includes a section with a melodic line in the right hand and chords in the left hand, ending with a double bar line.

II

Lento

Musical score for the first system of "II". The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Lento*. The score consists of a piano (p) and bass (b) staff. The piano part begins with a dynamic marking of *p espress.* and includes a *cresc* (crescendo) marking. The bass part starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system of "II". The piano part begins with a dynamic marking of *f* (forte). The system includes the instruction *a tono* and a large 'X' mark. The piano part concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The bass part features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the third system of "II". The system begins with a circled measure number 15. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The bass part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

17

Musical score for measures 146-147. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Measure 146 is marked with a circled '17'. The music features a melodic line in the top bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mf* and *f*. There are accents and slurs throughout the passage.

18

Musical score for measures 148-150. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Measure 148 is marked with a circled '18'. The music features a melodic line in the top bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mp*, *cresc*, and *f*. There are accents and slurs throughout the passage.

Musical score for measures 151-153. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the top bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs throughout the passage.

19

Musical score for measures 19-24. The top staff is for the viola, and the bottom two staves are for the piano. The viola part starts with a *mp* dynamic, followed by *mf*, *f*, *ff*, *dim*, and *mp*. The piano accompaniment starts with *p*, followed by *mp*, *mf*, *f*, *dim*, and *p*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 25-30. The top staff is for the viola, and the bottom two staves are for the piano. The viola part starts with a *p* dynamic, followed by *p* and *dolce*. The piano accompaniment starts with *pp*, followed by *pp* and *dolce*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 31-36. The top staff is for the viola, and the bottom two staves are for the piano. The viola part starts with a *p* dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

(20)

mf

poco marcato

mp

f

mf

(21)

mf

mp

mp

Piu Lento

p

pp

ppp

22

Tempo 1°

p *espress.*

p

23

mf *f* *ff*

mp *mf* *f*

cresc *p*

cresc *p*

dim *pp*

dim *pp*

III

Allegro

♩. = 116

p *sfz* *p*

pp *sfz* *pp*

mp *mf*

p *mp*

f *ff*

mf *f*

(24)

The first system of the score, measures 146-150, is written for a three-staff ensemble. The top staff is in alto clef (C4), the middle in treble clef (C4), and the bottom in bass clef (C3). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. Measures 146-147 feature a crescendo hairpin. Measure 148 is marked *sfz p*. Measure 149 is marked *f p*. Measure 150 ends with a fermata over the final chord.

The second system, measures 151-155, continues the three-staff ensemble. Measure 151 is circled with the number 25. Measure 152 is marked *cresc.*. Measure 153 is marked *p*. Measure 154 is marked *cresc.*. Measure 155 is marked *pp* and features a fermata over the final chord.

The third system, measures 156-160, continues the three-staff ensemble. Measures 156 and 158 are marked *p*. Measures 157 and 159 are marked *pp*. Measure 160 ends with a fermata over the final chord.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the Viola and the lower staff is for the Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola part begins with a piano (*p*) dynamic and gradually increases to a forte (*f*) dynamic. The Piano part starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and increases to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a double bar line and a 3/8 time signature change.

The second system of the musical score continues from the first system. It begins with a circled measure number (26) above the first measure of the Viola staff. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola part continues with a melodic line, and the Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The system ends with a double bar line and a 2/4 time signature change.

The third system of the musical score continues from the second system. It begins with a measure rest in the Viola staff, indicated by a fermata and a whole note rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola part enters with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line and a 2/4 time signature change.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note (v) and a fermata. The grand staff contains a piano accompaniment with eighth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). A circled number 27 is positioned above the first staff. The top staff features a melodic line with a fermata over a dotted quarter note. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note patterns and block chords.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note patterns and block chords.

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff for the viola and two staves for the piano (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The viola part features a melodic line with a slur over the final two notes. The piano accompaniment includes chords and eighth-note patterns in both hands.

28

Second system of musical notation, starting at measure 28. It consists of three staves: a bass staff for the viola and two staves for the piano (treble and bass). The viola part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and eighth notes.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff for the viola and two staves for the piano (treble and bass). The viola part has a melodic line with a slur. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of chords and eighth notes.

First system of musical notation. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line begins with a slur over the first two notes, followed by a fermata over the third note, and then continues with eighth notes. A dynamic marking *p* is present at the end of the system. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a slur over the first two notes of the system, followed by a fermata over the third note, and then continues with eighth notes. A circled number 29 is placed above the first note of the vocal line. A dynamic marking *p* is placed below the vocal line. The piano accompaniment continues with similar patterns, including a dynamic marking *p* in the right hand and *p* in the left hand.

Third system of musical notation. The vocal line begins with a slur over the first two notes, followed by a fermata over the third note, and then continues with eighth notes. A dynamic marking *cresc.* is placed below the vocal line. The piano accompaniment continues with similar patterns, including a dynamic marking *cresc.* in the right hand.

First system of the musical score, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble clef for the viola and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The viola part begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth-note patterns. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. Performance markings include accents, slurs, and a hairpin crescendo leading to *ff* and the instruction *poco a poco Rall*.

Second system of the musical score, measures 5-8. The viola part continues with eighth-note patterns. The piano part features block chords and moving bass lines. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. Performance markings include slurs and accents.

Third system of the musical score, measures 9-12. Measure 9 is marked with a circled number 30. The viola part has a forte (*ff*) dynamic and a *Rall molto* tempo marking. The piano part has a piano (*p*) dynamic. Measure 10 includes a *Tempo* marking and a dynamic change to *p*. Measure 11 includes an *espress* marking. Measure 12 includes a *Tempo* marking and a dynamic change to *p*. Performance markings include slurs, accents, and dynamic hairpins.

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef and features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The time signature changes from 3/8 to 6/8.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line is marked *simile* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment also includes a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking and a fermata over the final notes.

The third system features a piano accompaniment in grand staff. The right hand is marked *mf* (mezzo-forte) and plays a series of chords. The left hand is marked *p* (piano) and plays a rhythmic accompaniment of chords. The system ends with a fermata over the final notes.

31

Measures 31-34 of the Sonata for Viola and Piano. The score is in G major and 3/8 time. Measure 31 features a *cresc.* dynamic marking. The viola part consists of eighth-note chords, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Measures 35-38 of the Sonata for Viola and Piano. Measure 35 is marked *sfz p*. Measure 36 includes a *Vueta* section with a double bar line and a repeat sign, and a *cresc.* marking. Measure 37 has a *f* dynamic, and measure 38 has a *mf* dynamic. The viola part shows a melodic line with accents, and the piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment.

32

Measures 39-42 of the Sonata for Viola and Piano. Measure 39 has a *f* dynamic. Measure 40 has a *f* dynamic. Measure 41 has a *p* dynamic. Measure 42 has a *p* dynamic. The viola part continues with a melodic line, and the piano accompaniment features a rhythmic accompaniment with chords.

First system of musical notation, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *mf* dynamic. The grand staff features a piano (*p*) dynamic. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, measures 6-10. The score continues in G major and 4/4 time. The top staff shows a dynamic progression from *f* to *mf* and then *cresc.* (crescendo). The grand staff continues with piano accompaniment. The music features sustained chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, measures 11-15. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 11 is marked with a circled number 33. The top staff features a dynamic of *f*. The grand staff continues with piano accompaniment. The music includes various rhythmic patterns and rests.

a la Coda

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more active accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, starting with a circled measure number 34. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The upper staff has a melodic line with dynamics *mp* and *espress.*. The grand staff has a more complex accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the upper treble staff and an accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp (F#).

First system of the musical score. The top staff is a single treble clef staff with a *p marcato* dynamic marking. The bottom part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.


Second system of the musical score. It begins with a circled measure number 35. The notation continues with the same instrumental parts as the first system, showing a continuation of the melodic and harmonic material.


Third system of the musical score. This system features more complex textures, including chords and arpeggiated figures in the piano accompaniment, and a more active melodic line in the upper staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. A circled number 36 is placed above the first measure of the top staff. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f marcato*. The grand staff contains a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).


Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The top staff contains a melodic line. The grand staff contains a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

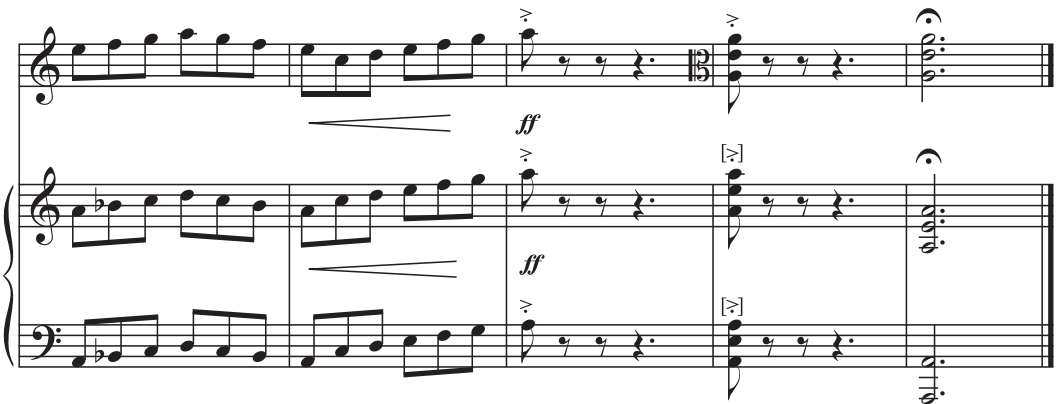
(37) *al* 



Coda



ff 



Comentarios a la edición

I Movimiento

El primer movimiento en el manuscrito autógrafo contiene 11 páginas. No se encuentra señalado el número del primer movimiento (I); sí lo están tanto el segundo (II) como el tercero (III).

- 1.1. El *tempo* del movimiento está indicado como: All^o Moderato.
- 1.2. Los compases 7 y 8 se encuentran entre barras de repetición; existen variantes en los motivos en estos compases y se encuentran señalados como: “1^a vez” y “2^a vez”; en la edición se decidió desarrollar el fragmento.
- 1.3. Número 1 de ensayo, compás 5: En la parte superior de la línea de la viola está escrita la clave de Do, permanece hasta el compás 12 donde está señalada la clave de Sol en la parte superior del pentagrama.
- 1.4. Número 2 de ensayo, del segundo tiempo del compás 10 al primer tiempo del compás 11 se encuentran entre barras de repetición. En la edición se desarrolla el fragmento.
- 1.5. Número 3 de ensayo, tercer compás, segundo tiempo: Tanto en la línea superior como inferior del piano se colocan becuadros a las notas Sol.
- 1.6. Número 4 de ensayo, segundo compás, voz superior del piano: En el segundo dieciseisavo existe un becuadro que antecede a la nota La.
- 1.7. Número 5 de ensayo, primer compás: Sobre la línea de la viola está señalada la clave de Sol.
- 1.8. Número 5 de ensayo, del quinto al octavo compás: Se decide agregar la octava en la voz inferior del piano, equilibrando de esta forma el pasaje al seguir la línea que le antecede y continuar la que le precede.
- 1.9. Número 5 de ensayo: Los compases 7 y 8 fueron agregados posteriormente; se encuentran escritos en la parte inferior de la página.
- 1.10. Número 5 de ensayo, compás 10 en la parte superior de la línea de la viola, está señalada la clave de Do.
- 1.11. Número 5 de ensayo: Desde el compás 15 en la línea de la viola se decide escribir la clave de Sol (no se encuentra señalada hasta el compás 19), ya que el registro es muy agudo para el común empleado en la clave de Do en tercera línea.
- 1.12. Número 6 de ensayo, compás 9: Se decide colocar la clave de Do en tercera línea por ser éste un registro cómodo en la lectura en esta clave. No se encuentra indicada hasta el compás 13.

- 1.13. Número 7 de ensayo, desde el compás 5: El pasaje se encuentra escrito en clave de Sol. Se decide dejar colocada la clave de Do en tercera línea hasta el compás que antecede al del Número 8 de ensayo.
- 1.14. Número 7 de ensayo, compás 20: Sobre la línea de la viola aparece escrito “Vuelta”.
- 1.15. Número 8 de ensayo, compás 5: En la línea de la viola al finalizar el compás hay una doble barra.
- 1.16. Número 8 de ensayo: Sobre la línea de la viola en el compás 9 está indicada la clave de Do pero no se encuentra definido cuándo cambia el pasaje a clave de Sol. Se decide colocar ésta a partir del primer compás del número 10 de ensayo, en virtud de que el pasaje se encuentra en un registro común de lectura en la clave de Do en tercera línea.
- 1.17. Número 11 de ensayo, del compás 1 al compás 14: Al encontrarse en un registro grave se decide escribir en clave de Do en tercera línea. En el compás 15 se coloca la clave de Sol.

II Movimiento

El segundo movimiento tiene 7 páginas.

