



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

José Pablo Moncayo / Sonata para violín y violoncello.
Contexto histórico, análisis de forma y contenido, y propuesta de edición.

TESINA POR ENSAYO ACADÉMICO
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA.

PRESENTA
ERIKA CANO MAGDALENO

TUTOR
DR. ARMANDO TORRES-CHIBRAS
DIRECTOR DEL PROGRAMA ORQUESTAL Y DE PIANO EN PERSHING MIDDLE
SCHOOL, HOUSTON INDEPENDENT SCHOOL DISTRICT.

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Declaro conocer el código de ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

AGRADECIMIENTOS

La realización del presente ensayo no hubiera sido posible sin el apoyo de Rodrigo Sierra Moncayo, entrañable amigo que tuvo a bien confiarme el manuscrito de la Sonata para Violín y Violonchelo de su abuelo, el gran compositor José Pablo Moncayo.

Por el apoyo brindado durante mi periodo estudiantil, agradezco a cada uno de los Maestros y Doctores de este posgrado.

A Odette Rosas, Dominique Petrich, Eduardo Contreras Soto, Victor Manuel Morales, Agustín Becerril y Gustavo: por sus comentarios, sugerencias, apoyo y por compartir conmigo su basto conocimiento: ¡Gracias!

Al jurado que leyó y releyó el presente trabajo para obtener la mejor versión posible: ¡Gracias!

A mi querido tutor, el Dr. Armando Torres-Chibrás, por su paciencia en mi proceso.

A MIS PADRES

ÍNDICE

Introducción.	1
1. Breve contexto histórico: México posrevolucionario (1910 – 1940).	3
1.1. Corrientes artísticas e ideologías musicales.	6
2. Breve reseña de vida y obra de José Pablo Moncayo.	11
3. Sonata para violín y violonchelo.	15
3.1. Antecedentes históricos.	15
3.2. Interpretación musical y su difusión.	16
3.3. Breve análisis de forma y contenido.	17
3.4. Análisis comparativo de la primera edición con el manuscrito.	32
Conclusión.	41
Bibliografía.	43
Fonografía.	45
Anexo 1. Propuesta de edición.	46

INTRODUCCIÓN

Dentro del catálogo de José Pablo Moncayo García (1912-1958) se encuentran cuatro obras de música de cámara con violín como son: el *dúo para violín y violonchelo* (ca. 1931 - ca. 1936),¹ la *Sonata para violín y piano* (1936), la *Romanza para violín, violonchelo y piano* (1936), y la *Sonata para violín y violonchelo* (1933). La *Sonata para violín y violonchelo*, es una obra sumamente importante en la formación del Moncayo sinfónico, pues pertenece a un periodo de aprendizaje, experimentación y adquisición de habilidades compositivas.

Todas las obras conocidas correspondientes al periodo temprano de Moncayo, como lo es esta *Sonata*, ya han sido editadas y grabadas; sin embargo, específicamente de esta obra no existen a la fecha estudios históricos o de forma y contenido que ayuden al interprete a contextualizar la pieza y de esta manera, tener un mejor entendimiento de ella. El breve acercamiento histórico y el análisis armónico-estructural que aquí se hará, nos permitirán indagar en las técnicas empleadas por el compositor en ésta, una de sus primeras obras de música de cámara

Aunado a lo anterior, se buscará a través de un análisis comparativo, la obtención de un registro de variaciones e inconsistencias entre la primera edición conmemorativa de esta sonata (publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el año 2012) y el manuscrito original, con el fin de ofrecer una propuesta de edición fundamentada que pueda ser empleada en la presentación pública de la obra, como lo será el recital que acompaña a este ensayo académico.

¹ De acuerdo con la información recabada en la entrevista virtual realizada el 23 de julio de 2020 al investigador Eduardo Contreras Soto, las fechas de creación de esta obra son aproximadas.

José Pablo Moncayo / Sonata para violín y violonchelo.

Contexto histórico, análisis de forma y contenido, y propuesta de edición.

1. Breve contexto histórico:

México posrevolucionario (1910 – 1940).

El historiador e investigador del Colegio de México, Lorenzo Meyer, señala que existen cinco grandes etapas en el proceso de desarrollo político del país durante el siglo XX:

- a) el fin del período porfirista (1900-1910); b) la Revolución armada (1911-1920);
- c) la hegemonía del grupo del Plan de Agua Prieta bajo Obregón y Calles (1920-1935; d) el periodo Cardenista (1935-1940); y e) el periodo posrevolucionario (iniciado en 1940) (Meyer, 2010, pág. 27).

Considerado el hecho histórico más importante del siglo XX en México, la Revolución fue el proceso que implicó “la movilización y ascenso de los sectores medios y populares y la sustitución de las élites porfirianas” (Garcíadiego, 2010, pág. 566).

De acuerdo con lo que enuncian Garcíadiego y Kuntz, durante el gobierno de Madero, que comienza en noviembre de 1911 y concluye en febrero de 1913, se crean nuevas prácticas políticas como son: elecciones competidas, libertad de prensa, pérdida de influencia política por parte de la elite económica porfiriana, reconocimiento de los derechos organizativos de los obreros con el fin de lograr mejores condiciones laborales, creación del Departamento del Trabajo, entre otras.

Francisco Ignacio Madero González (1873-1913) y José María Pino Suárez (1869-1913), fueron asesinados en febrero de 1913, quedando como presidente José Victoriano Huerta Márquez (1845-1916). Durante el gobierno Huertista, se disolvió el Congreso, se pospusieron las elecciones, se suspendió el pago de la deuda externa, se aumentaron varios impuestos y se autorizó un endeudamiento interno mediante la imposición de préstamos forzosos a empresas y depósitos bancarios (Garcíadiego, 2010, pág. 554). Los resultados de la política Huertista fueron desfavorables.

Finalmente, Venustiano Carranza Garza (1859-1920) logra reconocimiento diplomático en octubre de 1915 e inicia su etapa gubernamental. El gobierno Carrancista superó la bancarrota gracias a los ingresos obtenidos de productos como el petróleo, que ganaba demanda debido a la primera guerra mundial. El logro principal de este periodo fue la elaboración de la Constitución de 1917, vigente hoy.

En 1920 Venustiano Carranza es derrotado por Álvaro Obregón Salido (1880-1928), cuyo gobierno abarca de 1920 a 1924. Durante su mandato, se logró impulsar el reparto agrario por medio de la vía ejidal. Obregón y Plutarco Elías Calles (1877-1945), entregaron gratuitamente “las tierras al vecindario, al pueblo [...] podrían heredarse, pero no rentarse ni venderse” (Aboites, 2010, pág. 600).

En 1921, Obregón logra mediante su política educativa el acceso a la educación laica en todos los estados, enalteciendo el espíritu nacional y limitando así el poder de los gobiernos locales donde, según el historiador Juan Brom (Esbozo de Historia de México, 2017), seguían predominando las tendencias culturales del Porfiriato. Esta labor educativa sería la misión de la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuyo promotor fue José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación. Uno de los grandes propósitos de la SEP era combatir el analfabetismo, fomentando la lectura mediante la creación de bibliotecas y publicaciones de fácil acceso, como eran las revistas “*El Maestro*” y “*El libro y el Pueblo*” (Aboites, 2010, pág. 601). A pesar de que Vasconcelos renuncia al cargo en 1924, su labor educativa se conserva y consolida en años posteriores.

En 1924, Plutarco Elías Calles es elegido presidente de la República. Durante su gobierno ordenó la construcción de carreteras mediante las comisiones especializadas de Caminos e Irrigación, creó la primera línea aérea y restauró la Escuela de Agronomía de Chapingo. Durante su mandato, también se inicia la llamada Guerra Cristera y se crea el Banco de México.

Al periodo comprendido entre 1928 y 1934 se le denomina “Maximato”, pues quien detentaba el mayor poder político era el llamado “Jefe Máximo”, Plutarco Elías Calles. Bajo el dominio de Calles gobernaron Emilio Portes Gil (1890-1978), Pascual Ortiz Rubio (1877-1963) y Abelardo Rodríguez (1889-1967) (Brom, 2017, pág. 465).

En 1934, Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970), resulta presidente electo y concluye el Maximato de Calles en la política nacional. Durante el periodo presidencial de Cárdenas, los trabajadores fueron libres de luchar por sus derechos laborales, además de decretarse la expropiación de las empresas petroleras, nacionalizándolas en 1938. A partir de esta expropiación, el gobierno Cardenista busca consolidar las transformaciones realizadas y evitar el conflicto interno. Cárdenas impulsó la creación de escuelas destinadas a la “educación de los indígenas, primarias rurales y urbanas e instituciones de enseñanza media y superior” (Brom, 2017, pág. 455), aumentando así las oportunidades educativas de los mexicanos. Se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Fondo de Cultura Económica y se acordó crear el Instituto Nacional Indigenista, mismo que fue establecido en 1948 (Brom, 2017, pág. 455).

En 1940 asume la presidencia Manuel Ávila Camacho (1897-1955). Durante su gobierno el reparto de la tierra es frenado, se favorecen las actividades empresariales, hay un incremento en la inversión extranjera y una aceleración en la actividad industrial.