- 2.1. En la parte superior de la línea de la viola entre los compases séptimo y octavo se lee: “a tono” sobre una marca “X”.
- 2.2. Compás 11: En el primer tiempo, en la voz inferior del piano, se corrige la nota más grave logrando así la octava (originalmente Do₃ y Si₂).
- 2.3. Número 15 de ensayo, 1er. compás, segundo tiempo: Tanto en la voz superior como inferior en el piano, se agregan signos de becuadro a las notas Sol.
- 2.4. Número 15 de ensayo, segundo compás, primer tiempo, voz inferior en el piano: Se corrigió la nota más grave para obtener la octava.
- 2.5. Número 16 de ensayo, compás 4, tercer tiempo, voz inferior del piano: A la nota La₄ se le agrega un becuadro.
- 2.6. Número 16 de ensayo, quinto compás, voz inferior del piano, primer tiempo: El acorde está escrito en figuración rítmica de blanca. Se corrige a figuración rítmica de negra logrando así la métrica en el compás.
- 2.7. Número 16 de ensayo, compás 6: Sobre la línea de la viola está escrita la clave de Sol.

- 2.8. Número 16 de ensayo, compás 12: Sobre la línea de la viola está indicada la clave de Do que permanece hasta el segundo compás del número 17 de ensayo.
- 2.9. Número 18 de ensayo, compás 1: Sobre la línea de la viola está indicada la clave de Do.
- 2.10. Número 18 de ensayo, compás 6: Está indicada la clave de Sol sobre la línea de la viola.
- 2.11. Número 18 de ensayo, entre el octavo y noveno compás: Hay cinco compases tachados, corresponden al pasaje comprendido entre los compases 11 al 15, está escrita la línea de la viola y un compás en el sistema del piano.
- 2.12. Número 18 de ensayo, noveno compás: En la voz inferior del piano está escrito el acorde en figuración rítmica de redonda. Se corrige a figuración rítmica de blanca con punto que corresponde a la figura de unidad de compás.
- 2.13. Número 18 de ensayo, compás 13: Sobre la línea de la viola está indicada la clave de Do.
- 2.14. Número 19 de ensayo, anacrusa al séptimo compás: Se decide colocar la clave de Sol.
- 2.15. Número 21 de ensayo, séptimo compás: Está señalada la clave de Do sobre la línea de la viola.
- 2.16. Número 22 de ensayo, compás 13: En la parte superior del pentagrama de la viola está indicada la clave de Sol.
- 2.17. Número 23 de ensayo, tercer compás, segundo tiempo: Tanto en la voz superior como inferior del piano se agregan signos de becuadro a las notas Sol.

En el margen superior izquierdo de la página 5 se encuentra escrito: 92

79
171

III Movimiento

El tercer movimiento está escrito en 11 páginas.

- 3.1. El *tempo* del movimiento está señalado como All°.
- 3.2. En el compás 8 sobre la línea de la viola está señalada la clave de Do, es decir que se sigue manteniendo como está señalado desde el inicio del movimiento.
- 3.3. Número 24 de ensayo, compás 5: Sobre el pentagrama de la viola se encuentra indicada la clave de Sol.

- 3.4. Número 25 de ensayo: Los compases 4 y 5 se encuentran entre barras de repetición. En la edición el fragmento está desarrollado.
- 3.5. Número 27 de ensayo, tercer compás: Sobre la línea de la viola está escrita la clave de Do.
- 3.6. Número 28 de ensayo, compás 11: En la parte superior del pentagrama de la viola está indicada la clave de Sol.
- 3.7. Número 28 de ensayo, compás 14: Sobre la línea de la viola está señalada la clave de Do.
- 3.8. Número 29 de ensayo, cuarto compás: En la parte superior de la línea de la viola está escrita la clave de Sol.
- 3.9. Número 29 de ensayo, compás 14: Sobre la línea de la viola está escrita la clave de Do.
- 3.10. Número 30 de ensayo, tercer compás: Está escrita sobre la parte de la viola la clave de Sol.
- 3.11. Número 30 de ensayo, compás 12: Sobre el pentagrama de la viola está escrita la clave de Do.
- 3.12. Número 31 de ensayo, compás 6: Está escrito encima de la línea de la viola con color rojo: “Vuetta” (Vuelta). En este compás está señalado el signo de referencia para repetir una sección.
- 3.13. Número 31 de ensayo, compás 7: Sobre la línea de la viola está indicada la clave de Sol.
- 3.14. Número 31 de ensayo, compás 12: Hay una doble barra trazada sólo en la línea de la viola.
- 3.15. Número 32 de ensayo, primer compás: Sobre el número de ensayo aparece escrito “2ª vez 38”. Es evidente con este señalamiento que se pensaba reescribir todo el movimiento y en particular desde el compás que tiene el signo hasta el compás que señala el salto a la Coda, obteniendo así la forma en el III movimiento: A-B-A-C-A-Coda.
- 3.16. Número 33 de ensayo, primer compás: Sobre el número de ensayo aparece escrito “2ª vez 39”.
- 3.17. Número 33 de ensayo, al finalizar el compás 9: Se encuentra escrito “a la Coda pag 11”.
- 3.18. Número 34 de ensayo, tercer compás: Sobre la línea de la viola está escrita la clave de Do.
- 3.19. Número 34 de ensayo, quinto compás: Por encima del pentagrama de la viola está indicada la clave de Sol.
- 3.20. Número 34 de ensayo, compás 11: Sobre la línea de la viola está señalada la clave de Do.
- 3.21. Número 35 de ensayo, duodécimo compás: Por encima del pentagrama de la viola está escrita la clave de Sol.

3.22. Número 37 de ensayo: Al finalizar el tercer compás se encuentra señalado “al § Pag 7”.

3.23. Coda, compás 8: Sobre la línea de la viola, indicada la clave de Do.

En la primera página de este movimiento, en el margen superior derecho se lee: “Sonata (Viola)”, y enmarcado: “Pag 21”.



Llano Alegre es una partitura con un camino no tan alegre, hasta hace poco tiempo. Cuando la escribió, en 1942, José Pablo Moncayo tenía un año de haberse destacado en el medio sinfónico mexicano con el *Huapango*, y se hallaba en un curso de verano –junto con Blas Galindo e Irma González–, estudiando composición con Aaron Copland en el Festival de Berkshire, en Tanglewood, Estados Unidos; la pieza era una especie de producto final de dicho curso. Después de su estreno en el mismo Festival, Copland le pidió a su amigo Carlos Chávez que le diera a la pieza de Moncayo otra oportunidad de sonar con la Sinfónica de México, pues la primera ejecución no le había hecho justicia, según reconocía el propio Copland al escribirle a Chávez:

[...] El propósito de esta carta es principalmente pedirte, si es posible, probar la nueva obra de Moncayo en un ensayo. Por un *contretemps* no pudimos hacerlo en la escuela, aunque se hizo un intento muy pobre con pocos instrumentistas. Sentí que no se le había tratado equitativamente y le dije que te escribiría por si estabas en posición de hacerle oír cómo suena su obra. Estoy seguro que si puedes lo harás. [...] ¹

Y surge la pregunta: ¿cuál sería este “*contretemps*”? Tal vez una complejidad rítmica poco usual para la orquesta del Festival, o la incompreensión ante la serie de disonancias durante la primera parte de la obra; armonías sin resolver, las cuales, a la distancia, podemos entender que son parte de un proceso de experimentación que se puede ver en otras obras del periodo inicial de la trayectoria del compositor.

A pesar de tan encomiable recomendación de Copland, Chávez nunca programó la obra con su orquesta, Moncayo se dedicó a escribir muchas otras composiciones que ratificaron su fama y su reputación, y *Llano Alegre* quedó relegada y archivada por décadas, tantas que la partitura manuscrita original llegó a la posesión de su nieto Rodrigo Sierra Moncayo sin haberse ejecutado nunca más, ni editada.

Durante los trabajos de investigación realizados en el CENIDIM sobre Moncayo surgió la posibilidad de realizar un concierto con piezas recién descubiertas o poco difundidas del compositor; era natural que *Llano*

¹ Carta de Aaron Copland a Carlos Chávez, 1-IX-1942, reproducida en: Carmona, Gloria, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: FCE, 1989; pp. 349-350.

Alegre fuera parte del repertorio para este concierto, el cual finalmente se llevó a cabo el 20 de septiembre de 2011, con la Orquesta de Cámara de Ensenada dirigida por Álvaro G. Díaz Rodríguez, en el Teatro de la Ciudad de dicha localidad. Este concierto se denominó *Moncayo, más allá del Huapango*, y su programa estuvo integrado, además de *Llano Alegre*, por las siguientes composiciones del jalisciense: *Homenaje a Cervantes*; *Amatzinac* –con el flautista Manuel Álvarez como solista invitado–; el estreno mundial de la entonces recién descubierta *Pieza para orquesta de cuerda*, y por supuesto, el *Huapango*. Se interpretaron, además, dos obras del compositor francés Maurice Ravel, quien fuera un referente para Moncayo en toda su labor compositiva.

Del trabajo de preparación de la partitura de *Llano Alegre* para dicho concierto ha surgido la presente edición, que está basada en el manuscrito autógrafo del compositor, aunque también toma en cuenta las partichelas para los violines primeros, también autógrafas, las cuales subsanan algunos errores de la partitura orquestal.² Se trata de detalles menores pero importantes, que reflejan que Moncayo escribió bajo cierta premura, como era de esperarse en un trabajo para un curso académico breve, y seguramente con poca o nula oportunidad de revisiones, salvo las que él mismo alcanzó a trasladar de la partitura orquestal a las partichelas.

Hay otra edición reciente de *Llano Alegre*, incluida en la Edición Moncayo que publicó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a fines de 2012, con motivo del centenario del natalicio del compositor; en esta misma publicación se incluyó una grabación de la pieza, basada en esa misma edición. Los graves errores que presenta, que parecen surgir de una lectura descuidada y sin revisión crítica de los originales –como se puede advertir en la repetición de las páginas 6 y 7 del manuscrito, cuya situación se explica en las notas de los comentarios–, han impulsado que en *Heterofonía* publiquemos esta edición revisada, la cual será sin duda susceptible de críticas y de mejoras, pero por lo menos ha tratado de apearse con criterios fieles y precisos al contenido musical concreto que dejó escrito Moncayo, con la añadidura de haberse puesto a prueba en las varias ejecuciones que se han hecho de la pieza a partir de septiembre de 2011. Al final de la partitura, como ya se anunció, se incluyen notas con comentarios y aclaraciones sobre las revisiones y cambios efectuados en ella para la presente edición.

² Una primera versión del dibujo de esta partitura, del cual se partió para la presente edición, fue realizada por Cynthia Anaid Pérez García, alumna de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Baja California.

Llano Alegre

J. P. Moncayo
1942

Allegro

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

Corno I en Fa

Corno II en Fa

Trompeta (Si^b)

Trombón

Timbales

Piatti

Wood Block

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf

p

pizz.

arco

pp

pp

The musical score is for the piece "Llano Alegre" by J. P. Moncayo, composed in 1942. It is marked "Allegro" and is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The brass section includes Horns I and II in F, Trumpets in Bb, and Trombones. The percussion section includes Timbales, Cymbals, and Wood Block. The piano part is also included. The string section consists of Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score shows the first few measures of the piece. The woodwinds and strings are mostly silent in the first few measures. The Horns I and II enter in the third measure with a melody marked *mf*. The Timbales enter in the third measure with a rhythmic pattern marked *p*. The Violoncello and Contrabasso enter in the third measure with a rhythmic pattern marked *p*. The Violoncello and Contrabasso play *pizz.* in the first two measures and *arco* in the third measure. The Violoncello and Contrabasso play *pp* in the third measure.

1

9

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

f

mf

p

mf

mf

p

pizz.

p

p

17

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

f

arco

p

p

mf

pizz. p

2

24

Fl.

Ob.

Cl. *f*

Fgt.

Cor. *mf*

Tpt.

Tbn. *p*

Perc.

Pno. *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vclo. *pizz. mf*

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 through 30. The score is for a large ensemble. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The brass section consists of Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The percussion (Perc.) and piano (Pno.) parts are also present. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vclo.), and Contrabass (Cb.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. Measure 24 is marked with a box containing the number '2'. The Clarinet part begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Bassoon part has a similar rhythmic pattern. The Cor Anglais part has a melodic line starting in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Trombone part has a melodic line starting in measure 25 with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a chordal accompaniment starting in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in measure 25 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Violoncello part has a melodic line starting in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) articulation. The Contrabass part has a rhythmic accompaniment starting in measure 25 with a piano (*p*) dynamic.

31 [*]

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

Cl.

Fgt.

Cor. *mf*

Tpt.

Tbn.

Perc. *Piaatti*
Con baqueta de palo
mf

Pno.

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vcllo. *arco* *p* *mf*

Cb.

3

39

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

mf *p* *f* *mf* *f* *mf* *f*

8va

53

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *sfz* *f*

Cor.

Tpt. *f*

Tbn. *sfz* *f*

Timb. *f*
Timbal

Pno.

Vln. I *f*

Vln. II *pizz.* *f*

Vla. *pizz.* *f* *arco* *f*

Vclo. *pizz.* *f*

Cb. *pizz.* *f*

6

67

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fgt. *ff*

Cor. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Timb. *f*
Platillo

Pno.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vclo. *ff*

Cb. *ff*

arco *ff*

8

89

Fl. *f cresc.* *ff sempre marcato*

Ob. *f cresc.* *ff sempre marcato*

Cl. *f cresc.* *ff sempre marcato*

Fgt. *f cresc.* *ff sempre marcato*

Cor.

Tpt. *f cresc.*

Tbn.

Timb. Piatti

Pno.

Vln. I *ff sempre marcato*

Vln. II *ff sempre marcato*

Vla.

Vclo. *ff*

Cb. *f* *ff*

9

96

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

f

ff

Detailed description: This page of a musical score contains measures 96 through 101. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The brass section (Trumpets, Trombones, Timpani) has rests. The Piano part is also at rest. Dynamics include *f* (forte) for the Trumpets and *ff* (fortissimo) for the Viola. The number '96' is written above the first measure of the Flute part.

10

103

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Velo.

Cb.

Wood Block

f

ff

Poco a poco rit. ----- **Andante**

119

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt.

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn.

Timb.

Pno. *f* *ff*

Poco a poco rit. ----- **Andante**

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *pp*

Vclo. *sfz* *ff* *pp*

Cb. *sfz* *ff* *pizz. pp*

13

128

Fl.

Ob.

Cl. *mf*

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

134

Fl.

Ob.

Cl. *p*

Fgt.

Cor. *con sord. pp*

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

14

140

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mp

mp

p

arco *p*

pizz.

pizz.

pizz.

15

145

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

senza sord. *f*

f

arco *f*

arco *f*

Poco Più

151

Fl.

Ob. *mf*

Cl.

Fgt. *mp*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Poco Più

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vclo.

Cb.

16

156

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vcllo.

Cb. *p* arco

162

Fl. *mf cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl.

Fgt. *mf*

Cor. *mf* senza sord.

Tpt. *mf*

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I *div. unis. cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vclo. *cresc.*

Cb. *p cresc.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 162 to 167. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is arranged in systems for various instruments. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin in measure 162 with a melodic line, marked *mf cresc.* and *cresc.* respectively. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fgt.) parts enter in measure 163 with a sustained note, marked *mf*. The Horns (Cor.) and Trumpets (Tpt.) also enter in measure 163 with a melodic line, marked *mf*. The Trombones (Tbn.) and Timpani (Timb.) parts are silent throughout. The Piano (Pno.) part is silent. The Violins (Vln. I and II) and Viola (Vla.) parts enter in measure 162 with a melodic line, marked *div. unis. cresc.*. The Violoncello (Vclo.) part enters in measure 162 with a melodic line, marked *cresc.*. The Contrabass (Cb.) part enters in measure 162 with a melodic line, marked *p cresc.*. The score concludes in measure 167.

17

168

Fl. *f* *cresc.*

Ob. *f* *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fgt. *f* *cresc.*

Cor. *f* *cresc.*

Tpt. *f* *cresc.*

Tbn. *f*

Timb. *mf* *cresc.*
Piaatti
con baqueta
blanda

Pno. *f* *cresc.*

Vln. I *f* *cresc.*

Vln. II *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Velo. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

173

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mf* *f*

Cl. *ff* *f*

Fgt. *ff* *f*

Cor. *ff*

Tpt. *ff* *mf* *f*

Tbn. *ff*

Timb.

Pno. *ff*

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff* *f* div.

Vclo. *ff* *f* div.

Cb. *ff* *f*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 173 through 176 of a piece titled 'heterofonía 146-147'. The score is for a full orchestra and is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Timpani) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) all begin with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 173. In measure 174, the Oboe and Trumpet parts change to mezzo-forte (*mf*), while the Clarinet and Bassoon parts change to forte (*f*). In measure 175, the Oboe and Trumpet parts change back to forte (*f*). The strings continue with *ff* dynamics throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number '18' is located in the top right corner.

178

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f* unis.

Vclo. *f* unis.

Cb. *f* pizz.

20

Allegro

189

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo.

Cb.

Wood Block

ff

ff

ff

f

ff

ff

f *gva*

ff

ff

pizz. >

pizz.

pizz.

pizz.

Allegro

229

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vclo.

Cb.

8^{va} - - -

fff



Concierto

Moncayo, más allá del Huapango



Leopoldo Méndez, La Serpiente (1945)

J.P. Moncayo
Homenaje a Cervantes

Amatzinac
solista: Manuel Álvarez Ruíz

Pieza para Orquesta de Cuerdas
(Estreno Mundial)

Llano Alegre
(Estreno en México)

Huapango

Maurice Ravel
Pavana para una infanta difunta
Suite de Mamá la Oca

Conferencia previa al concierto
a cargo del
Mtro. Eduardo Contreras Soto
(CENIDIM/INBA)

Orquesta de Cámara de Ensenada

Martes 20 de septiembre de 2011

Teatro de la Ciudad de Ensenada, 8:00 pm.

Cooperación \$200.00 (50% desc. niños, estudiantes y maestros)

Venta de Boletos en Caffè Italia y taquilla del teatro



Cartel publicitario del concierto *Moncayo, más allá del Huapango*, presentado por la Orquesta de Cámara de Ensenada dirigida por Álvaro G. Díaz Rodríguez. En este concierto se dieron el estreno absoluto de la *Pieza para orquesta de cuerda* y la primera audición de *Llano Alegre* –siguiendo la edición aquí publicada– en más de medio siglo.

Comentarios a la edición

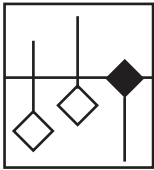
Los instrumentos transpositores están en su tonalidad.

1. Se ha colocado la armadura en la trompeta, la cual no estaba incluida en el manuscrito.
2. Se ha escrito “Violonchelo” en lugar de “Cello” y “Contrabajo” en lugar de “Bajo” al inicio de la partitura.
3. El *decrescendo* del contrabajo, en el compás 2, se ha colocado un tiempo antes, imitando al del violonchelo.
4. En el compás 10 de la trompeta, se decidió comenzar el *crescendo* desde la segunda corchea, y ligar las dos últimas notas.
5. En el compás 13 del violín II, se agruparon las primeras corcheas.
6. En el compás 15 del fagot, se ha modificado el primer silencio de negra, por dos silencios de corchea, para facilitar la lectura.
7. El *crescendo* del compás 16 del corno I se ha recorrido al último tiempo del compás 15, para repetir la idea anterior del compás 11.
8. Se ha agregado un *decrescendo* en el compás 19 del corno I, así como un acento.
9. En el compás 16 del violonchelo, se colocaron los *staccati* a las corcheas.
10. Se agregó el *staccato* a la primera nota del compás 19 de la viola.
11. En el compás 27 del violín I, se ha incluido una ligadura en las primeras dos corcheas y quitado el puntillo de la primera nota.
12. Se colocó un doble *piano* en la viola en el compás 27.
13. En el compás 28 del violín, se ha puesto un *staccato* en la segunda corchea.
14. (*) En el compás 37 se han eliminado 16 compases del manuscrito, que son las dos páginas que contienen los primeros números 6 y 7 del manuscrito (las llamaremos a partir de este momento 6x y 7x, para diferenciarlas de las otras dos páginas 6 y 7, a las que llamaremos 6a y 7a). Se ha tomado la decisión, como se explica en el texto introductorio a la partitura, a partir de la repetición de la numeración de páginas, pues se observa que en las páginas 6a y 7a se tienen completos el desarrollo y textura orquestales; también podemos observar la relación que se tiene en la parte del violonchelo, ya que en ésta, después de los tres primeros compases de la página 6x, desaparece toda escritura de la melodía, mientras que en la página 6a, la escritura sí está completa y continúa el desarrollo del tema. Por añadidura, al contar con la partichela autógrafa del violín I, puede comprobarse cómo en ella la música coincide íntegramente con la partitura orquestal al quitar las dichas páginas 6x y 7x.

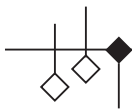
15. En el compás 38, se ha quitado la indicación en inglés del cambio de timbales a los *piatti*.
16. En el compás 40 del corno II, se ha cambiado la nota de La a Sol.
17. Se cambió el *forte* del compás 51 de violonchelo y contrabajo, y se puso un doble *forte* en el segundo tiempo de esos instrumentos.
18. Se extendió el *crescendo* del compás 50 de la sección de las cuerdas hasta el segundo tiempo del compás 51.
19. En el compás 59 del violín II, violonchelo y contrabajo, se reagruparon los silencios para que fuera un compás de 2+3 corcheas (5/8).
20. En el compás 61 se colocó doble *forte* al corno II.
21. Se pusieron acentos con punto en el timbal desde el compás 61 al 65.
22. En el compás 62 del piano, en la mano izquierda se decidió que el acorde era La, Si, Re, Mi.
23. Del compás 62 al 65 del piano, se escribieron las notas correspondientes a las corcheas marcadas en el manuscrito.
24. En el compás 67 se colocó un doble *forte* al corno II.
25. Se agregó un acento en el compás 67 de la viola.
26. Se agregó un *crescendo* del compás 68 al 69 en corno II, trompeta y trombón.
27. En el compás 69 de la trompeta, se modificó el tiempo a una corchea.
28. En el compás 70 se colocó un doble *forte* en el oboe.
29. Se agregaron acentos al violín II y viola del compás 70 al 73.
30. Se puso Do sostenido al corno en el compás 73.
31. Se separaron las corcheas de los compases 75 y 76, último tiempo y primero respectivamente, en viola y violonchelo.
32. En el compás 78 de las cuerdas, se agruparon los dos silencios de corchea por un silencio de negra.
33. En el compás 79 se quitó el becuadro a la nota Re (tercera corchea del compás) en fagot, trombón, violonchelo y contrabajo.
34. En el compás 83 se quitó el becuadro del Re en el primer tiempo en el piano, mano derecha, y en el violín II, ya que es innecesario.
35. En el compás 85 de la viola, primer tiempo, se ha cambiado el Do sostenido por un Re sostenido.
36. En el compás 89 se quitaron los becuadros en las notas de flauta, oboe y contrabajo.
37. En el compás 91 de clarinete, fagot y violín II se colocó doble *forte* y la indicación de *Sempre marcato* (y se corrigió en general la redacción "*marcato*" del manuscrito).
38. En el compás 91, se ha colocado un acento con punto en la trompeta y en los *Piatti*.
39. Se colocó un acento en el compás 103 de la trompeta, en la tercera nota.

40. En el compás 108 de flauta, oboe, clarinete, trompeta y piano, se sustituyó el silencio de negra por dos corcheas.
41. En el compás 112 del piano se ha agregado un *crescendo* hasta el compás 116.
42. En el compás 121 se ha incluido un *crescendo* para la flauta y el piano.
43. En el compás 122 se ha incluido un *crescendo* para el oboe.
44. En el compás 123 se ha cambiado el doble *forte*, por un solo *forte* en los cornos.
45. Se ha quitado el signo de sostenido a los cornos en el compás 124, ya que viene ligado desde la nota anterior en sostenido.
46. En el compás 126, se eliminó la repetición de ese compás, y se escribió como un nuevo compás.
47. En el compás 133 del clarinete se recorrió el indicador de *crescendo* del último tiempo del compás 132 hasta el primer tiempo del compás 133, y se puso un indicador de *decrescendo* en los dos últimos tiempos del compás 133.
48. En el compás 134 y 136, se agregaron unos *staccati* al contrabajo, para que estuviera de manera similar al violonchelo.
49. En el compás 138 del corno I, en el segundo tiempo se cambia la nota Fa por un Sol.
50. Se cambió la duración del clarinete en el compás 146, de negra a blanca.
51. Se pusieron los *staccati* al violín II, viola y violonchelo, desde el compás 160 al 167.
52. En el compás 181 se colocó un *forte* al fagot.
53. En el compás 182 se colocó un *forte* a la viola.
54. En el compás 183 del corno II, se colocaron ligaduras de fraseo y la indicación de *forte*.
55. En el compás 194 se sustituyó en algunos casos el acento, por un acento con punto.
56. En el compás 194 se agregó un doble *forte* al violín II.
57. A partir del compás 194 al 199, se han colocado las notas correspondientes al piano, ya que sólo las marca en el primer tiempo y posteriormente marca el ritmo solamente.
58. En el compás 196 se agregaron acentos al *Wood block*.
59. En el compás 196 de la trompeta y piano se cambió a acento con punto.
60. Se mantuvo una sola indicación de octava arriba en el piano del compás 196 al 200.
61. En el compás 212 y 213 del piano se sustituyó el *staccato* por un acento con punto.

62. Se colocó la dinámica de doble *forte* en el compás 217 del corno II, viola, violonchelo y contrabajo.
63. Se colocaron dos acentos en el compás 224 del fagot.
64. En el compás 224 del piano se escribió el acorde del piano en el segundo tiempo, así como en el compás 228.
65. En el compás 233 se desagruparon las dos corcheas.
66. Del compás 232 al 234 se pusieron los signos de *tenuto* al fagot.
67. Se ha supuesto que del compás 236 al final, el instrumento de percusión utilizado es el timbal.