1.1. Corrientes artísticas e ideologías musicales.

En el libro *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Carlos Monsiváis enuncia que, a finales del siglo XIX y principios del XX, la cultura y la vida francesa sirven como modelo en la sociedad mexicana y le denomina la “*belle époque* a la mexicana” (Monsiváis, 2010, pág. 15). Por lo que, posterior al Porfiriato, se percibe un “aletargamiento” cultural, sin embargo, la Revolución resulta ser para los artistas, un cúmulo de temas, personajes e historias que serán empleadas en el nuevo proyecto de nación.

El crecimiento económico de los años 1934 a 1940 favoreció la vida cultural del país, con importantes creaciones artísticas en todas las áreas que bien podían incorporar —o no— elementos de la cultura popular, indígena y de vanguardia.

En el ámbito literario, entre 1884 y 1921 surge el modernismo, movimiento que se opone a lo “académico” de la época porfiriana y combina, según Monsiváis, “la fantasía, la imaginación, la ironía, el misticismo, la conciencia crítica del lenguaje y la exploración de ‘lo oculto’” (Monsiváis, 2010, pág. 17). También se produce la novela cristera con títulos como *La Virgen de los cristeros* (1934) de Fernando Robles (1897-1974) y *Héctor* (1930) de Jorge Gram (1889-1950).

Entre los literatos de la década de los veinte destacan figuras como: Ramón López Velarde (1888-1921), quien escribía acerca de temas provincianos y nacionalistas, plasmando su lírica en “el lenguaje de calles y aldeas, y no en un abstracto lenguaje de cultura, de parnasos y símbolos” (Blanco, 2008, pág. 90). Asimismo, figuraban otros personajes emblemáticos como: Enrique González Martínez (1871-1952), Alfredo Plascencia (1875-1930), Rafael López (1873-1943), Juan José Tablada (1871-1945) y Alfonso Reyes (1889-1959).

En esta época se estableció también la tendencia “colonialista”. Los colonialistas “trataban de recuperar los vestigios de la Nueva España” (Blanco, 2008, pág. 107). Entre los

escritores de este movimiento encontramos al cronista Luis González Obregón (1865-1938), Genaro Estrada (1887-1937), Artemio Valle-Arizpe (1884-1961), Julio Jiménez Rueda (1896-1960), entre otros. Coexisten también los Contemporáneos; dentro de este movimiento encontramos a escritores como Salvador Novo (1904-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Carlos Pellicer (1897-1977), a quienes los unía la afición por el arte europeo. Los Contemporáneos difundieron “autores extranjeros, tradujeron poesía, impulsaron el periodismo cultural, combatieron al nacionalismo revolucionario, escribieron crítica literaria, novelas y obras de teatro” (Aboites, 2010, pág. 610).

Encontramos también en este periodo, a los estridentistas, quienes dominaron el escenario cultural y, de acuerdo con Aboites y Loyo, gozaron de la protección de Vasconcelos y de su sucesor, Bernardo Gastéllum. Los estridentistas, buscaban “renovar, modernizar, desacralizar y dar testimonio de la transformación vertiginosa del mundo, mediante un lenguaje provocador, lleno de giros verbales y metáforas” (Aboites, 2010, pág. 677), convirtiendo el arte en un medio de combate y protesta. Formaban parte de este grupo escritores como Manuel Maples (1900-1981) y Renato Leduc (1897-1986).

Previo a la Revolución, en las artes plásticas, el pintor Saturnino Herrán (1887-1918) y el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913), son considerados “pioneros” en representar a los trabajadores en sus obras. De acuerdo con el historiador John Lear, Posada plasmaba a estas personas como “proletarios con raíces rurales, víctimas de abusos de los patrones” (Lear, 2019, pág. 36), al contrario de Herrán quien, si bien representaba el esfuerzo físico del obrero y el cómo los trabajadores transformaban la urbe, “[evitó] abordar la explotación del trabajo” (Lear, 2019, pág. 66). Las obras de ambos sirven como modelos durante las siguientes décadas. Posterior a 1910, el arte se dirige a las calles y al campo, un ejemplo es la Escuela de Pintura al Aire Libre, ubicada en Santa Anita 74, donde los estudiantes hacían pintura de caballete buscando una “síntesis impresionista” (Lear, 2019, pág. 74).

Gracias a la asignación de construir una identidad nacional, la Secretaría de Educación Pública contrata artistas para pintar muros de edificios públicos con temas diversos que incluían las luchas populares, dando origen al muralismo o Escuela Mexicana de Pintura, como también suele llamarse. Uno de los principales exponentes de esta corriente pictórica,

José Clemente Orozco (1883-1949), expresaría el sentido pedagógico del muralismo de la siguiente manera: “los buenos murales son realmente Biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros, en México hay muchísima” (Orozco, citado en Monsiváis, 2010, pág. 95).

Con el objetivo de llevar el “museo hacia la gente”, los muralistas pretendían reinterpretar momentos históricos y sociales que llevaran las ideas de “Nación y Humanidad”, contribuyendo así a la elaboración de un discurso sobre la nueva nación. Los pintores más conocidos de este movimiento fueron: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

En el ámbito musical, el interés nacionalista está presente incluso antes del periodo revolucionario, pues los compositores de finales del siglo XIX buscaban, de acuerdo con el historiador e investigador José Antonio Robles Cahero, “la incorporación de elementos musicales locales, expresados a través del lenguaje romántico europeo dominante (Robles, 2000, pág. 2)”, un ejemplo de este tipo de tendencia es la ópera *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro (1864-1907).

Una figura importante dentro del nacionalismo, conocido también como nacionalismo “romántico” o “música nacional mestiza”, es Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948), cuyos intereses principales al inicio de la Revolución eran, de acuerdo con las musicólogas Olga Picún y Consuelo Carredano, la vanguardia francesa y el folclore musical mexicano como fundamento para su composición. Ponce señalaba que el producto genuino del pueblo mexicano era la “canción”, pues expresaba las “emociones musicales de las clases desheredadas” (Picún, 2012, pág. 6) misma que debía ser “ennoblecida” mediante el uso de “elementos característicos de la tradición musical culta europea” (Picún, 2012, pág. 7). Durante la década de los veinte y treinta, “la canción mexicana y otras “músicas mestizas del campo” y danzas” (Saavedra, 2015, pág. 140) eran el centro de la actividad de los compositores.

Al igual que en las demás artes, el movimiento estridentista también tuvo lugar en el campo musical con personajes como Silvestre Revueltas Sánchez (1899-1940) y Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez (1899-1978). Para el público acostumbrado a programas más

conservadores, la música de Carlos Chávez, en la década de 1920 era ruidosa, estridente y con títulos abstractos como *Hexágonos* (1923 y 1924),² *Polígonos* (1923) y *Energía* (1925), de acuerdo con Madrid. La musicóloga Gloria Carmona señala que después de los Conciertos de Música Nueva de 1924-1925, los críticos etiquetaron a Chávez como un compositor estridentista (Carmona, citada en Madrid, 2010, pág. 60).

Para percibir las tendencias artísticas existentes dentro de la música se puede tomar como ejemplo el Primer Congreso Nacional de Música realizado en 1926. Gracias a la investigación realizada por Alejandro Madrid, se sabe que en dicho congreso se discutieron principalmente dos corrientes, una “a favor del nacionalismo musical mexicano y su antecedente inmediato, el folclore; y la otra en contra” (Madrid, 2010, pág. 111). Además de los temas discutidos en este Congreso, se propuso también un primer concurso musical nacional en dos categorías: intérpretes y compositores.

En el campo de composición existían dos temáticas: “una de poema sinfónico folclórico que buscaba trabajos inspirados en el folclor [...] y otra una obra polifónica de al menos tres instrumentos” (Madrid, 2010, pág. 132). De esta manera, el movimiento nacionalista se establece de manera oficial, paralelamente al desarrollo de otras tendencias de ese momento. Dos años después, en 1928, se crea la agrupación oficial que sería portavoz de esta corriente artística: la Orquesta Sinfónica de México.

El gobierno mexicano promovió el movimiento nacionalista con el fin de validar el régimen y establecer una nueva identidad nacional. Dentro de esta validación, la música sería considerada como “una manifestación ineludible del proyecto de nación” (Picún, 2012, pág. 2). Se crea el “mito de origen” (Madrid, 2010, pág. 49), basado en las culturas precolombinas y Aztecas, razón por la que surge el nacionalismo “indigenista”. Al respecto el compositor e investigador Julio Estrada menciona que, esta “música nacional indígena” —como él la llama—, se caracteriza “por la búsqueda de orígenes prehispánicos que sirvan para redefinir lo “nacional” y de esta forma dar “cabida a un conjunto de expresiones que habían permanecido ignoradas, sometidas a una concepción colonial” (Híjar, 2020, pág. 4).

² Parker menciona que Chávez compuso tres *Hexágonos* en 1923 y, un año después, otros tres *Hexágonos*. Todas esas obras son para voz y pequeño conjunto instrumental (Parker, 2002, pág. 29).