NOTAS Y RESEÑAS

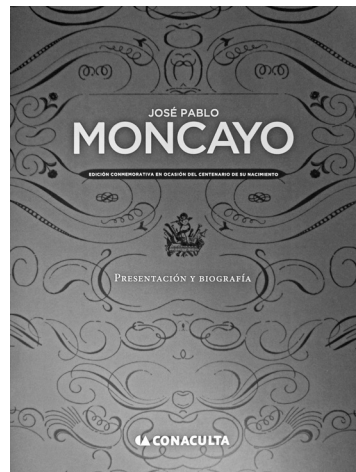


1

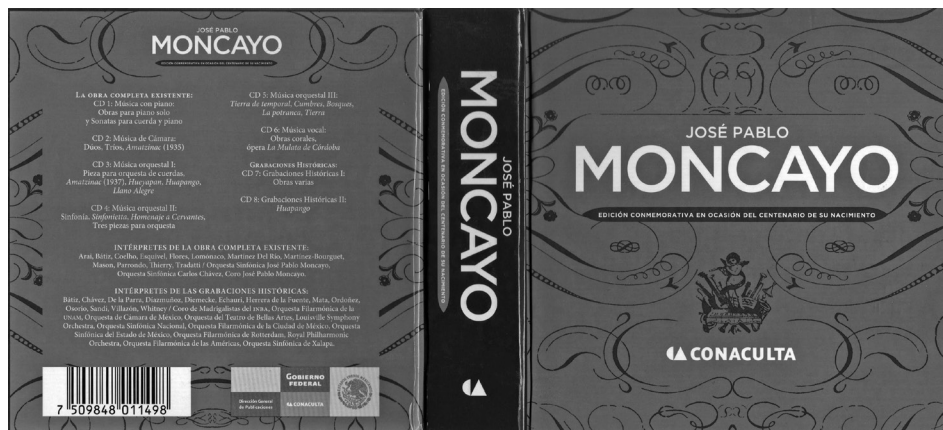
A fines de junio de este 2012, se anunció la publicación de una edición conmemorativa de toda la obra musical disponible de José Pablo Moncayo, como parte de las celebraciones por el centenario de su natalicio. Esta edición, a la que me referiré en adelante como la *Edición Moncayo*, fue producida y editada por la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y si bien en este tipo de productos editoriales suele colocarse toda una corte de créditos institucionales para funcionarios y encargados administrativos como figurantes protagónicos en sus puestos respectivos –aunque su incidencia real en los productos finales sea escasa y a veces nula–, podemos considerar como sus responsables editoriales directos a quienes figuran con los créditos correspondientes en esta lista cortesana: Lázaro Azar en la “Dirección General”, e Iván Martínez en la “Coordinación Editorial”.

La *Edición Moncayo* consiste en una caja voluminosa que contiene nueve tomos con las partituras del compositor, en dibujo moderno

digital preparado expresamente para esta producción; esta caja contiene, a su vez, una caja más chica con ocho discos compactos de música. El contenido respectivo de las partituras por tomo se desglosa de la siguiente manera: I. Obras para piano; II. Música de cámara I: Sonatas para dos instrumentos. III. Música de cámara II: Tríos, *Amatzinac*. IV. Obras corales. V. Orquesta de cámara. VI. Orquesta sinfónica I. VII. Orquesta sinfónica II. VIII. Orquesta sinfónica III. IX. Ópera.



Edición Moncayo: portada del fascículo que contiene la presentación y la biografía.



Edición Moncayo: tapas desplegadas de la caja que contiene las grabaciones de la Edición.

Los volúmenes V al IX incluyen, en un encarte adicional, sendos discos compactos que contienen las partes instrumentales para las obras orquestales, en formato PDF que permite su impresión. En total, esta edición contiene las partituras de 31 obras. Si tenemos noticia de que Moncayo compuso por lo menos unas 39, aunque sólo hemos podido confirmar de manera fehaciente y con documentos confiables la existencia de 33, no contamos con dos de las más tempranas en ninguna fuente disponible, así como sólo tenemos un movimiento de su Sonatina para piano, que presumiblemente debió ser en más movimientos. Por eso la *Edición Moncayo*, con esos 31 títulos mencionados, contiene toda la obra musical disponible de su autor.

La caja con 8 discos compactos incluida en esta Edición contiene las grabaciones de toda esta música, además de algunos materiales adicionales de valor testimonial e

histórico, en especial un disco dedicado sólo a varias versiones de la más famosa composición moncayana, el *Huapango*. Su contenido está organizado de la siguiente manera, por disco: I, Música con piano. Obras con piano solo y sonatas para cuerda y piano. II, Música de cámara. III, Música orquestal I. IV, Música orquestal II. V, Música orquestal III. VI, Música vocal. VII, Grabaciones históricas. VIII, *Huapango* [siete versiones diferentes]. La caja de los discos también incluye un cuadernillo en el cual hay textos de presentación de todo el proyecto editorial, así como notas de programa para cada una de las composiciones moncayanas grabadas, todo lo cual —o casi todo, como se explicará más adelante— ha sido publicado en español e inglés. Los textos de presentación, distintos de las notas de programa sobre las obras, son cuatro: tres institucionales y una semblanza biográfica; los institucionales los

firman Felipe Calderón Hinojosa, José Ángel Córdova Villalobos y Consuelo Sáizar, en sus funciones respectivas que ostentaban en el momento de publicar esta edición: presidente de la República, secretario de Educación Pública y presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, respectivamente; la semblanza biográfica tiene la firma de Lázaro Azar. Estos mismos cuatro textos aparecen también impresos en un fascículo con el mismo tamaño y diseño editorial que los tomos de las partituras, bajo el título “Presentación y biografía”.

En el momento en que escribo estas líneas, en los días finales de 2012, no sé cuál será la distribución efectiva de esta Edición, habida cuenta de que ni el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) ni el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se distinguen por la eficiencia en la distribución de sus publicaciones. Según se dijo en una nota de prensa: “El catálogo completo de la obra se publicará en una edición especial –con un tiraje de mil ejemplares– que será entregada a la Presidencia de la República, mientras que otro tiraje de mil discos y mil partituras será puesto en venta por separado al público en las próximas semanas”.¹ Empero, lo que yo he podido verificar hasta ahora es que algunas librerías de

Educal, la distribuidora oficial de las publicaciones del CNCA y del INBA, sólo venden la caja de los discos de manera independiente, y que algunas escuelas de música y algunas orquestas y coros juveniles en varias ciudades de la República han recibido un ejemplar completo de la Edición, con partituras y discos. Yo mismo sólo pude obtener un ejemplar completo para mí gracias a la amabilidad de una persona vinculada directamente a la familia Moncayo, pues nunca se me entregó alguno por parte de los editores, a pesar de mi participación en este trabajo editorial. Y de eso quiero hablar ahora, pues uno de los principales motivos por los que escribo la presente reseña es para precisar el alcance de mi responsabilidad en dicha participación dentro de la *Edición Moncayo*, así como para deslindarme de todo aquello que en ella quedó fuera de mi propia responsabilidad, sobre todo a la vista de los resultados finales que pueden leerse y escucharse.

Según Consuelo Sáizar apunta en su texto de presentación institucional,

Un equipo multidisciplinario encabezado por Lázaro Azar e Iván Martínez, [*sic* la coma] investigó y reunió todo el material resguardado en los archivos familiares, en Ediciones Mexicanas de Música, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, y en los archivos sonoros de la Fonoteca Nacional y el Palacio de Bellas Artes, que

¹ Alida Piñón, “El Moncayo nunca antes escuchado”. *El Universal*, México, 23 de junio de 2012.

ahora se ofrece a un amplio público del mundo entero.²

Sin embargo, me temo que la realidad es muy distinta de como la describe Sáizar. La *Edición Moncayo* tenía que basarse, por fuerza, en las partituras manuscritas originales del compositor, por lo cual primero había que localizarlas y después transcribirlas para cualquier eventual trabajo con ellas. Pues bien, este trabajo de localización y copia inicial no lo hicieron Azar ni Martínez ni ningún equipo multidisciplinario, ni fue realizado en primera instancia teniendo esta Edición en mente: lo he venido realizando yo, con la colaboración de algunos amigos, no más de tres, desde diciembre de 2010, porque esta actividad ha formado parte de un proyecto de investigación a mi cargo en mi centro de trabajo, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA, por cuyo acrónimo CENIDIM me referiré en adelante. Es significativo que Sáizar no se tome la molestia de mencionar al CENIDIM como la instancia institucional que, desde hace casi cuatro décadas, se ha venido ocupando de recuperar, documentar y estudiar la música de concierto mexicana. A pesar de que muy raras veces

hemos contado con apoyos importantes de presupuesto, como los que sí se dieron por ejemplo para la *Edición Moncayo*, el CENIDIM ha publicado una variada colección de libros, partituras y grabaciones para cumplir su cometido, y precisamente la investigación sobre Moncayo que he venido realizando se inserta en su programa de trabajo como uno de tantos proyectos del Centro; es decir, depende de su propia agenda institucional, no está su-peditada a efemérides de ocasión, como las que les gusta celebrar a los funcionarios porque sólo así se acuerdan de los artistas mexicanos valiosos. Si nuestra investigación sobre Moncayo se ha cruzado con el centenario de su natalicio, no se trata más que de una afortunada coincidencia, pero el trabajo sobre un compositor tan fundamental se habría realizado de todas maneras, como los que el CENIDIM ha realizado sobre tantos compositores sin esperar a sus centenarios ni a celebraciones análogas, y puedo citar como ejemplo, entre los muchos trabajos de mis colegas, a mis libros anteriores sobre Eduardo Hernández Moncada y Silvestre Revueltas, escritos y publicados sin relación obligatoria con efeméride alguna.

En los poco más de dos años en que he buscado y localizado las partituras disponibles de Moncayo, he contado desde luego con la generosa colaboración y la cooperación desinteresada de varias

² Consuelo Sáizar, “Moncayo: riqueza expresiva de México”, en la *Edición Moncayo*, fascículo de “Presentación y biografía”, p. 13.

personas, entre ellas Isolda Acevedo, gerente de Ediciones Mexicanas de Música, en cuyos acervos se encuentra la mayor parte de las partituras moncayanas originales, así como los herederos de Moncayo, que también resguardan partituras muy importantes en sus domicilios particulares. Desde marzo de 2011 he venido haciendo un levantamiento fotográfico de las partituras, con aparatos y equipo técnico de calidad profesional, y con la invaluable ayuda de Gabriel Guerrero y J. Miguel Flores Hidalgo; gracias a este trabajo, los papeles originales –varios de ellos escritos a lápiz, y por ende con serios riesgos de perderse de manera definitiva– no han sido maltratados, pues todo trabajo de edición y análisis ha partido desde entonces de las imágenes fotográficas de alta calidad que resguardamos en el CENIDIM.

A mediados de 2012 fui requerido por Azar y Martínez para apoyar con mi investigación en la preparación de la *Edición Moncayo*. En el momento en que fui requerido, estos editores designados por Sáizar no tenían ningún material original de Moncayo en su posesión ni a su alcance, e ignoraban dónde hallar tales materiales; de hecho, es casi seguro que lo siguen ignorando, pues se basaron prácticamente por completo en el trabajo que yo ya había realizado. Desde el principio observé que yo no tenía casi ningún acuerdo con los criterios de estos editores, por

lo cual me limité a proporcionar lo que se me solicitaba, sin tener parte en las decisiones editoriales ni incorporarme a equipo alguno, monodisciplinario ni multidisciplinario. Mi participación se limitó a dos actividades: una, entregar una copia de las imágenes digitales del levantamiento fotográfico de las partituras, por lo cual se le hizo un pago justo a Gabriel Guerrero, quien hasta ese momento había colaborado conmigo sin retribución monetaria alguna, sólo por generosidad solidaria de amigo –acto que nunca dejaré de reconocerle ni agradecerle–; la otra actividad fue redactar notas que presentaran cada obra de la Edición, las cuales escribí de tal manera que funcionaran lo mismo como notas para un programa de mano, que para cuadernillos impresos en discos compactos o como introducciones a las partituras impresas: estos dos últimos usos se les dieron en la *Edición Moncayo*, al imprimirse por igual en los discos y en los tomos de las partituras editadas, tanto en mi redacción original en español como en una traducción al inglés por Matthew Schubring, excepto para el caso de *La Mulata de Córdoba*, en la cual no se publicó una traducción inglesa sino que, en la sección correspondiente a ese idioma, se repitió la publicación del original español, por motivos que yo desconozco.

Y así como desconozco estos motivos, desconozco todo aque-

llo que no haya tenido que ver con mi participación específica en la *Edición Moncayo*, excepto obviamente lo que es de conocimiento público. Una vez que se hubo entregado el conjunto de las imágenes de las partituras y mis notas para las obras, y que se nos pagara por este trabajo, nunca se me volvió a solicitar nada para esta Edición, ni se me avisó nunca de su desarrollo ni de su publicación final, de la cual me enteré como un paisano más por los medios de difusión. Yo he continuado con mi investigación sobre Moncayo, y espero publicar en una fecha próxima un libro que contenga el fruto de tal trabajo, más las aportaciones sobre el compositor realizadas por otros colegas que han autorizado su reproducción. Hemos hecho y seguiremos haciendo toda esta labor moncayana en el CENIDIM en los ritmos que requiere el trabajo académico serio y complejo, y no con las premuras para obtener lucimiento político mediante la celebración de efemérides de cierre de sexenio. Y desde luego, porque este trabajo nuestro no tiene nada que ver con la *Edición Moncayo* del CNCA, escribo todo este recuento, pues me siento con el deber de deslindar de la manera más clara posible el alcance de mi responsabilidad en dicha Edición. Al no haber tenido poder de decisión alguna sobre lo que se hizo con los materiales, hoy los puedo examinar como un trabajo ajeno

por completo a mí, sobre todo en lo que se refiere a las grabaciones, parte de la Edición en la que no tuve nada que ver. Este examen haré en los siguientes párrafos.