De acuerdo con Madrid, la construcción ideológica postrevolucionaria colocó a Carlos Chávez y a su *Fuego Nuevo* (1921) en el centro del movimiento indigenista. Si bien Chávez tenía un interés real en las culturas nativas, “él representaba lo azteca o lo indígena en las piezas que él elegía hacerlo” (Saavedra, 2015, pág. 136).

El musicólogo Aurelio Tello señala que los compositores nacidos entre 1905 y 1912 fueron los herederos del nacionalismo iniciado por Ponce, Chávez y Revueltas. Siendo el Grupo de los Cuatro³ —formado por Daniel Ayala Pérez (1906-1975), Blas Galindo Dimas (1910-1993), Salvador Contreras Sánchez (1910-1982) y José Pablo Moncayo García (1912-1958) —los “depositarios de una tradición fundada en devolverle al pueblo los elementos de su cultura convertida en símbolo, como los herederos incuestionables de la “escuela mexicana de composición” (Tello, 2010, pág. 496).

Según Robles, entre las décadas de 1920 y 1950 surgieron otros estilos nacionalistas híbridos incluido el nacionalismo impresionista, influenciado por el impresionismo francés, y que está presente en la obra de José Pablo Moncayo. El musicólogo Ricardo Miranda escribe en la enciclopedia *Grove de la música y músicos* que el impresionismo se ve reflejado en obras como *Bosques* (1954) y *Amatzinac* (1935). Al respecto, Tello enuncia que, en la obra emblemática de Moncayo, el *Huapango* (1941), se “dio la convergencia entre la feliz asimilación de una técnica de cuño eurocéntrico y la aplicación de un contenido de fuerte sabor local” (Tello, 2010, pág. 498).

La existencia de dos corrientes de pensamiento, una a favor del nacionalismo y la segunda que buscaba favorecer la experimentación en otras formas, sin duda influenciaron a los jóvenes estudiantes que, en las décadas de 1920 y 1930, se encontraban en un periodo formativo a través de la búsqueda de un estilo propio.

³ Este grupo estaba integrado por cuatro jóvenes compositores que provenían de la clase de Creación Musical de Carlos Chávez, instaurada en el Conservatorio en 1931 (Tello, 2010, pág. 496).

2. *Breve reseña de vida y obra de José Pablo Moncayo.*

Tomando como referencia las etapas señaladas por Meyer, se puede enunciar que Moncayo desarrolla, estudia y comienza su aprendizaje musical durante la Revolución y los primeros años posrevolucionarios, periodo en el que el nacionalismo va consolidándose como un proyecto de nación.

José Pablo Moncayo García nació en Guadalajara, Jalisco, el 29 de junio de 1912. Fue hijo de Francisco Moncayo Casillas y Juana García López. Posteriormente, la familia se traslada a la Ciudad de México en 1918, donde el futuro compositor inició su acercamiento musical por medio de su hermano Francisco, quien era violinista. José Pablo contaba con catorce años cuando comenzó a estudiar piano con Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), quien le sugirió continuar con su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música. A esta institución ingresaría en 1929, teniendo a Candelario Huízar (1883-1970) como profesor de composición. En ese mismo año, su padre falleció y José Pablo, “trabajó como pianista de jazz para solventar sus estudios en el Conservatorio” (Torres-Chibrás, 2010, pág. 50).

En 1931, Carlos Chávez decidió convocar a un proceso de selección a estudiantes del Conservatorio para que formaran parte de su grupo de Creación Musical.⁴ De acuerdo con Jesús Romero, los elegidos serían “Daniel Ayala, por su renombre como compositor, Salvador Contreras, por sus habilidades violinísticas y José Pablo Moncayo por su lectura a primera vista” (Torres-Chibrás, 2010, pág. 61). Los alumnos de este grupo de Creación Musical del Conservatorio contaban con instrumentos donde se “interpretaban las melodías y [podían] decidir si eran adecuadas o no para los recursos de instrumentos específicos” (Parker, 2002, pág. 35).

⁴ En 1934, el taller de Creación Musical impartido por Carlos Chávez es eliminado debido a que éste fue removido de la dirección del Conservatorio Nacional de Música.

En 1932 Moncayo es admitido en la Orquesta Sinfónica de México, y un año después (1933) asumió la posición de profesor de piano y lectura a primera vista en la Escuela de Arte para Trabajadores No. 3. En este año escribió la *Sonata para violín y violonchelo*, la cual fue estrenada a finales de ese año en el Teatro Hidalgo (Ruiz, 1994, pág. 44).

La *Sonatina* para piano solo fue estrenada en 1935, interpretada por el mismo compositor. De esta obra se carece de partitura completa autógrafa, únicamente se cuenta con el movimiento *Tiempo de Danza*, publicada en 1937 en la revista *Cultura Musical* dirigida por Manuel M. Ponce (Contreras Soto, 2012). También en 1935 escribe *Amatzinac*, para flauta y cuarteto de cuerdas, la cual fue estrenada el 25 de noviembre de ese mismo año por Salvador Contreras (violín), Daniel Ayala (violin), Miguel Bautista (viola), Juan Manuel Téllez Oropeza (violonchelo) y Miguel Preciado (flauta).

En octubre de 1936, se llevó a cabo el segundo concierto del Grupo de los Cuatro en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, hoy conocida como Sala Manuel M. Ponce. Aquí Moncayo estrenó la *Sonata para violín y piano* y la *Romanza para violín, violonchelo y piano*. La *Sonata* fue editada en 1990 y la *Romanza* en 1999 por *Ediciones Mexicanas de Música*. En 1937, escribió dos arreglos para la serie de conciertos didácticos de la Orquesta Sinfónica de México; estos son *Tenabari* y *La Adelita*.

En 1938, compuso el *Pequeño nocturno* que es un guion de trabajo que pretendía ser una pequeña pieza orquestal; de acuerdo con Contreras Soto, no hay datos de presentaciones públicas (Contreras Soto, 2012). El director de orquesta e investigador Armando Torres-Chibrás menciona que, en ese mismo año, Moncayo fue uno de los cuatro solistas del *Concierto para cuatro pianos* de Vivaldi-Bach⁵ con la Orquesta Sinfónica de México el 8 de Julio en el Palacio de Bellas Artes (Torres-Chibrás, 2010, pág. 81). Dos años después (1940) se desintegra el Grupo de los Cuatro, el compositor escribe *Hueyapan*, obra para orquesta estrenada en ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes con la Orquesta Sinfónica de Repertorio dirigida por José Pablo Moncayo (Torres-Chibrás, 2010, pág. 83).

⁵ El concierto para cuatro pianos de Vivaldi-Bach al que se hace referencia es el BWV 1065, originalmente escrito para cuatro violines por Antonio Vivaldi (RV580), este concierto es arreglado por Bach para 4 clavecines y orquesta de cuerdas.

En 1941, Carlos Chávez organiza una serie de conciertos dedicados a música mexicana con la Orquesta Sinfónica de México y solicita a algunos de sus alumnos obras para tal programa. De acuerdo con Contreras Soto, José Pablo Moncayo tiene la encomienda de escribir una pieza musical basada en los sones jarochos, por lo que escribe *Huapango*, obra estrenada dentro de esta serie de conciertos el 15 de agosto de 1941 en el Palacio de Bellas Artes (Contreras Soto, 2012).

En el verano de 1942, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, obtienen becas de la Fundación Rockefeller para estudiar en el Instituto de Música Berkshire, hoy en día conocido como el Tanglewood Music Center. De acuerdo con el Dr. Jesús C. Romero, “Moncayo fue invitado para asistir ahí por Aron Copland (1900-1990) y Serge Koussevitzky (1874-1951)” (Torres-Chibrás, 2010, pág. 90).

Durante su estancia en este centro educativo, Moncayo, compone *Llano Alegre*, escrita para orquesta de cámara y estrenada por la orquesta del Festival de Berkshire en 1942. De acuerdo con Contreras Soto, la creación de *Sinfonía* comenzó también en ese año. Con esa obra (*Sinfonía*), el autor gana el concurso organizado por la Orquesta Sinfónica de México en 1944 (Contreras Soto, 2012). Un año más tarde (1945) fue nombrado director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, orquesta para la cual escribe *Sinfonietta*, a petición de Carlos Chávez esta obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de México en 1945.

Para el año de 1947, escribe *Tres piezas para orquesta: Feria, Canción y Danza* así como el *Homenaje a Cervantes*. Mientras que en 1948, escribe *Pieza para piano “Homenaje a Carlos Chávez”*, *Tres piezas para piano* y la *Mulata de Córdoba*. De acuerdo con Torres-Chibrás en 1949 Moncayo comienza a enseñar composición en el Conservatorio Nacional y es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, previamente llamada Orquesta Sinfónica de México. Para 1953, termina la obra de *Cumbres* y el ballet *Zapata*, este ballet fue creado con la coreografía de Guillermo Arriaga y *Tierra de Temporal* como fondo musical (Torres-Chibrás, 2010, pág. 180).