2

La edición de textos, tanto literarios como musicales, está sometida a un variado espectro de criterios cuyos extremos pueden estar entre la reproducción inalterada del contenido de los materiales originales, hasta la edición crítica con compulsión de fuentes, anotaciones, revisiones y modificaciones para llegar a un texto que pretenda representar un estado determinado del material en relación con las fuentes. Entre estos extremos puede haber reproducciones fieles con correcciones leves, o bien reproducciones con mayores cambios respecto de sus fuentes, aunque no lleguen a profundidades críticas ni a comentarios exhaustivos que expliquen las decisiones tomadas. Esto lo sabe cualquiera que se haya dedicado en serio a la edición crítica de textos, y no hace falta abundar en el tema. Lo que también es por todos sabido es que, cualquiera que sea el criterio adoptado en la edición, se debería procurar la consistencia en él a lo largo de todo el trabajo, de manera que no se genere un resultado incongruente en el cual uno se pueda preguntar por qué algunos materiales fueron

modificados en su reproducción editorial y otros no, sin mediar un criterio homogéneo. Me pregunto si los editores Lázaro Azar e Iván Martínez tenían en mente estos criterios con claridad a la hora de empezar el trabajo con la *Edición Moncayo*. No puedo opinar sobre trabajos editoriales que hubieran realizado ellos dos, juntos o por separado, pues desconozco si han realizado ningún otro antes de esta magna Edición. Pero sí puedo observar que su criterio en ella no fue en modo alguno consistente, según se deduce de las palabras del propio Azar:

Descontando que aparezcan más partituras, que no tenemos todavía “la biografía” de José Pablo y que con base en esta edición fiel a los manuscritos los musicólogos tienen ante sí el gran trabajo especializado que implica elaborar una edición crítica, queda mucho por hacer pero la mesa ya está servida.³

Y también ayuda a llegar a tal conclusión sobre la inconsistencia de criterios, de nuevo, Consuelo Sáizar, quien afirma al respecto en su ya citada presentación institucional:

Una vez digitalizada y editada la música de manera fiel a los materiales de los que se disponía —primeras ediciones y originales que estaban en riesgo de desaparecer a causa de los estragos del tiempo—, se invitó a nuestros más talentosos artistas a darle vida.⁴

Veamos con detalle la idea de lo que ambas personas consideran como “fiel” respecto de un criterio editorial.

Para empezar, no es exacta la afirmación de Sáizar de que se partiera de “primeras ediciones” como un criterio de manejo de fuentes, salvo en dos casos. Seré más preciso, puesto que también se ha manejado en medios de prensa una imagen equívoca de pensar que no existían ediciones disponibles de la música de Moncayo en modo alguno antes de esta Edición. De las 31 obras en ella contenidas, sólo 12 estaban inéditas hasta ahora, menos de la mitad; hay 2 que tienen como fuente documental una edición, sin que hasta ahora hayamos podido localizarlas en partituras manuscritas autógrafas: el único movimiento conservado de la Sonatina para piano y la pieza coral *Momento musical*. Pero resulta que 17 de las obras, más de la mitad, ya han sido publicadas en los últimos treinta años por Ediciones Mexicanas de Música, la cual siempre está sufriendo por la falta de presupuesto y apoyo reales de las instancias gubernamentales que la subsidian —tarde y mal, como siempre ha afirmado Isolda Acevedo—, por lo cual difícilmente puede concitar una respuesta mediática como la que se produjo en torno de la *Edición Moncayo*, con el respaldo de todo el aparato propagandístico del CNCA que la histórica editorial no tiene. En-

³ Lázaro Azar, “Hoy, Moncayo”. *Reforma*, México, 29 de junio de 2012.

⁴ Consuelo Sáizar, *op. cit.*

tonces, desde luego que ya existía en avance un trabajo realizado antes de que se llegara a esta Edición conmemorativa, pero nuestros periodistas de la fuente cultural prefieren reproducir los boletines de prensa oficiales a investigar por su cuenta la situación real de los hechos. Puede argumentarse que varias de las ediciones publicadas por Mexicanas de Música contienen errores y erratas, lo cual es cierto y no se puede negar; pero entonces, el primer mérito que podría aportar la *Edición Moncayo* sería el de ofrecer un mayor cuidado en la reproducción de las partituras, para superar los errores de las ediciones que le han antecedido, y supuestamente por ello se estaría insistiendo en el criterio de fidelidad que reiteran tanto Azar como Sáizar: “edición fiel a los manuscritos”. ¿De verdad procedieron así Azar y Martínez? ¿Tomaron cada partitura autógrafa de Moncayo y la reprodujeron “de manera fiel”, idéntica a como está escrita de puño y nota del compositor, nota por nota, compás por compás? Dejando de lado las únicas dos partituras cuyo autógrafo no ha sido hallado, ¿reprodujeron con fidelidad absoluta las otras 29, a cuyo autógrafo sí tuvieron acceso, o como dice Sáizar, partieron de las “primeras ediciones” de Ediciones Mexicanas de Música, a pesar de sus errores y a pesar de contar con las fuentes originales?

El tiempo es muy breve desde su publicación, como para que yo

pueda afirmar que he revisado la *Edición Moncayo* página a página y nota a nota. He tratado de realizar algunas calas en el material, a partir de referencias que pudiera cotejar con las fuentes originales, cuya copia —como ya expliqué— yo mismo les proporcioné a los editores responsables. Y he hallado muchas inconsistencias. Si por una parte, afirma Azar:

La mesa está puesta para que los musicólogos, músicos y especialistas se pongan a trabajar, nosotros ofrecemos lo que había. Sería tan desmesurado como irresponsable que, sin formación de musicólogos, pretenderíamos [*sic*] hacer las enmiendas a los errores que sí encontramos en la obra. Ahora ya pueden saber que lo que había está a su disposición, pero lo más importante es que también debe tocarse. Ya nadie puede tener pretextos para no acercarse al compositor”.⁵

Por la otra parte, para seguir con la metáfora, la mesa ya llevaba un rato de que se estuviera poniendo, con la mitad de la música moncayana en ediciones disponibles, sin que los músicos profesionales, salvo meritorias excepciones, se movieran de la comodidad mediática del *Huapango* para darle difusión a todas esas otras composiciones. Es evidente que no basta un esfuerzo editorial para sacudir de su inercia a muchos profesionales de la música, aunque también es obvio que no por ello renunciaremos a ese esfuerzo divulgador

⁵ Árida Piñón, “El Moncayo nunca antes escuchado”, art. cit.

de tales ediciones. Pero adentrémonos en el caso de la “fidelidad a los manuscritos”, para empezar una primera pregunta en representación de las inconsistencias de la *Edición Moncayo*: a pesar de lo anunciado y reiterado hasta aquí por las palabras de Azar y de Sáiz, esta Edición contiene por lo menos una partitura a la cual se le hizo una revisión profunda y no está editada de manera “fiel a los manuscritos”: la Sinfonía. Y es el propio Azar quien explica el trabajo editorial realizado sobre esta partitura:

[...] el 20 de agosto de 2010 que, dirigida por Rodrigo Macías (1977) y dentro del concierto inaugural de la Segunda Temporada 2010 de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, esta Sinfonía fue interpretada “casi” completa, por primera vez desde su estreno [...] Aclaro que el “casi” se debe a que hubo partes de algunos instrumentos que, por estar cubiertas de tachones, resultaron ilegibles. Gracias a los esfuerzos realizados por el compositor Iván Ferrer Orozco (1976), la Sinfonía llega a nosotros, finalmente, fiel y cuidadosamente reconstruida.⁶

El compositor citado explicó a la prensa su trabajo de revisión mientras lo estaba realizando, al referirse a una grabación de la Sinfonía que había publicado la Orquesta Sinfónica Nacional de México en 1997, dirigida por Enrique Arturo Diemecke:

La grabación hecha de la Sinfonía por la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) en 1997 eliminó un gran número de pasajes y compases que le han sido restituidos al cotejar la partitura resguardada por Ediciones Mexicanas de Música y otras fuentes, como las particelli [*sic*] que conserva la orquesta.

“Sufrió bastantes alteraciones, sin aparente razón musical (...) se alteraron sensiblemente en muchos momentos la orquestación, las dinámicas y el balance orquestal, ¡la armonía incluso!”, explica el compositor Iván Ferrer Orozco, encargado de armar el gran rompecabezas.⁷

Entonces, de acuerdo con lo declarado por uno de los editores y por un compositor convocado específicamente para su revisión, la Sinfonía de Moncayo fue objeto de un trabajo editorial en el cual se tomó en cuenta no sólo el manuscrito de orquesta, sino también sus partichelas, además de comparar estas fuentes con una edición previa, realizada por Enrique Arturo Diemecke con miras a una grabación, y en la cual se hicieron cortes y alteraciones. En efecto, la partitura autógrafa de esta obra de Moncayo tiene actualmente indicaciones de dinámica y marcas y tachones agregados, así como varios compases tachados por completo en los movimientos segundo y cuarto; toda esta escritura está realizada con lápices de color, superpuesta al dibujo musical en tinta, y es casi seguro que tales marcas y tachones no fueron realizados para

⁶ Lázaro Azar, “José Pablo Moncayo (1912-1958)”, en la *Edición Moncayo*, fascículo de “Presentación y biografía, p. 22.

⁷ Érika P. Bucio, “Revelan otro Moncayo”. *Reforma*, México, 7 de mayo de 2012.

nada por el compositor: pudieron hacerlo los directores que han ejecutado esta obra a lo largo de los años, como ha sido lo habitual en estas partituras manuscritas, no sólo en el caso de Moncayo. Es significativo, por lo demás, que estas marcas y tachones sólo aparezcan de modo tan señalado en la Sinfonía, y prácticamente no existan en casi ninguna otra partitura autógrafa de nuestro compositor. Se trata de un estado del texto que hay que tomar en cuenta a la hora de realizar una edición moderna para su publicación.

Y al parecer, así lo hicieron Azar y Martínez, con la colaboración de Ferrer Orozco: cotejo de fuentes diversas, revisión del texto en diversos estratos de escritura y toma de decisiones para reproducir y publicar lo que se considera la lectura correcta de la o las fuentes. Todo lo realizado así constituye una serie de pasos hacia una edición crítica de la obra, no a una mera reproducción fiel de un manuscrito. Es decir, Azar, Martínez y Ferrer Orozco nos presentan en la *Edición Moncayo* una edición crítica de la Sinfonía –aunque el crédito a Ferrer no figure en la partitura impresa de la Edición, sino que sólo se le mencione en la citada presentación de Azar–, y, al parecer, es la única obra de toda la Edición que fue objeto de un tratamiento editorial tan detallado, y que no respeta el supuesto criterio de “edición fiel a los manuscri-

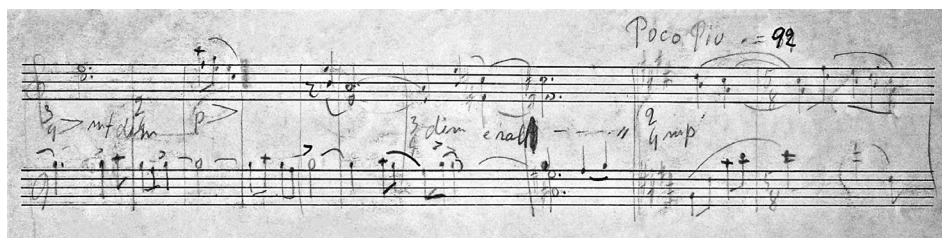
tos”, que hasta este punto parecía significar mera reproducción de originales manuscritos únicos para cada obra. No opinaré sobre el trabajo editorial de Ferrer Orozco, pues para una obra de tales dimensiones como la Sinfonía de Moncayo habría que dedicarle una buena cantidad de tiempo que la reciente publicación no ha permitido. En cualquier caso, lo que aquí me proponía señalar era solamente la inconsistencia de criterios respecto a la supuesta “fidelidad a los originales” que se dice haber aplicado a las partituras de la Edición Moncayo. Ya que se tuvo el cuidado de encargarle a un compositor la revisión específica de una partitura de Moncayo, ¿por qué sólo se hizo con la Sinfonía y no con todas las obras? ¿Por qué no se revisó el estado textual de cada obra, que era el paso lógico para ir creando ediciones críticas de cada obra, según las necesidades filológicas respectivas? Al proceder de modo inconsistente sólo con la Sinfonía y no con las demás obras moncayanas, ya no podemos hablar de un trabajo de criterio homogéneo en esta Edición. Pero hay más. Y más grave, cuanto que desmiente la supuesta “fidelidad a los originales”, con alteraciones graves a lo que estaba perfectamente claro en las partituras autógrafas; y lo veremos a continuación, en los ejemplos concretos de *Muros verdes* y de *Llano Alegre*.