En 1954, Moncayo contrajo nupcias con Clara Elena Rodríguez del Campo —a quién le dedicó su obra *Muros Verdes* compuesta en 1951. Ese mismo año Moncayo es reemplazado por Luis Herrera de la Fuente como Director Musical y Artístico de la Orquesta Sinfónica

Nacional, y además compone *La potranca*, música para un episodio de la película *Raíces* (Torres-Chibrás, 2010, pág. 180). En 1956, escribe el ballet *Tierra*, la única obra que Moncayo escribió originalmente para uso coreográfico (Contreras Soto, 2012).

José Pablo Moncayo muere el 16 de junio de 1958 en la Ciudad de México.

3. Sonata para violín y violonchelo.

3.1 Antecedentes históricos de la obra.

La *Sonata para violín y violonchelo* de José Pablo Moncayo, fue escrita aproximadamente en 1933. En ese mismo año, fue estrenada el 10 de noviembre en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, con Ezequiel Sierra (violín) y Teófilo Araiza (violonchelo) dentro del ciclo “*Series 1933. Espectáculos culturales, novena temporada, tercer concierto*” (Contreras Soto, 2016).⁶

Desde entonces la obra no se ejecutó por un tiempo considerable, debido a que no había partitura alguna de la misma. El musicólogo Eduardo Contreras Soto, escribe: “José Antonio Alcaraz afirmaba haberla estudiado con el propio Moncayo, pero este crítico ya la daba por perdida en 1960” (Contreras Soto, 2012, pág. 63). Sin embargo, al entablar comunicación personal el día 16 de julio de 2020 con el nieto de Moncayo, Rodrigo Sierra Moncayo, me informó que la *Sonata* fue encontrada por él mismo en el apartamento familiar del compositor, entre los años 2008 y 2011, junto con otros manuscritos y pertenencias personales.

⁶ Información recabada gracias a la entrevista virtual realizada el 23 de julio de 2020 al investigador Eduardo Contreras Soto, donde mencionó que su catálogo realizado en 2016 se encuentra en proceso de publicación por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

3.2. Interpretación musical de la obra y su difusión.

Posteriormente a su redescubrimiento, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), presentó públicamente la edición titulada *José Pablo Moncayo. Edición Conmemorativa en ocasión del centenario de su nacimiento* el 27 de junio de 2012 en el Palacio de Bellas Artes. Esta publicación contiene la integral de la obra del compositor jalisciense, conformada por ocho discos y nueve volúmenes de partituras. En este *corpus* se encuentran tanto la primera edición como la primera grabación de la *Sonata para violín y violonchelo*. Los músicos a cargo de la interpretación fueron Shari Mason al violín y César Martínez-Bourguet en el violonchelo. Con una duración de 11 minutos 28 segundos, la música abarca las pistas seis, siete, ocho y nueve del segundo disco, el cual está dedicado a la *Música de Cámara* del compositor.

Como parte del Concierto Homenaje a José Pablo Moncayo (Sierra Moncayo, 2012) que se llevó a cabo el 11 de octubre de 2012, interpreté la *Sonata* con la violonchelista Dominique Petrich. El evento tuvo lugar en el Auditorio Minas, durante el Festival Internacional Cervantino del estado de Guanajuato. El 12 de mayo de 2017, la presenté por segunda ocasión, esta vez, en el Instituto Cultural Mexicano en Viena,⁷ con Héctor Jasso al violonchelo (Cano, 2017).

⁷ El Instituto Cultural Mexicano se encuentra ubicado en Türkenstrasse 15, 1090, Viena.

3.3. Breve análisis de forma y contenido.

La *Sonata para violín y violonchelo* es la primera de las “obras grandes” de Moncayo pertenecientes al género de música de cámara. Esta *Sonata* es una obra temprana en donde se perciben influencias derivadas de su formación conservatoriana. Si bien, es una pieza en forma sonata completamente tradicional, procura con clara intención alejarse de la tonalidad, sin embargo, se perciben aproximaciones a regiones tonales que tienden a ser ambiguas en lo general. En lo particular, cada línea puede desarrollarse en su propia zona tonal, no obstante, la concomitancia con la voz que realice en su momento el contrapunto no debe tomarse bajo ninguna perspectiva como una aproximación a lo bimodal o bitonal, incluso cuando sean claros los modos mayor o menor, puesto que se trata de instantes breves. La obra en su totalidad no está desarrollada de esta manera, es decir, las percepciones de tonalidad, bitonalidad, modalidad o bimodalidad son ambiguas.

Finalmente, siendo una obra polifónica a dos voces, no deben tomarse como centros ni reposos tonales los momentos coincidentes de intervalos armónicos en ambas líneas que llegan a percibirse como reminiscencias de alguna tonalidad, puesto que las yuxtaposiciones interválicas que crean acordes no muy definidos en secciones conclusivas o de transición son meramente puntos convergentes que de ninguna forma circunscriben a la obra en tonalidad alguna.

Algunos recursos apreciables en la obra en cuanto a formas contrapuntísticas: momentos canónicos, inversiones, células motívicas repetitivas, contrapunto libre; así como inflexiones por regiones tonales, entre otros, son las herramientas que he utilizado para realizar el presente análisis.

La obra presenta cuatro movimientos y es la única sonata del compositor que incluye un Rondó. Los movimientos son:

I. Poco aprisa y enérgico.

II. Despacio.

III. Scherzo.

IV. Rondó.

Con una estructura de forma sonata tradicional, el *Poco aprisa y enérgico* inicia la exposición sin presentar armadura, circundando la región tonal de sol y presentando dos temas claramente diferenciados por su carácter.

El tema A —encuadrado en color morado— es presentado por el violín. Tiene una duración de trece compases y es vigoroso. A partir del tercer compás se le une el violonchelo con una línea contrapuntística de carácter libre —encuadrado en color verde— (figura 1). Este material aparecerá nuevamente en la reexposición, invirtiendo los roles ambos instrumentos.

I

Poco aprisa y enérgico

Violin

Cello

Vln.

Vc.

10

1

Figura 1. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 1 al 13. Transcripción de Erika Cano, 2020.

Con una duración de 6 compases y de carácter lírico, el tema B es presentado al compás 20 por el violonchelo (figura 2).

Vc.

mf
muy cantado

3

f

Figura 2. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 20 al 26. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La transición que une estos temas está construida con células melódicas que serán empleadas posteriormente en el desarrollo de la *Sonata*, como la escala diatónica en sentido descendente del compás 13 (figura 3).



Figura 3. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 13 y 14. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección conclusiva de la exposición comienza en el compás 32 y finaliza en la región tonal de la dominante (re), con una línea melódica expuesta por el violín —encuadre rojo— acompañada por intervalos armónicos de quintas paralelas construidas casi en su totalidad por grados conjuntos y elementos cromáticos en el violonchelo. El momento conclusivo de la sección reitera la región tonal en el compás 39, con bloques cordales con la siguiente secuencia armónica: V_7/V , V_7^{-5}/V , V_9/I (figura 4).

Figura 4. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 32 al 39. Transcripción de Erika Cano, 2020.

El desarrollo comienza en el compás 40 en la región de la subdominante (do). Con una indicación de *Tiempo 1*, el violonchelo presenta el Tema A (figura 5). El violín participa en esta sección hasta el compás 42.



Figura 5. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 40 al 42. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La recapitulación (A'), empieza en la anacrusa al compás 52, con la línea melódica en el violonchelo —encuadre morado— y es presentada igual que en A. Tanto el violonchelo como el violín se mueven en la misma dirección que en A, es decir, invirtiendo roles pues es notorio que el violonchelo ahora realiza la línea expuesta por el violín en A y éste último, realiza el acompañamiento contrapuntístico anteriormente presentado por el violonchelo —encuadre verde— (figura 6).

The image displays three systems of musical notation for a violin and viola duo. Each system consists of two staves: the Violin (Vln.) staff in treble clef and the Viola (Vc.) staff in bass clef. The first system covers measures 51 to 55. The Violin part begins with a whole rest in measure 51 and then plays a melodic line from measure 52 to 55, highlighted with a green box. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents, highlighted with a purple box. The second system covers measures 56 to 59. The Violin part plays a melodic line with slurs, highlighted with a green box. The Viola part continues its accompaniment, highlighted with a purple box. The third system covers measures 60 to 64. The Violin part plays a melodic line with slurs, highlighted with a green box. The Viola part continues its accompaniment, highlighted with a purple box. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Figura 6. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 52 al 64. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La transición lleva directamente a la sección conclusiva, en donde la línea melódica es presentada por el violonchelo y el contrapunto queda a cargo del violín. Ahora las quintas paralelas se presentan por intervalos ascendentes de tercera y segunda que casi forman una escala ascendente de re pero con la disrupción del si bemol en el violonchelo.

El *Poco aprisa y enérgico* concluye con una última presentación de la primera célula motívica del tema A, tanto en el violín como en el violonchelo. Ambas líneas construidas en quintas paralelas de los compases 83 y 84, finalizando en la región de la dominante (re)

y que lleva a la región de tónica por medio de los siguientes enlaces: I, V⁷ (con quinta omitida), I_{5dis} (enarm.)⁸ (figura 7).

Figura 7. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 83 a 86. Transcripción de Erika Cano, 2020

El *Despacio*, de forma (A-B-A') podría enmarcarse en la región tonal de sol y presenta una inflexión a partir del compás 12 a la región de la dominante. La primera frase de A expuesta por el violín abarca los diez primeros compases y es de carácter amable y poético (figura 8).

Figura 8. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 1 al 10. Transcripción de Erika Cano, 2020

Al término de este primer elemento, el violonchelo inicia la segunda frase, la cual, a pesar de ser más dinámica, conserva el carácter lírico presentado al inicio del movimiento. Esta

⁸ Nota enarmonizada.

línea melódica es acompañada por intervallos armónicos en el violín a manera de contrapunto. Con la indicación de *poco aprisa* y un nuevo elemento melódico presentado en ambos instrumentos a la octava (figura 9), se inicia la transición a B.

The image displays two systems of musical notation for Violin (Vln.) and Violonchelo (Vc.). The first system covers measures 18 to 21. The violin part (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, accompanied by the cello (bass clef) with similar rhythmic patterns. The second system covers measures 22 to 24. The violin part continues with a new melodic element, and the cello part includes a measure with a fermata and a dynamic marking of *ff*. The key signature changes to one flat (B-flat major) and the time signature changes to 3/4.

Figura 9. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 18 al 24. Transcripción de Erika Cano, 2020

La sección B comienza en la anacrusa al compás 28 con una indicación de cambio de tiempo, *Poco más aprisa*, perceptible en la región de la (dominante de re). El violín presenta un material contrapuntístico en octavos que se mueven en su mayoría por grados conjuntos, mientras el violonchelo realiza su material propio en cuartos. El tejido melódico expuesto por el violín es repetido en forma canónica por ambos instrumentos y con una distancia métrica de un tiempo entre las voces, iniciado desde *ppp* y concluyendo en *ff* (figura 10). La sección concluye con un *crescendo* al fortísimo, que retorna a la región tonal inicial.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Violonchelo (Vc.) from measures 38 to 43. The Violin part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Violonchelo part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings 'ppp' and 'igual', and a 'cresc.' marking at the end of the section. The measures are boxed in blue.

Figura 10. Inicio de sección canónica. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 38 al 43.

Transcripción de Erika Cano, 2020.

La reexposición es idéntica y comienza en anacrusa al compás 51 con indicación de cambio agógico a *Tiempo 1*. El tema y su contrapunto se presentan invertidos, es decir el violonchelo presenta la primera frase de A. El violín interfiere en el discurso musical en el compás 52 con elementos melódicos tomados de la primera parte de este movimiento. El movimiento finaliza con un acorde de sol menor con sexta añadida que se diluye en un *pp*.

De forma tripartita, el *Scherzo*, posee en la primera sección, dos elementos temáticos de carácter y agógica contrastante. El tema 1 de A en la región tonal de re, es presentado en *staccato* por el violonchelo.

A la mitad de la sección, se presenta un elemento rítmico melódico de dos octavos con negra que se alterna en ambas voces en los compases 12 al 15 (figura 11). El material de apertura es expuesto nuevamente en el violín en la anacrusa del compás 16 en la región tonal de si con tendencia al modo mayor con un nuevo contrapunto en el violonchelo.

Figura 11. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 12 al 15. Transcripción de Erika Cano, 2020.

Otro elemento que será empleado a lo largo del movimiento es la célula rítmico-melódica de los compases 21 y 22 (figura 12), misma que se desarrollará en la transición que inicia en el compás 62 (figura 13).

Figura 12. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 21 y 22. Transcripción de Erika Cano, 2020.

Figura 13. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 62 y 63. Transcripción de Erika Cano, 2020.

En el compás 23 se presenta nuevo material rítmico en el violín que es acompañado por el violonchelo con células melódicas por grados conjuntos ascendentes que se repiten del compás 27 al 30 (figura 14). Esta sección concluye por grados cromáticos del compás 32 al 33, y da pie a la siguiente sección a partir del compás 35 que sugiere la región de dominante (Ia).



Figura 14. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 27 al 30. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección 2 de A inicia en la con un cambio de agógica indicado por el *Poco menos* en el compás 35 y expone una sección más lírica con contrapunto de primera y segunda especie en el violonchelo, ésta termina en el compás 51 donde comienza la transición a la sección conclusiva, indicada por el cambio a *Tiempo 1º* en la región tonal inicial. Con la nota re en el violín como *ostinato* llegamos al compás 62 en donde el violín presenta un *ostinato* construido por intervalos armónicos de cuartas aumentadas, mientras el violonchelo construye y desarrolla la célula rítmico-melódica del inicio del movimiento.

En el compás 70, se presenta un canon entre el violín y el violonchelo que finaliza la sección en la región tonal inicial (figura 15).

Figura 15. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 70 a 74. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección B, se ubica en el *Trio* de este movimiento e indica un cambio de tiempo a *Moderado*. Se presenta nuevo material en la región tonal de si y contiene puntos de inflexión a la dominante, fa sostenido. En los compases 98 y 99 (figura 16), se presentan elementos contrapuntísticos en movimiento contrario que llevan al puente, en *ostinato*, para regresar a la sección de A.

The image shows a musical score for two staves: Violin (Vln.) and Violonchelo (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Violin part is in the treble clef and begins with a forte (*ff*) dynamic and the instruction "accel y cresc. . . .". The Violonchelo part is in the bass clef and also begins with a forte (*ff*) dynamic. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a melodic line with some chromaticism, while the Violonchelo part provides a harmonic accompaniment.

Figura 16. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 98 y 99. Transcripción de Erika Cano, 2020.

El *Rondó*, escrito en 6/8, tiene una forma tradicional con una estructura A-B-A'-C-A''. Cada presentación de A tiene una sección conclusiva diferente, de las cuales la expuesta al principio del movimiento es la más amplia. Lo mismo acontece con el contrapunto que la acompaña, manifestándose ligeramente modificado en cada una de sus apariciones.

Con una duración de 14 compases, la primera aparición del tema A, se presenta en la región tonal de sol (con una inclinación al modo menor) en el violín —encuadre rosa—, acompañado por una línea melódica contrapuntística a modo de contrasujeto —encuadre anaranjado— (figura 17).

Poco aprisa y rubato

Vln. *mp* *f*

Vc. *p*

Vln. ① *pp* *ppp* *p*

Vc. *mf*

Figura 17. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 1 al 6. Transcripción de Erika Cano, 2020.

En el violonchelo, este tema aparece en la anacrusa al compás 5, en donde da inicio una pequeña transición construida por células motívicas del tema, pero en la región de la superdominante mientras el violín realiza un contrapunto en la región de la dominante. Tras un breve reposo de intervalo de cuarta aumentada por ambas voces al inicio del compás 10, el violín retoma el tema en la región de la subdominante en la anacrusa al compás 11 (figura 18).

Vln. *ff*

Figura 18. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 11 al 14. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección B presenta el tema en el violonchelo del compás 14 al 20 (figura 19) y es imitado por el violín del compás 20 al 25 en la región de sol, con tendencia al modo menor.

Vc. *p espress.*

Vc. *pp*

Figura 19. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 14 al 20. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección A' comienza en la región tonal de sol (manteniendo la tendencia al modo menor) y presenta el tema principal en el violín del compás 27 al 30 con su respectivo contrapunto en el violonchelo. Existe una correspondencia en la parte del violonchelo del compás 4 al 7 —encuadre rosa— con el compás 32 al 34 —encuadre anaranjado— (figura 20). En la sección conclusiva de A', el violonchelo irrumpe con el tema inicial, en la región de la superdominante tal y como al principio para dar paso al *Aprisa*.

Vc. *mf*

Vc. *f*

Figura 20. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 4 al 7 y 32 al 34. Transcripción de Erika Cano, 2020.

La sección C, corresponde al *Muy aprisa* de este movimiento, está escrita en 2/4 en la región de sol y presenta una inflexión a re. Une mediante su sección conclusiva (en los compases 61 al 63), con las notas la, sol, fa en el violonchelo en diferentes registros, la última presentación de A (figura 21).

Figura 21. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 61 al 65. Transcripción de Erika Cano, 2020.

Con la aparición del tema inicial en el violín y un retorno al 6/8, este movimiento regresa a la región tonal de sol, repitiendo fielmente el tema y el contrapunto de la primera exposición. La obra concluye con la reiteración de los siete sonidos iniciales del tema y su contrapunto por movimiento contrario, seguido de una pequeña sección en movimiento paralelo y finalizando con el acorde de vii_7^o (en segunda inversión) de re, y re^{9-} con la tercera omitida (figura 22).

Figura 22. Moncayo. *Sonata para violín y violonchelo*, compases 71 al 75. Transcripción de Erika Cano, 2020.