3

Sin lugar a dudas, *Muros verdes* es la partitura pianística más conocida de Moncayo, la más presente en los repertorios de los solistas, la más grabada de sus obras del género –con nueve versiones, por lo menos, hasta antes de la *Edición Moncayo*– y la que cuenta con una historia editorial más remota, desde su primera edición en 1964, por Ediciones Mexicanas de Música. La pieza tiene la ventaja adicional de contar con dos fuentes en muy buen estado de conservación: un primer borrador y una copia de éste, pasada en limpio y que sin duda fue el original del que partió el dibujo formal de la primera edición. Con una situación textual como ésta, cualquiera que se proponga realizar una nueva edición no necesita hacer más que contar con acceso a estos manuscritos y, si pretende hacer una mera transcripción sin crítica textual, copiarlos sin más, puesto que el dibujo de puño y letra de Moncayo en su original pasado en limpio no ofrece mayores problemas de lectura. Es muy sabido que una de las características del lenguaje musical de nuestro compositor es la alternancia y el contraste de ritmos, a menudo de manera intensa y concentrada, de un compás a otro, y *Muros verdes* lo demuestra como su ejemplo más deslumbrante. Por ende, es de esperarse la presencia de figuras sincopadas en esta partitura, que un pianista vir-

tuoso sabrá resolver sin sacrificar la musicalidad de la pieza, incluso si en el camino el compositor le pide no sólo un contraste rítmico en cambios repentinos, como cuando, por ejemplo, en los compases 33-35 de la pieza, se pasa de 3/4 a 2/4, y luego de inmediato a 5/8, y además se debe pasar estos compases con un leve *accelerando* de 84 a 92 golpes del metrónomo. Quien sea aficionado al *jazz* podría identificar estas síncopas como propias de este mundo sonoro, y es una posibilidad de expresar el movimiento sonoro que Moncayo concibe en este pasaje, como en otros varios de la pieza. Pero una cosa es advertir estas similitudes estilísticas y técnicas y otra, alterar el contenido de la partitura para hacer que diga lo que no dice.

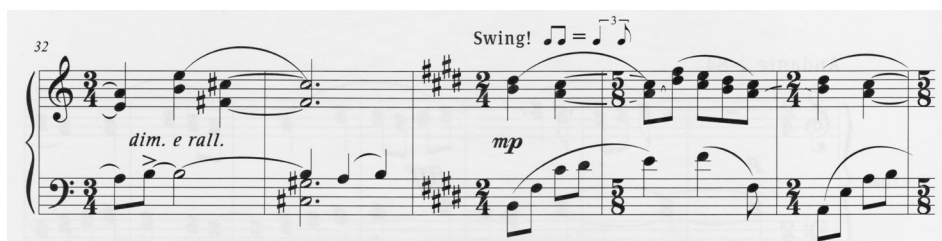
Como puede apreciarse en las imágenes respectivas, una comparación entre la forma como está escrito el pasaje en cuestión en los dos manuscritos originales del compositor, frente a como lo presenta la *Edición Moncayo*, deja ver muy claramente lo que se ha hecho: desde el primer borrador, Moncayo se limita a precisar los cambios de compás y de aceleración del *tempo*, y marca con una doble barra hasta dónde quiere que se vaya graduando el *diminuendo e rallentando* que viene pidiendo desde el compás 32 hasta el 34, para tocar *mezzopiano* a partir del compás 35. Una edición que se ufane de ser “fiel a los ma-



Muros verdes, versión autógrafa del primer borrador: fragmento que muestra los compases 26-35.



Muros verdes, versión autógrafa de la copia pasada en limpio como fuente para la primera edición: fragmento que muestra los compases 29-38.



Muros verdes, dibujo digital transcrito, tal como aparece en la *Edición Moncayo*: fragmento que muestra los compases 32-36.

nuscritos” no tendría más que transcribir todas estas indicaciones que ya son claras desde el primer borrador, y que en la pasada en limpio no dejan sitio alguno a la duda. Pero lo que han hecho Azar y Martínez, en cambio, es pretender que apreciemos el efecto de semejanza con el *jazz* en el pasaje, a costa de omitir la doble barra y el cambio de *tempo*, que están escritos en los originales, con lo cual adulteran por completo el pasaje y se permiten una licencia que sólo es una posibilidad de lectura, no la indicación del compositor. Si los editores querían señalarnos un efecto interesante en la pieza, no tendrían que haberlo hecho en el sitio mismo donde el compositor dejó escritas indicaciones propias, omitidas en obsequio de su pretendido hallazgo. Y si, como Azar afirma, no pretendían hacer una edición crítica, entonces su comentario sale sobrando en este punto, en el cual, por contraste, ya destruyó la lectura indicada con toda precisión por el original, pues el pianista que toque con esta partitura no sabrá que no hace lo que el compositor realmente escribió. Esto no es en modo alguno “fidelidad” a nada, sino la expresión del capricho voluntarioso de quienes no distinguen entre edición transcrita textualmente y edición comentada, anotada... o crítica.

Pero si ya es grave borrar lo escrito por Moncayo para poner lo que se nos ocurra, en *Llano Alegre* las cosas han ido peor. Esta breve

pieza, escrita para una orquesta de tamaño mediano, fue algo así como el examen del curso que llevó Moncayo en el Festival de Berkshire en 1942, bajo las indicaciones de Aaron Copland. Este festival se hacía en una localidad aislada, campirana, y los jóvenes participantes en los cursos, como Moncayo, tenían que completar sus piezas en unas cuantas semanas del verano en que asistían a dicho Festival. Es natural suponer que Moncayo dispondría de una cantidad limitada de papel pautado, y que debía escribir su pieza sobre la marcha, con pocas oportunidades de eliminar pasajes erróneos o que ya no le satisficieran. Una prueba clara de ello se da en las páginas 6 y 7 de su partitura: en ellas, el autor iba escribiendo un cierto desarrollo que no quiso continuar como lo iba concibiendo, por lo cual dejó sin terminar la página 7, y ya ni se preocupó de marcar en estas páginas los números de estudio que corresponderían a estos compases: en lugar de esto, dio la vuelta a su página 7 inconclusa, y empezó a escribir otro desarrollo distinto, el cual sí continuó y con el cual ya no volvió a cortar nada hasta el final de toda la pieza. Al ser este nuevo desarrollo el que en realidad seguía de su última página correctamente escrita, la 5, Moncayo volvió a numerar como “6” y “7” las páginas respectivas, con este nuevo y definitivo desarrollo, en el cual ya estaban escritas todas las notas de todos los

Violin I *Llano Alegre.* J. P. Moncayo.

Allegro

Llano Alegre, partichela autógrafa de los primeros violines. Se han marcado con un óvalo los compases consecutivos que demuestran cómo el propio compositor descartó las páginas 6 y 7 de su partitura orquestal en su primera redacción –pues ya no las tomó en cuenta para elaborar las partichelas–, y se observa también cómo, en el primer compás del número de estudio 3, las figuras de las corcheas van agrupadas en 2-3, y no en 3-2 como se copiaron en la *Edición Moncayo*.

instrumentos, así como los números de estudio correspondientes, 3 en la “nueva” página 6, y 4 en la “nueva” página 7. En realidad, para el compositor no se trataba de páginas nuevas ni repetidas, porque era obvio que había descartado la redacción de sus páginas numeradas inicialmente como 6 y 7, dejándoles estos números a la redacción que para él ya era la correcta y definitiva.

Una prueba que confirma estas decisiones de Moncayo sobre su pieza se da en una partichela para violines primeros, también autógrafa. Como es natural, Moncayo debió elaborar las partichelas una vez concluida toda la redacción de la partitura orquestal completa, la

cual fue copiando textualmente a sus partes respectivas, ya con la redacción definitiva de la pieza. Pues bien, como puede verse en la imagen correspondiente, esta partichela de violines primeros confirma la eliminación de lo que Moncayo no terminó de escribir en las primeras versiones de sus páginas 6 y 7 de la partitura orquestal, pues transcribe directamente de lo que está en la página 5 a la segunda y definitiva redacción de las páginas 6 y 7, con todo y los dos números de estudio respectivos (3 y 4), es decir la redacción del único material que realmente debía tocarse. Así pues, con toda esta información proveniente de dos fuentes documentales de pri-

merísima mano, con un poco de sentido común y sabiendo leer música, tampoco habría gran dificultad para elaborar una edición moderna de *Llano Alegre* de Moncayo.

Gracias al interés y al trabajo de mi amigo y colega Álvaro G. Díaz Rodríguez, la Orquesta de Cámara de Ensenada ejecutó *Llano Alegre* en su ciudad, dentro de un concierto con obras inéditas o poco conocidas de Moncayo, en septiembre de 2011. Para dicho concierto, Díaz Rodríguez realizó una edición especial de la partitura a partir de las fuentes originales ya mencionadas, omitiendo por supuesto las páginas 6 y 7 de la primera redacción, ya descartadas por el propio autor.⁸ El haber escuchado entonces la pieza me permitió apreciar un problema la segunda vez que la escuché, el 1º de abril de este 2012 en el Centro Cultural Mexiquense Bicentenario, en Texcoco; en esta ocasión, la ejecución corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, bajo la dirección de Enrique Bátiz. Al escuchar esta interpretación, de inmediato me percaté de que la orquesta había tocado las páginas 6 y 7 ya descartadas por Moncayo, y a continuación siguió tocando las páginas 6 y 7 ya definitivas. Como

yo sabía que Bátiz iba a dirigir la grabación del repertorio orquestal para la *Edición Moncayo*, traté de advertir a Azar y a Martínez de que era necesario revisar su edición de *Llano Alegre*, pues de lo contrario se haría todo mal por incluir materiales que ya no debían tocarse. No se me atendió, y el resultado es el que ahora presenta la Edición.

Como puede verse en las imágenes respectivas, en las páginas 178-179 del volumen VI de la *Edición Moncayo*, que forman parte de *Llano Alegre*, se reproduce el material que corresponde a las páginas 6 y 7 de la primera redacción, las ya descartadas de origen por Moncayo, seguido del material de las páginas 6 y 7 definitivas, sin explicación alguna y dando por sentado que la pieza está escrita con todo el material de corrido, a pesar de lo evidente del descarte. Así lo tocó la Sinfónica del Estado de México en Texcoco, y así lo grabó Bátiz en los discos de la *Edición Moncayo*, con lo cual quedó una versión incoherente, sin continuidad y con el pasaje en cuestión sonando como un gesto de torpeza compositiva que es absolutamente impensable en un autor de la talla de Moncayo. No sólo se generó este atroz error en la edición: como puede leerse en la partichela, una muestra de los juegos rítmicos tan característicos de Moncayo se manifiesta en las figuras de los violines primeros a partir del número de estudio 3, que también realizan y prolongan

⁸ En este mismo número de *Heterofonía* estamos publicando la edición de *Llano Alegre* que preparó Díaz Rodríguez para el concierto de septiembre de 2011, con notas y comentarios que abundan en la historia textual de la pieza.

31

Ob.

Cl.

Fg.

Tbn.

VI. I

VI. II

Via.

Vc.

mf

arco

p

36

Fl.

Cl.

Cr. I

Cr. II

VI. I

VI. II

Via.

Vc.

f

mf

mf

p

p

mf

178

Llano Alegre, pp. 178-179 del volumen VI de la *Edición Moncayo*. Los compases enmarcados y tachados corresponden a las páginas 6 y 7 en su primera redacción, las cuales fueron descartadas por el propio compositor, según se explica en la reseña. En el último compás de la p. 179 se ha encerrado en un óvalo el error de transcripción de las corcheas (3-2 en lugar del original 2-3).

41

Fl. I

Ob.

Tbn.

Vi. I

Vi. II

Vla.

mf

46

Fl. I

Ob.

Tbn.

Vi. I

Vi. II

3

53

Fl. I

Ob.

Cl. Bb

Cl. A

Fic.

Wb.

Vi. I

Vc.

f

f

mf

mf

mf

mf

con baqueta de palo

mf

mf

mf

179

la flauta y el oboe, con grupos de corcheas que se alternan en figuras de 2-3, 3-2 y al fin 2-3 de nuevo. Pues bien, Azar y Martínez no se percataron de esta alternancia, pues en su edición –como muestra la imagen– las corcheas de los compases respectivos quedaron escritas todas 3-2, 3-2 y 3-2, adulterando la escritura original y aplanando rítmicamente lo que Moncayo, muy fiel a sí mismo, quería irregular adrede.

¿Qué se desprende de esta lista de despropósitos, que exceden con mucho la condición de erratas o errores simples de descuido transcriptor? Es evidente que no se podía editar *Llano Alegre* con un criterio de “fidelidad a los manuscritos”, una vez aclarada la peculiar historia textual de esta partitura; pero aun sin conocer dicha historia –que es, por lo demás, el tipo de conocimiento en el que se cimienta una edición verdaderamente crítica–, ¿no saltó a la vista de estos editores que la partitura no tenía sentido si se leía de corrido, y que era más que evidente que Moncayo había descartado el par de páginas que ni se molestó en completar? Es evidente, así mismo, que no basta con transcribir textualmente manuscritos para afirmar que una edición es “fiel” a su contenido, sobre todo si no se acompaña este tipo de copias acrílicas de alguna advertencia sobre el estado de los documentos, para prevenir a los ejecutantes de que no se pueden tocar ciertos manus-

critos tales como se hallan, sin ser sometidos a una revisión, como la que Azar y Martínez sí se permitieron en el caso de la Sinfonía. ¿Por qué esta obra sí fue revisada críticamente y *Llano Alegre* no, en una misma edición que pretendía ofrecer un criterio unificado?