3.4. Análisis comparativo de la primera edición con el manuscrito

La información vaciada con erratas del texto musical trasciende a los intérpretes, musicólogos y al público como escucha de la obra, ya que no disponen del texto original. Esto puede ser inconveniente pues el resultante es un dominio no informado que además se difunde sin rigor en la investigación artística. De acuerdo con el musicólogo e investigador Aurelio Tello, este tipo de modificaciones “conducen a falsear la historia y naturaleza de un repertorio que tendría que ser conocido de la manera más fidedigna, verosímil y filológica posible” (Tello, 2004, pág. 38). Razón esencial por la que se considera la elaboración de este análisis, añadiendo una propuesta de edición crítica, rigurosamente cotejada con el manuscrito original.

Para la realización de este análisis comparativo, se utilizó la única publicación disponible, la *Edición Conmemorativa* publicada por CONACULTA en el año 2012, y el manuscrito original facilitado amablemente por los herederos del compositor. A continuación, se describe la nomenclatura donde se emplean las siguientes siglas para distinguir a cada una de las fuentes:

EDCON12: Azar, Lázaro. *Edición conmemorativa. Conaculta 2012.*

MISOAFM: Manuscrito Original Acervo Familia Moncayo.

Es importante señalar que la numeración de EDCON12 es continua, MISOAFM no presenta números de compases, por lo que se decidió reiniciar la numeración por movimiento en MISOAFM y así se escribe en la transcripción que acompaña a este ensayo.

Primer movimiento.

1. Compás 1 de EDCON12 presenta el compás completo, este es un elemento recurrente al inicio de cada movimiento de esta edición por lo que existe un desfase en la numeración respecto a MSOAFM que no presenta numeración, pero donde se nota claramente una anacrusa. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM, sin escribir el compás completo, por lo que la numeración de la transcripción presenta un compás menos que EDCON12.
2. Compás 13 de EDCON12 presenta sol⁴ en la línea del violonchelo, último octavo. Compás 12 de MSOAFM está escrito sol⁴ sostenido. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
3. Compás 20 de EDCON12 no presenta indicación *semp*, escrita en el compás 19 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
4. Compás 24 de EDCON12 no presenta indicación de *f*, escrita en el compás 23 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
5. Compás 25 de EDCON12 no presenta indicación de regulador en *crescendo*, escrito en el compás 24 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
6. Compás 36 de EDCON12 presenta en las tres primeras notas de la línea del violín: fa sostenido⁵, sol⁵, la⁵; no concuerdan con lo escrito en el compás 35 de MSOAFM: la sostenido⁵, si⁵, do⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
7. Compás 40 de EDCON12 presenta en la última nota de la línea del violonchelo: re⁴ becuadro; no coincide con el compás 39 de MSOAFM, donde no hay tal indicación. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
8. Compás 41 de EDCON12 presenta en la última nota del compás de la línea del violonchelo: la⁴; no concuerda el compás 40 MSOAFM donde la nota es fa⁴. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
9. Compás 42 de EDCON12 presenta en la primera nota del compás de la línea del violonchelo: do⁴; no concuerda con el compás 41 de MSOAFM, que presenta mi⁴. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

10. Compás 48 de EDCON12 no presenta en la primera nota del compás de la línea del violín la alteración de becuadro; no concuerda con el compás 47 de MSOAFM, que presenta el becuadro en la nota. Se entiende que es una alteración de cortesía por lo que en esta transcripción se escribe la alteración de becuadro entre paréntesis.
11. Compás 56 de EDCON12 presenta en el cuarto octavo de la línea del violín: fa⁶; no concuerda con el compás 55 de MSOAFM, que presenta mi⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
12. Compás 56 de EDCON12 presenta en la cuarta nota del compás de la línea del violonchelo, una enarmonización: re⁵ bemol. El compás 55 de MSOAFM presenta do⁵ sostenido. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
13. Compás 65 de EDCON12 no presenta indicación de *f*, escrita en el compás 64 MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
14. Compás 65 de EDCON12 presenta en la última nota del compás, en la línea del violonchelo: do⁵ sostenido; no concuerda con el compás 64 de MSOAFM, que presenta: do⁵ natural. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
15. Compás 66 de EDCON12 no presenta indicación de regulador en *crescendo*, escrito en el compás 65 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
16. Compás 72 de EDCON12 no presenta indicación //, escrita en el compás 71 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
17. Compás 78 de EDCON12 presenta en la primera nota de la línea del violín: re⁶; no concuerda con el compás 77 de MSOAFM que muestra nota si⁵. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
18. Compás 82 de EDCON12 presenta en la línea del violín, último intervalo armónico: la⁵ mi⁶, no concuerdan con el compás 81 de MSOAFM que indican do⁶ y sol⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
19. Compás 84 de EDCON12 no presenta en la cuarta nota del compás de la línea del violonchelo, la alteración de bemol; no concuerda con el compás 83 de MSOAFM, que presenta el bemol en la nota. Se entiende que es una alteración de cortesía por lo que en esta transcripción se escribe la alteración de bemol entre paréntesis.

Segundo movimiento.

20. Compás 89 de EDCON12 presenta el compás completo, en MSOAFM es la anacrusa inicial del movimiento. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM, sin escribir el compás completo, y se reinicia la numeración, por lo que el compás 89 de EDCON12 es la anacrusa al compás 1 de este movimiento.
21. Compás 101 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo, tercera nota: la⁵, no concuerda con el compás 13 de MSOAFM que indica sol⁵. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
22. Compás 109 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo, quinta y sexta notas: sol⁵, la⁵, no concuerdan con el compás 21 de MSOAFM que indica si⁵, do⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
23. Compás 110 de EDCON12 no presenta indicación de regulador en *diminuendo*, escrita en el compás 22 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
24. Compás 119 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo, segunda nota: si⁴ bemol, no concuerda con el compás 31 de MSOAFM que indica la⁴ bemol. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
25. Compás 123 de EDCON12, la indicación de *Poco a poco pesado y crescendo* está incompleta dice: *poco pesado y crescendo*; no concuerda con el compás 35 de MSOAFM donde se lee *poco a poco pesado y cresc.* En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
26. Compás 126 de EDCON12 no presenta indicación *semp*, escrita en el compás 38 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
27. Compás 127 de EDCON12 presenta indicación *simile*: no escrita en el compás 39 de MSOAFM, donde se lee *igual*. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
28. Compás 132 de EDCON12 no presenta indicación *cresc.*, escrita en el compás 44 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
29. Compás 136 de EDCON12 no presenta indicación *ff*, escrita en el compás 48 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

30. Compás 144 de EDCON12 presenta dos notas de cuarto, en el segundo y tercer tiempo de la línea del violonchelo: la⁵ y do⁶; no concuerdan con el compás 56 de MSOAFM que indica, en el segundo tiempo, dos octavos con las notas la⁵ y do⁶; y el tercer tiempo una negra con la nota re⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
31. Compás 145 de EDCON12 presenta en el primer tiempo de la línea del violonchelo: re⁶; no concuerda con el compás 57 de MSOAFM que indica la nota mi⁶. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
32. Compás 148 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, la nota: re⁵ escrita en el compás 60 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

Tercer movimiento

33. Compás 149 de EDCON12 presenta el compás completo, en MSOAFM es la anacrusa inicial del movimiento. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM, sin escribir el compás completo, y se reinicia la numeración, por lo que el compás 149 de EDCON12 es la anacrusa al compás 1 de este movimiento.
34. Compás 164 de EDCON12 no presenta en la línea del violín, el acento escrito en la primera nota del compás, sol⁷; no concuerda con el compás 15 de MSOAFM donde dicho acento sí aparece. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
35. Compás 173 de EDCON12 presenta en línea del violonchelo, la nota: sol³ natural; no concuerda con el compás 24 de MSOAFM que indica la nota fa³ natural. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
36. Compás 176 de EDCON12 no presenta en la línea del violín, el acento escrito en la tercera nota del compás, mi⁷; no concuerda con el compás 27 de MSOAFM donde dicho acento si se encuentra. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
37. Compás 188 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, el acento escrito en la segunda nota del compás, si bemol⁴; no concuerda con el compás 39 de MSOAFM donde dicho acento si se encuentra. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

38. Compás 190 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, el acento escrito en la tercera nota del compás, re⁴; no concuerda con el compás 41 de MSOAFM donde dicho acento si se encuentra. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
39. Compás 191 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, el acento escrito en la primera nota del compás, sol³; no concuerda con el compás 42 de MSOAFM donde dicho acento si se encuentra. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
40. Compás 192 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, el acento escrito en la primera nota del compás, mi⁴; no concuerda con el compás 43 de MSOAFM donde dicho acento si se encuentra. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
41. Compás 193 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo un sol⁴ sostenido con valor de un tiempo, seguida de una nota blanca, la⁴; no concuerda con el compás 44 de MSOAFM que indica sol⁴sostenido en blanca y la⁴ negra.
42. Compás 202 al 208 de EDCON12 se repiten las notas en la línea del violín, sustituyendo el símbolo “repite compás anterior”, indicación existente del compás 53 al 59 en MSOAFM.
43. Compás 210 al 217 de EDCON12 se repiten las notas en la línea del violín, sustituyendo el símbolo “repite compás anterior” indicación existente del compás 61 al 68 en MSOAFM.
44. Compás 233 de EDCON12 no presenta indicación *ff*, escrita en el compás 84 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
45. Compás 238 de EDCON12 se repiten las notas en la línea del violín, en el segundo tiempo, sustituyendo el símbolo “repite tiempo anterior” que se indica en el compás 89 de MSOAFM.
46. Compás 240 de EDCON12 presenta en el último dieciseisavo del compás, en la línea del violonchelo si³, no concuerda con el compás 91 de MSOAFM que indica la³. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