La falacia de argumentar que la *Edición Moncayo* es un punto de partida que podría servir por igual a los músicos para ejecutar las obras y a los musicólogos para hacer supuestas ediciones críticas demuestra hasta qué punto Lázaro Azar e Iván Martínez desconocen las diferencias entre cada tipo de edición: un músico necesita una partitura de lectura fácil y directa para su ejecución en el ejercicio práctico y cotidiano de su oficio, pero confiable por todos los modos respecto de las fuentes originales de la música; si quiere adentrarse en las variables o resoluciones detalladas de partituras con historias textuales complejas, ya podrá recurrir a ediciones anotadas, comentadas y hasta críticas, realizadas por musicólogos verdaderos o por músicos ejecutantes con amplia experiencia en la práctica profesional informada sobre estilos o técnicas.⁹ Tales como se

⁹ En el más rudimentario de los casos, si el compositor dejó una copia manuscrita pasada en limpio, puede ser preferible una edición facsimilar, como de hecho procedió Ediciones Mexicanas de Música al publicar sendas coediciones con la UNAM de *Tierra de temporal* (1984) y de *Bosques* (1988), precisamente de carácter facsimilar.

presentan las fallas escandalosas de la *Edición Moncayo* –y las que faltan de ver, pues no he podido revisarlo todo, como decía al inicio de esta reseña–, se trata de una edición que no le sirve a nadie, ni a músicos ejecutantes ni a musicólogos. A los primeros, les está mintiendo sobre lo que realmente escribió el compositor, con lo cual se terminará por dar una imagen deforme y desprestigiadora de su obra musical, lo cual repercute en su perjuicio. A los segundos, no sólo no les ahorra ni les facilita el trabajo de edición crítica, antes todo lo contrario: al verse todo lo que no respeta de sus fuentes originales, obligará a los musicólogos serios a desconfiar de cada página impresa de esta Edición y a volver a empezar de cero, desde esas mismas fuentes manuscritas originales cuya consulta se pretendía evitar, con lo cual no habrá valido la pena tanto papel, tanto diseño gráfico ni tanta parafernalia publicitaria. Las prisas por lucirse en un fin de sexenio nos van a costar muchos miles de pesos en vano a toda una generación y pondrán en riesgo el nombre y el prestigio de José Pablo Moncayo hasta que se haga este trabajo editorial de nuevo, pero ahora sí de manera responsable y con seriedad.

4

Queda por revisar una parte específica de la *Edición Moncayo*, la

colección de ocho discos compactos que contiene grabada toda la música de nuestro autor. En rigor, sólo los seis primeros la contienen, puesto que los dos últimos, como ya se ha descrito, incluyen grabaciones históricas y una antología de versiones del *Huapango*, adicionales a la versión propiamente grabada como parte oficial de la Edición. Como Lázaro Azar expuso sus criterios de selección para las grabaciones con más claridad que los editoriales, es mejor citarlo de manera textual al respecto:

Hoy, cualquier melómano puede disfrutar de la totalidad de la obra de Moncayo contenida en seis discos que suman cinco horas con 55 minutos, a los que se suman un par de horas de grabaciones históricas que son auténticos tesoros. Salvo por un par de obras grabadas hace relativamente poco tiempo –*Amatzinac* en su versión de 1935 y *La mulata de Córdoba* [sic]– para esta edición conmemorativa decidí que todo debía grabarse ex profeso por un *dream team* que –me atrevo a lamentar– será irrepetible: se conformó la Orquesta Sinfónica José Pablo Moncayo con los 98 mejores atrilistas del país concertados por el Maestro Enrique Bátiz, cuya solvencia, oficio y trayectoria garantizan la excelencia artística de este proyecto al que se sumó un coro de 94 voces que dirigió Manuel Flores.

La violinista Shari Mason fue decisiva para conformar al equipo camerístico: Jorge Martínez del Río en la viola, César Martínez Bourguet en el chelo, Asako Arai en la flauta y Ana María Tradatti al piano. Por su virtuosismo, garra y entrega hacia la música mexicana, era impensable una mejor opción que Guadalupe Parrondo para grabar las piezas para piano solo; plenamente compenetrada

con Moncayo, pidió colaborar también en las sonatas con violín y viola.¹⁰

Leído así, todo parece claro: había que buscar los mejores ejecutantes disponibles y había que hacer nuevos registros de todo, salvo de aquello que hubiera sido grabado “hace relativamente poco tiempo”. Pues vaya que es relativo el poco tiempo para los criterios de Azar, porque la única grabación completa de *La Mulata de Córdoba* se publicó en 2006, pero la versión de *Amatzinac* para flauta y cuarteto de cuerdas que grabaron Tadeu Coelho y el New Mexico String Quartet salió ¡en 1999! Así que se incluyeron en la *Edición Moncayo* dos grabaciones que tenían de seis a trece años de antigüedad, pero no se consideró que pudieran incluirse las grabaciones de otras obras de Moncayo que se han venido realizando en tiempos más recientes, digamos de 2008 a la fecha, los últimos cuatro años. Puede discutirse la selección de tal o cual músico en ese equipo soñado que describe Azar para sus grabaciones, pero eso me parece secundario y, al fin y al cabo, lo que importa son los resultados: no se puede negar que es un avance tener, por lo menos, una grabación de cada obra moncayana, lo cual era urgente en ciertos casos, y quizás excesivo en otros, los menos —y no me refiero sólo a la más obvia de sus obras... En cuanto al repertorio orquestal,

es curioso cómo califica Azar al conjunto bautizado con el nombre del compositor que se puso a grabar: “los 98 mejores atrilistas del país”. Dicho así, podría pensarse que de verdad se hizo una convocatoria nacional para obtener una selección de lo mejor en toda la República Mexicana, donde existen por lo menos 15 orquestas sinfónicas profesionales de tiempo completo, y con un nivel que va del mínimo aceptable al de mayor excelencia en ciertas ciudades específicas. Pues bien, el hecho real es que poco más de las dos terceras partes de los “mejores atrilistas del país”, según la *Edición Moncayo*, están concentrados casualmente en la ciudad de Toluca y en la misma orquesta: la Sinfónica del Estado de México (OSEM), incluyendo a los músicos principales de cada sección, en total 67 de esos 98 “mejores atrilistas”.¹¹ El hecho de que las

¹⁰ Lázaro Azar, “Hoy, Moncayo”, art. cit.

¹¹ Si se quiere entrar en cierto detalle, desgloso aquí las proporciones de integrantes de la OSEM que formaron parte de la Orquesta José Pablo Moncayo, por secciones y en total. Estas cuentas se obtuvieron al cotejar la lista de integrantes de la OSEM, tal como apareció en el programa de mano del concierto del 1º de abril de 2012, con la lista de integrantes de la Orquesta Moncayo, tal como está publicada en el cuadernillo anexo al álbum de discos de la *Edición Moncayo* —grabados entre febrero y mayo de 2012, según el mismo cuadernillo. Cuerdas: 41 de 66 (62.12%); maderas: 11 de 14 (78.5%); metales: 10 de 11 (90.9%); otros (percusiones, arpa y piano): 5 de 7 (71.4%). Total de la Orquesta: 67 de 98 (68.3%).

grabaciones de esta “Orquesta José Pablo Moncayo” hayan sido dirigidas todas por Enrique Bátiz, el director titular de la OSEM, debe ser también una afortunada casualidad, supongo.

Hay que tener presentes varios factores en materia de las grabaciones de la música de Moncayo. Primero, que igual que en el caso de las varias ediciones de sus partituras que ya existían antes de la *Edición Moncayo*, hay varias obras, más allá del *Huapango*, que ya han sido grabadas antes de 2012, en algunos casos en numerosas ocasiones. Ya he comentado que existen 9 grabaciones de *Muros verdes*; además, hay 6 grabaciones de las Tres piezas para piano, 5 de la *Sinfonietta*, 4 de *Tierra de temporal* –sin contar las versiones cortadas de *Zapata*–, y de *Amatzinac* hay 3 grabaciones en la versión con cuarteto, y 2 en la versión con orquesta de cuerdas; esto sólo es por mencionar aquellas obras más grabadas del catálogo moncayano, aparte de la más obvia. Pero aquí entra un segundo factor: todas las grabaciones realizadas antes de la *Edición Moncayo* partieron, o bien de las partituras publicadas por Ediciones Mexicanas de Música, o bien de copias de los mismos manuscritos originales, cuando los músicos tuvieron acceso a ellos. Y si ya hemos visto que las publicaciones de Mexicanas de Música tenían varios errores, en consecuencia muchas de las grabaciones de esa música refleja-

rán esas lecturas erróneas. Pero es el corpus fonográfico que hay, y con él nos las habíamos arreglado hasta ahora para obtener una impresión del conjunto de la obra musical de Moncayo.

Si la *Edición Moncayo* se hubiera hecho verdaderamente en serio, no sólo las grabaciones que incluye tendrían un valor de autoridad al haberse basado en ella, pero incluso se habrían vuelto canónicas, en el sentido de que toda grabación futura tendría que tomarlas en cuenta para garantizar la tan mencionada “fidelidad” a las partituras originales. Empero, como ya hemos ido viendo, es tal la falta de seriedad en los criterios de la *Edición Moncayo* que sus grabaciones, supuestamente basadas en ella misma, aunque puedan sonar correctas, despertarán la sospecha inmediata sobre su lectura fiel de las fuentes originales, incluso más que las grabaciones basadas en las ediciones anteriores o directamente en los manuscritos. Y bien podemos dar por carente de autoridad absoluta a alguna de las grabaciones de esta Edición, como la de *Llano Alegre*, a la vista de lo ya explicado. Un caso similar se presenta en la Sonata para viola y piano, puesto que las tres grabaciones realizadas hasta ahora, incluyendo la de esta Edición, no pudieron tomar en cuenta la reaparición del manuscrito original de Moncayo, apenas recuperado durante las investigaciones recientes, y están basadas

en copias de segunda mano, con graves errores de transcripción.¹² Y así tendremos que ir oyendo, con cautela escéptica, cada obra grabada para la *Edición Moncayo*.

Como puede verse, entonces también el esfuerzo realizado por tantos músicos, algunos de ellos realmente brillantes, para dejar un registro digno y memorable de la obra musical de Moncayo, puede verse afectado por la falta de seriedad en la presentación de las partituras que hubieran usado durante sus respectivas grabaciones. Pero es lo que hay, y de nuevo tendremos que volver a invertir en nuevos trabajos de grabaciones, basados en ediciones ahora sí serias, para tener un día grabada toda la obra de Moncayo como lo merece la gran calidad de su música. Entre tanto, habrá que ir caso por caso, obra por obra, para ver cuáles de todas estas grabaciones, a pesar de todo, se corresponden con la música realmente escrita, no por una lectura rigurosa de sus ediciones, sino por una feliz y hasta fortuita coincidencia con la lectura de los manuscritos; y de hecho, ésta era la situación con la música de Moncayo hasta antes de que apareciera esta rimbombante

Edición, por lo cual tampoco hemos avanzado un gran trecho con su publicación: ya habían excelentes versiones bien leídas y grabadas, como la *Sinfonietta* con la Orquesta de la UNAM dirigida por Eduardo Mata; la Sonata para violín y piano con Savva Latsanich y Patricia García Torres; las versiones de *Muros verdes* por Carlos Barajas o Alberto Cruzprieto; o bien las versiones de *Bosques y Tierra de temporal* con la Sinfónica Nacional de México, dirigida por Sergio Cárdenas. Ante estos admirables antecedentes, poco tienen que aportar las grabaciones de la *Edición Moncayo*, aunque, por otra parte, algunas de éstas sí puedan constituir felices revelaciones, con todas las reservas del caso; por ejemplo, las grabaciones de piezas como la Romanza, el Trío, *Hueyapan* o *Tierra*, o bien el registro de la Sinfonía que parte de la edición revisada de la partitura por Iván Ferrer Orozco.

También puede merecer una mención positiva algo del contenido de los discos VII y VIII de la Edición. Ciertamente, da un gran gusto tener acceso a registros históricos valiosos de verdad, como la primera grabación de *Cumbres* por la agrupación que le encomendó la obra a Moncayo, la Louisville Orchestra dirigida por Robert Whitney, o la ya mencionada grabación de la *Sinfonietta* dirigida por Mata, también la primera de esta obra. En el disco VIII, con siete versiones distin-

¹² También en el presente número de *Heterofonía* estamos publicando una edición verdaderamente crítica de la Sonata para viola y piano, realizada por Patricia Lorena Oropeza Keresev. Cualquier grabación futura de esta hermosa sonata de Moncayo podrá basarse en esta edición, con total confianza.

tas del *Huapango*, la selección es bastante cuestionable, aunque sí que es relevante que figure allí la primera de todas las grabaciones de la mítica pieza, la de la Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez, que todavía podría enseñarles a muchos directores cómo debe dirigirse de verdad una obra que todos creemos haber escuchado siempre igual. Empero, incluso en estos afortunados registros se deja ver la falta de rigor en el manejo de la información con que se presentan dentro de la *Edición Moncayo*, porque hay varios errores; al citar las fuentes y fechas, Azar y Martínez han confundido los créditos de quienes ostentan actualmente los derechos sobre tales grabaciones con las fechas y sellos con los que se publicaron originalmente. Por ejemplo, se cita “Sony-BMG, 1995” para la *Sinfonietta* con Mata, pero esta grabación se publicó por primera vez en 1970, bajo el sello RCA Victor; se da como fecha de publicación de una grabación del *Homenaje a Cervantes* dirigido por Luis Herrera de la Fuente la de “ca. 1954”, errónea a todas luces, porque ese registro lo publicó Musart por primera vez en 1966.