47. Compás 241 de EDCON12 presenta en el último dieciseisavo del primer tiempo del compás, en la línea del violín: mi^5 ; no concuerda con el compás 92 de MSOAFM que indica sol^5 . En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
48. Compás 243 de EDCON12 presenta en el segundo tiempo, primer dieciseisavo de la línea del violonchelo: si^3 , sin indicación de cambio de alteración respecto al primer tiempo del compás, que inicia con si^4 bemol; En contradicción, el compás 94 de MSOAFM sí indica el cambio de alteración de si^4 bemol a si^3 becuadro. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
49. Compás 244 de EDCON12 presenta en línea del violonchelo, último dieciseisavo del compás la nota: la^3 sostenido; no concuerda con el compás 95 de MSOAFM que indica sol^3 sostenido. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
50. Compás 248 de EDCON12 no presenta en la línea del violín la alteración de sostenido; no concuerda con el compás 99 de MSOAFM, que presenta el sostenido al inicio del compás. Se entiende que es una alteración de cortesía, pero en esta transcripción se escribe la alteración.
51. Compás 248 de EDCON12 presenta en el primer tiempo del compás, en la línea del violonchelo, una enarmonización: sol^4 sostenido; MSOAFM presenta la^4 bemol en el compás 99. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
52. Compás 251 y 252 de EDCON12 se repiten las notas en la línea del violín, sustituyendo el símbolo “repite compás anterior” que se indica en los compases 102 y 103 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en EDCON12.

Cuarto movimiento

53. Compás 254 de EDCON12 presenta el compás completo, en MSOAFM es la anacrusa inicial del movimiento. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM y se reinicia la numeración, por lo que el compás 254 de EDCON12 es la anacrusa al compás 1 de este movimiento.
54. Compás 263 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo, el segundo y tercer octavo —antecedidos por un primer octavo de silencio— las notas mi^4 , do^4 ; no

- concuenda con el compás 9 de MSOAFM que indica: sol⁴, mi⁴. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
55. Compás 265 de EDCON12 no presenta indicación de número dos de estudio, como lo indica el compás 11 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
56. Compases 265-266 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, indicación de ligadura de la última nota de este compás a la primera del compás siguiente. Esto no concuerda con los compases 11 y 12 de MSOAFM, donde si está escrita la ligadura. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
57. Dieciseisavos escritos en los compases 270 —con anacrusa— al 279 se escriben, en los compases 16 al 25 de MSOAFM, en grupos de dos; no siendo así en EDCON12. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
58. Compás 274 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, la indicación *e legg*, (ni cualquier otra indicación similar) como indica el compás 20 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
59. Compás 278 de EDCON12 presenta en la línea del violonchelo, en el cuarto y quinto dieciseisavo del compás, las notas mi⁴ y re⁴; no concuerdan con el compás 24 de MSOAFM donde están escritas: re⁴ y do⁴. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
60. Compás 280 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, indicación de ligadura por cada tres notas en el compás, como se indica en el compás 26 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
61. Compás 286 de EDCON12 no presenta en la línea del violonchelo, indicación *f*, como indica el compás 32 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
62. Compás 294 de EDCON12 no presenta indicación de regulador en *diminuendo*, escrito en el compás 40 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
63. Compás 295 de EDCON12 no presenta en la línea del violín, el acento en la última nota del compás, si⁵; este acento sí está escrito en el compás 41 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.

64. Compás 323 de EDCON12 presenta en la segunda nota del violín, tercer octavo del compás, la nota la^4 , no concuerda con el compás 69 de MSOAFM que indica si^4 . EDCON12 no indica el número ocho de estudio, que sí está presente en MSOAFM.
65. Compás 324 de EDCON12 presenta en la primera nota del compás, en la línea del violonchelo, la nota fa^4 ; de acuerdo con el compás 70 de MSOAFM debe ser mi^4 . En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
66. Compás 325 de EDCON12 no presenta indicación *ff*, en línea de violonchelo que sí está escrita en el compás 71 de MSOAFM. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
67. Compás 328 de EDCON12 presenta silencio de cuarto al inicio del compás; MSOAFM indica dos silencios de octavo. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
68. Compás 328 de EDCON12 presenta en el cuarto octavo del compás, silencio de cuarto seguido de silencio de octavo; el compás 74 de MSOAFM indica silencio de cuarto con puntillo. En esta transcripción se escribe como aparece en MSOAFM.
69. Compás 329 de EDCON12 presenta en el segundo y tercer octavo del compás, dos silencios de octavo; el compás 75 de MSOAFM indica silencio de cuarto.
70. Compás 329 de EDCON12 presenta en el cuarto octavo del compás, silencio de cuarto seguido de silencio de octavo; el compás 75 de MSOAFM indica silencio de cuarto con puntillo. En esta transcripción, se escribe como aparece en MSOAFM.

CONCLUSIÓN

Si bien los compositores mexicanos posrevolucionarios coexistían con las tendencias artísticas de su tiempo, no deberían encasillarse dentro de un movimiento específico, pues ellos crearon su propio lenguaje musical que puede —o no—, circunscribirse en cada uno de los movimientos artísticos.

Para Moncayo, no obstante que el nacionalismo fue un movimiento consolidado, también hizo uso de otros recursos estéticos, los cuales pueden notarse —en primera instancia— en las composiciones de juventud, en donde se puede apreciar la técnica de “cuño eurocéntrico” mencionada por Tello.

Existen semejanzas en la forma y el contenido de la *Sonata para violín y violonchelo*, con respecto a la *Sonata para violín y piano*, la *Sonata para viola y piano* y la *Romanza para violín, violonchelo y piano*. Todas fueron gestadas entre 1933 y 1936 y concuerdan con el modelo de estructuras neoclásicas y tintes postimpresionistas, como se ha corroborado con la *Sonata para violín y violonchelo* mediante el breve análisis de forma y contenido que se ha hecho en el presente trabajo, donde pudimos observar el uso frecuente de técnicas como la imitación, formas contrapuntísticas como el canon, tonalidades veladas y líneas melódicas amplias que serán una constante en la obra posterior del compositor —por ejemplo, en la *Romanza para violín, violonchelo y piano*. También se puede observar el uso de ritmos en *ostinato*, elemento que se presenta en la *Sonata para violín y piano* y en la obra sinfónica del compositor, por ejemplo, *Sinfonietta*.

Gracias a la interacción que tuvo Moncayo con músicos interpretes en la clase de Creación Musical de Chávez, el compositor pudo descubrir, practicar y conocer las limitantes y fortalezas de cada instrumento, dando como resultado una escritura idiomática para cada uno de ellos; una formación que se ve reflejada no sólo en esta obra, sino también en composiciones posteriores. Estas técnicas serán perfeccionadas a lo largo de su carrera.

Como resultado del análisis comparativo realizado entre la edición y el manuscrito, ahora se cuenta con información fidedigna que fue empleada para realizar la propuesta de edición que adjunto en el Anexo 1. Con ello, se brinda un texto musical apegado al original, mismo que será utilizado en el recital que acompaña a este ensayo académico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aboites, L. y Loyo E. (2010). La construcción del nuevo estado. 1920-1945. En *Nueva historia general de México* (págs. 595-649). México: El Colegio de México.
- Blanco, J. (2008). Los años veinte. En M. Fernández Perera, *La literatura mexicana del siglo XX* (págs. 89-118). México: Fondo de cultura económica. CONACULTA. Universidad Veracruzana.
- Brom, J. (2017). *Esbozo de Historia de México. Primera edición digital*. México: Penguin Random House.
- Cano, E. (Intérprete). (12 de 5 de 2017). *Viernes de Musica en el Instituto Cultural Mexicano*. Viena, Austria: Instituto Cultural Mexicano.
- Contreras, E. (2012). José Pablo Moncayo. Edición Conmemorativa en ocasión del centenario de su nacimiento. En L. Azar, *José Pablo Moncayo. Edición Conmemorativa en ocasión del centenario de su nacimiento*. [Librillo]. México: CONACULTA.
- Contreras, E. (2016). *Catálogo de Obras de José Pablo Moncayo*. Ciudad de México: Centro Nacional de investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, por publicar.
- Dehnhard W. Kraus y Detlef. (Editores). (1999) *El Clave bien Temperado I (BWV 846-869). Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios*. Baciero, Antonio, versión española. Madrid: Wiener Urtext Edition- Real Musical.
- Garciadiego J. y Kunzt S. (2010). La Revolución Mexicana. En E. C. México, *Nueva Historia General de México* (págs. 537-592). México: El Colegio de México.
- García, T. (2014) *Between Assimilation and Resistance of Western Musical Culture: Traces of Nationalism on José Pablo Moncayo's Viola Sonata*. Texas: Texas Tech University DMA, Doctoral Project.
- Grier, J. (2008) *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Giráldez, Andrea. Traductor. Ediciones Akal.
- Hijar, M. (2020). *Sonidos de la Revolución: Apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo. Tesis de Maestría en Historia*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Lear, J. (2019). *Imaginar el Proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940. Traducción Alfredo Gurza*. Ciudad de México: Grano de Sal. INBA. Secretaría de Cultura.
- Madrid, A. (2010). *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia, USA: Temple University Press.
- Meyer, L. (2010). *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios*. México: El Colegio de México.
- Miranda, R. (2001) *Grove Music Online*. Moncayo (García), José Pablo. Recuperado el 14 de 10 de 2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18936>
- Moncayo, J. P. (1933). *Sonata para violín y cello, score*. Manuscrito Original Acervo de la Familia Moncayo. Ciudad de México.
- Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Morales, V. (Editor). (2017). *Paulino Paredes. Obra para órgano. Revisión y Edición Crítica*. México: Ediciones Mexicanas de Música.
- Morales, V. (Transcriptor). (2009). *Lluís Benejam. Sonata per a Flauta i Piano*. Barcelona: Clivis Publicacions.
- Moreno, Y. (1995). *Rostros Del Nacionalismo En La Música Mexicana: Un ensayo de interpretación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música.
- Panderewski I. Bronarski y Turczynski (Editores). (1987). *Fryderyk Chopin. Obras completas según los autógrafos y ediciones originales con un comentario crítico*. Iglesias, Antonio, versión española. Madrid: Real Musical.
- Parker, R. (2002). *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México. Traducción Yael Bitrán*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Picún O. y Carredano C. (21 de 11 de 2012). *Latinoamerica musica*. El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. Recuperado el 13 de 10 de 2020. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/sitio-picun-carredano%2022--XI-12.pdf>