En los créditos de *La potranca* sólo se dice: “*Soundtrack* de la película *Raíces* (1954)”, lo cual es correcto, pero se omite el dato tan relevante de que esta grabación la realizó la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del mismísimo autor, lo cual le otorga un

valor muy especial, habida cuenta de que es el único registro que conocemos públicamente de Moncayo dirigiendo su propia música. Y en la misma grabación del *Huapango* dirigido por Chávez hay errores en la cita de su fuente, que dice: “Carlos Chávez, 1951. Orquesta Sinfónica Nacional”. Ni es esa agrupación, ni el registro corresponde a ese año: Chávez grabó por primera vez en la historia el *Huapango* con la Orquesta Sinfónica de México en el último año de vida de esta legendaria agrupación, 1948, para el sello mexicano Anfión, el cual cerró poco tiempo después de realizar éste y otros registros con dicha orquesta. Chávez logró darle salida a esta grabación, junto a la de tres obras suyas, en un disco LP que le publicó el sello Decca de Estados Unidos, en 1951; al reeditarse este disco mucho tiempo después en México, en 1978, los créditos se dieron a la Sinfónica Nacional, de manera errónea, y se tomó como el año de grabación el de la publicación estadounidense. Aunque varios caímos en el error en cierto momento, el tema ya ha sido dilucidado bastante como para que sigamos repitiendo un error que ya se daba por superado hace tiempo; ahora vemos que todavía hay que insistir, hasta en ediciones que se dicen de lujo y trabajadas por equipos multidisciplinarios.

No tendría mucho más que decir sobre la cuestionable selección que el disco VIII ofrece de

ciertas versiones del *Huapango*, las cuales pretenderían abarcar un espectro de lecturas diversas, de entre los más de treinta registros que de él se han hecho; aparte de la ya mencionada grabación de Chávez, tienen gran valor la de la Sinfónica Nacional con Herrera de la Fuente (Musart, 1956) y la de la Filarmónica de Rotterdam dirigida por Eduardo Mata (cuya fecha de 1988 no tengo por muy segura...), ésta última especial por provenir de un disco LP destinado originalmente a la radiodifusión europea. Las otras versiones que contiene el disco no tienen valor especial, incluso alguna de ellas es francamente mediocre: la de la Philharmonic Orchestra of the Americas dirigida por Alondra de la Parra (2010); y la de la Royal Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Enrique Arturo Dieckmecke (que es de 1996 y no 1999 como dice el crédito en este disco) se caracteriza tristemente por ser una de las peores que he escuchado, un resumen de todo lo que no se debe hacer al ejecutar el *Huapango* de Moncayo; si el objetivo de ponerla en esta antología era ése, entonces los editores acertaron, lamentablemente.

En un párrafo de su presentación de la *Edición Moncayo*, en el que discute las razones para la inclusión de ciertas grabaciones de *La potranca* y de *Muros verdes*, Azar expone una suma de criterios que reflejan muy bien el alcance de su visión de la música y

del conocimiento que se requiere de ella para un trabajo editorial y académico:

Queden pues consignadas dentro de este proyecto ambas versiones de *La potranca*, de la misma manera que, sabiendo que gracias a la curiosidad musical de Theo Hernández (1964) contábamos con una versión de *Muros verdes* fiel a la partitura –interpretada en 1982 por Jorge Federico Osorio (1951) y localizada también en el Fondo Reservado de la Fonoteca Nacional– acepté incluir la versión personalísima de esta obra que me presentó Guadalupe Parrondo (1948) y que es consecuencia de un profundo análisis y conocimiento del lenguaje de Moncayo. Si hoy le estamos agradecidos a Vladimir Horowitz (1903-1989) por haberle dado “su ayudadita” a los *Cuadros de una exposición de Mussorgsky* [*sic* las cursivas] –quien al igual que Moncayo, poseía una imaginación que superaba su dominio pianístico–, ¿por qué no brindarnos esta invaluable propuesta? Soy consciente de mi responsabilidad al incluir dicha grabación en este trabajo tanto como estoy seguro de que la versión aquí rescatada de la partitura original de *La potranca* es a Moncayo lo mismo que *La noche de los mayas* a Revueltas. Se dice fácil pero no es poco: hasta antes de grabar *La potranca*, *La noche de los mayas* era considerada la máxima aportación de un compositor nacional a la industria filmica. No había otra que le hiciera sombra. Hoy podemos colocar a Moncayo y *La potranca* dignamente a su lado.¹³

Por una parte, están los criterios para justificar las dos grabaciones de *Muros verdes* incluidas en su Edición; por la otra, está su visión de la música filmica ante

¹³ Lázaro Azar, “José Pablo Moncayo (1912-1958)”, op. cit., pp. 26-27.

la grabación histórica de la pista sonora de *La potranca*. En primer lugar, afirmar que la imaginación de Moncayo “superaba su dominio pianístico” es ignorar que el compositor era pianista de carrera, que se sostuvo durante su juventud tocando en cafés y locales de *jazz* y que sus composiciones para el instrumento no dejan dudas sobre la solvencia de su conocimiento: son plenamente orgánicas e idiomáticas, por difícil que se plantee su escritura, como es claro en *Muros verdes*. La música para piano de Moncayo no necesita que nadie le dé “una ayudita”: basta con que se toque bien lo que está escrito, como lo prueban las constantes ejecuciones de *Muros verdes* y sus nueve grabaciones comerciales. Por la manera como se refiere a la grabación de Jorge Federico Osorio, “fiel a la partitura” –¿pues cuál no debería serlo?–, Azar sugiere que este registro le cumple no sólo el valor histórico –que indudablemente tiene–, sino el de representar la grabación formal de la pieza, como si tuviera que recurrirse de manera extrema a una grabación testimonial de ésta, la pieza para piano más conocida y grabada de Moncayo, pero cuyas nueve grabaciones previas son olímpicamente ignoradas por los editores. Y a cambio de esta grabación que cubre las formas correctas, por así decir, Azar se dedica a justificar la grabación de la misma pieza por Guadalupe Parrondo, que es un

atentado casi criminal a la partitura de Moncayo: afectada, amanerada, llena de pausas, de alargamientos y de *ritardandi* inexistentes en la partitura –la cual ya vimos con cuánta “fidelidad” fue editada en esta publicación...–, por momentos parece interpretada por alguien que tuviera accesos de hipo o contracciones espasmódicas: a tal grado llega la disociación de cualquier discurso musical en esta atroz ejecución, que demuestra precisamente lo contrario de lo que afirma Azar, es decir, que Parrondo no pudo haber hecho un “profundo análisis y conocimiento del lenguaje de Moncayo” si el resultado es lo que perpetró en su grabación, ajeno por completo a la muy clara estructura compositiva de la pieza. Y todavía se buscan comparaciones tan fuera de lugar como la del caso de Horowitz y Musorgski...

Y en segundo lugar, comparar *La potranca* con *La noche de los mayas* también redundante en el efecto contrario de lo que se propone Azar; si pretendía elogiar a Moncayo con este argumento, está haciéndole más daño que ayuda. Afirmar esta comparación es ignorar que existe *Redes* en el catálogo de Silvestre Revueltas y en la historia del cine, y también es ignorar que lo que ahora escuchamos como “*La noche de los mayas* de Revueltas” en realidad es un artefacto sonoro inventado por José Ives Limantour en 1960, ajeno por completo a lo que dejó

escrito originalmente el compositor para la película homónima de Chano Urueta y con la mayor parte de sus materiales originales adulterados y distorsionados para ajustarse a los caprichos de su director-adaptador. Comparar este híbrido sonoro con *La potranca*, que sí es la partitura original de Moncayo, es ofenderla, no elogiarla. Y por lo demás, no hacía falta grabar en discos *La potranca* para apreciarla y admirarla como la gran música fílmica que es, sin necesidad de ponerla al lado de nada, con o sin dignidad: siempre ha bastado con ver la película *Raíces*, antes en cineclubes o en las transmisiones de la televisión, hoy en DVD o en Internet, para amar y admirar al gran compositor fílmico que, en efecto, era Moncayo.

5

Concluyo esta reseña recapitulando la gran cantidad de decepciones que me ha dejado la suma de esfuerzos de tanta gente, seguramente con buena voluntad, para dar salida a una edición de la música de José Pablo Moncayo que no se sostiene ante el examen más débil, por todos sus problemas de concepto, por la falta de criterios, por la acumulación de decisiones caprichosas e incoherentes y, sobre todo, por la espantosa falta de respeto a lo que había motivado que se emprendiera este trabajo: la música, la esplendorosa y contundente

música de uno de los más grandes compositores mexicanos de todos los tiempos. Poco ha importado el ropaje gráfico ostentoso, la publicidad institucional apabullante, el obsequioso servilismo para que se luzcan unos funcionarios que se irán con el sexenio, dejando la falsa impresión de un gran legado que hace agua por todas partes, y obligándonos a volver a empezar con el trabajo. Pero no importa. La música de Moncayo se merece eso y más, precisamente para ponerla a salvo del oportunismo de ocasión y efeméride, porque se trata de un patrimonio que nos sobrevivirá a todos nosotros y, en especial, a quienes viven en y del sistema métrico sexenal. Desde nuestras posiciones en los centros académicos, en los lugares donde se crea y se recrea la música, desde cualquier parte se puede llamar la atención para dedicarle a una música como la de Moncayo el respeto y el amor que verdaderamente se merece. De ese amor y ese respeto siempre podrá surgir un nuevo trabajo editorial que, poco a poco y con paciencia, y con mucha seriedad, rigor y compromiso reales, coloque a José Pablo Moncayo en un ámbito de difusión digno de él, de su inmensa obra musical.

Nota aclaratoria

En relación con el artículo de Gabriel Pareyón: “Caos, autosemejanza y el cambio de paradigma en música”, publicado en el número 145 de Heterofonía, su autor ha enviado a la redacción de la revista la siguiente nota, que transcribimos de manera textual:

Dicho artículo presenta información incompleta en dos segmentos, el primero relacionado con la serie armónica y el segundo con los círculos de Ford. Con el propósito de aclarar el sentido de ambos segmentos, me permito puntualizar lo siguiente:

La serie armónica

En matemáticas es un lugar común señalar que la serie armónica diverge. Solamente hay una manera de “interpretar” la serie armónica como convergente: en versiones salteadas de la serie; por ejemplo, $1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots$, que converge a 1, o bien $1/2 - 1/4 + 1/8 - 1/16 + \dots$, que converge a $1/3$. Por su parte la llamada serie de Madhava–Leibniz, $1 - 1/3 + 1/5 - 1/7 + 1/9 - \dots$ converge a $\pi/4$. El artículo se refiere a la computación de estas convergencias en un sistema armónico (musical) representado por una gramática generativa, por ejemplo, en la implementación de un sistema-L o sistema de Lindenmayer. La motivación para este método es la semejanza observada entre este tipo de sistemas y los procesos recursivos del lenguaje; tanto en el llamado *lenguaje natural*, como también en el *lenguaje musical* en un sentido muy amplio.

En relación con la ecuación de Zipf, distintas “versiones” de la serie armónica parecen tener lugar realista en el lenguaje natural y en la música; algunas de ellas en su forma “obvia” (la que propone Zipf para la frecuencia de las palabras como sucesión de una jerarquía probabilística, y que en música se relaciona con un régimen análogo de *probabilidad de frecuencias*, en la múltiple significación de tal concepto), y otras versiones más en la modelación esquemática (idealizada), en la convergencia del compás musical (la serie $1/2, 1/4, 1/8\dots$, en el compás entero), o bien como aproximación física al comportamiento armónico del espectro armónico en voces e instrumentos musicales (series divergentes y convergentes, lo mismo que en versiones de la sucesión de Zipf). Esta similitud estructural entre lenguaje natural y música, complica o impide demostrar que ambos fenómenos, el verbal y el musical, son verdaderamente fenómenos distintos y completamente desvinculados.

Dicho lo anterior, las series convergentes parecen tener especial importancia en la configuración del metro, tanto en la oralidad como en la

métrica musical; mientras que una variedad de series divergentes parecen tener importancia como variedades de la textura armónica (timbre, melodía, contrapunto, macro-acordes).

Los círculos de Ford

La imagen publicada (Figura 2, página 85) está falta de una guía que, en su base (o sea, la línea inferior del esquema), sitúe un punto medio debajo del primer círculo ($1/2$) como mitad del mismo límite inferior. Esto permite entender con mayor claridad visual, en este ejemplo, cómo los intervalos generados corresponden con intervalos específicos para los números racionales. La distribución de intervalos en este límite (en la misma Figura 2), es análoga a la de los intervalos en el límite en la Figura 4 (lenguas de Arnold), en este caso dentro del intervalo $[0, 1/2]$.

G. P.

La presente edición se terminó de formar en 2018
en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), en la Ciudad de México.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Edgar San Juan
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Natalia Toledo
*Subsecretaria de Diversidad Cultural
y Fomento a la Lectura*

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Laura E. Ramírez Rasgado
Subdirectora general de Bellas Artes

Víctor Barrera García
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”*

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CIBIMEX