- Robles, J. (10 de 2000). *Sociedad de Autores y Compositores de México*. Historia de la música mexicana de concierto. Recuperado el 13 de 10 de 2020. <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama04.html>
- Ruíz, X. (1994). *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*. México: Centro Nacional de investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.
- Saavedra, L. (2015). Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance. En L. Saavedra, *Carlos Chávez and his world* (págs. 134-164). USA: Princeton University Press.
- Sierra, R. (Director artístico). (11 de 10 de 2012). *Homenaje a José Pablo Moncayo en el centenario de su nacimiento*. (Erika Cano, intérprete) Guanajuato, Mexico: Auditorio de Minas.
- Tello, A. (Enero-Diciembre de 2004). Músicos ruiseñores, vicisitudes de una villancico de supuesta autorpía, fallida transcripción y arbitraria interpretación. *Heterofonia, enero-diciembre*, páginas 27-40.
- Tello, A. (2010). La creación musical en México durante el siglo XX. En A. Tello, *La música en México. Panorama del siglo XX* (págs. 486-499). Mexico: CONACULTA. Fondo de Cultura Económica.
- Torres-Chibrás, A. (2010). *José Pablo Moncayo. Mexico's Musical Crest*. USA: Lambert Academy Publishing.
- Vargas, Á. (02 de 01 de 2012). *La Jornada*. Más allá de Huapango, Moncayo merece ser descubierto: experto. Recuperado el 08 de Agosto de 2020. <https://www.jornada.com.mx/2012/01/02/cultura/a06n1cul>

FONOGRAFÍA

- Azar, L. (Productor). (2012). José Pablo Moncayo. Edición Conmemorativa en ocasión del centenario de su nacimiento. [Disco 2. *Música de Cámara*. Pistas 6 a 9] México: CONACULTA.

ANEXO I: PROPUESTA DE EDICIÓN

Notas editoriales

La presente propuesta editorial se basa en el manuscrito original y se utilizan las siguientes siglas para hacer mención a ella:

MSOAFM: Manuscrito Original Acervo Familia Moncayo.

En título de la obra se cambia la palabra *cello*, de origen italiano por violonchelo que es la denominación en español para este instrumento.

Las sugerencias de arcadas y ligaduras fueron realizadas por Dominique Petrich en la parte del violonchelo y Erika Cano en el violín.

Las sugerencias de arcadas se indican entre paréntesis, por ejemplo:



Las sugerencias de ligaduras se indican con líneas espaciadas, por ejemplo:



Primer movimiento.

- 1) Compás 40: Por claridad en lectura se escribe indicación *f* debajo de la nota do³.
- 2) Compás 86: Con el fin de agregar la indicación de “arco hacia abajo” se coloca la fermata debajo del pentagrama en la línea del violonchelo. En MSOAFM se indica arriba de do⁵ sostenido.

Tercer movimiento.

- 3) Compás 9: Indicación de expresivo se escribe completa, en MSOAFM se indica *express*.
- 4) Compás 53: Se procede a completar los compases 53 al 59. En MSOAFM se presentan estos compases con el símbolo “repite compás anterior”.
- 5) Compás 61: Se procede a completar los compases 61 al 68. En MSOAFM se presentan estos compases con el símbolo “repite compás anterior”.
- 6) Compás 71: Se procede a agregar la indicación de *stacatto* (imagen de nota con puntillo abajo) en la línea del violín, con la finalidad de que el compás concuerde con el resto del texto musical.
- 7) Compás 89: Se procede a completar el segundo tiempo del compás. En MSOAFM se presentan este tiempo con el símbolo “repite tiempo anterior”.
- 8) Compás 102: Se procede a completar los compases 102 y 103. En MSOAFM se presentan estos compases con el símbolo “repite compás anterior”.

Cuarto movimiento.

9) Compás 4: Se dividen las indicaciones dinámicas pues en MSOAFM *ppp* y *mf* aparecen pegadas, por cuestión de claridad en la partitura se escribe *ppp* entre ambas líneas y por inicio de motivo melódico se anota *mf* en la quinta nota de la línea del violonchelo.

10) Compás 74: Por claridad en lectura se agrega indicación de *pizz.* en la línea del violín. En MSOAFM aparece entre ambas líneas.

Score

Sonata para violín y violonchelo

José Pablo Moncayo

Transcripción: Erika Cano Magdaleno

Poco aprisa y enérgico

I

Violín

Violonchelo

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

20

Vln.

Vc.

p

f

3

26

Vln.

Vc.

3

31

Vln.

Vc.

mf *espressivo* *p*

3

3

37

Vln.

Vc.

f *p* *Rall...* *enérgico* *f* 1)

4

Tiempo 1º

43

Vln.

Vc.

1) Ver pág. 47.

48 (V) (V) (V) (5)

54

59

6 (V) (V)

69 (7)

75

Vln.

Vc.

81

Vln.

Vc.

2)

II

Despacio

Vln.

Vc.

7

Vln.

Vc.

pp

3

2) Ver pág. 47.

13 ② *poco aprisa*

Vln. Vc.

p 3 (V)

19

Vln. Vc.

(V) (V)

25 ③ *poco más aprisa*

Vln. Vc.

Ligero

30

Vln. Vc.

34 ④

Vln. Vc.

poco a poco pesado y cresc... // *ppp semp*

ppp semp

39 *igual*

Vln.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 39, 40, and 41. The violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The cello part (Vc.) is in bass clef. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The word 'igual' is written above the first measure of both staves.

42

Vln.

Vc.

cresc.

cresc.

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. The violin part (Vln.) is in treble clef. The cello part (Vc.) is in bass clef. The music continues with slurred eighth notes. The word 'cresc.' is written below the end of measure 43 in both staves.

45

Vln.

Vc.

f *pesado* *ff* *p*

5

Tiempo 1°

mf

Detailed description: This system contains measures 45, 46, 47, 48, and 49. The violin part (Vln.) is in treble clef. The cello part (Vc.) is in bass clef. Measure 45 has a dynamic marking of *f*. Measure 46 has *pesado*. Measure 47 has *ff*. Measure 48 has *p*. A circled number '5' is above the first note of measure 48. Measure 49 has a time signature change to 3/4 and a dynamic marking of *mf*. The text 'Tiempo 1°' is written above the time signature change.

51

Vln.

Vc.

pp

Detailed description: This system contains measures 51, 52, 53, 54, and 55. The violin part (Vln.) is in treble clef. The cello part (Vc.) is in bass clef. Measure 52 has a dynamic marking of *pp*. The music features slurred notes and rests in both parts.

56

Vln. *mf*

Vc. *f* *pp*

III Scherzo

Muy Aprisa.

Vln.

Vc. *p* *sfz* *pp sub*

1

9

Vln. *f*

Vc. *p expresivo*
3)

Vln. *f* *ff*

Vc. *ff* *poco a poco cediendo*

2

3) Ver pág. 47.

23

Vln.

Vc.

mf

f

28

Vln.

Vc.

Dim y Rall...

33

Vln.

Vc.

Poco menos

p

mf

40

Vln.

Vc.

f

mf

47

Vln.

Vc.

pp

accel.

53 **Tiempo 1°** ⑤

Vln. 4)

Vc. (V)(V) (V)(V)

p *f* *f*

61

Vln. 5)

Vc. (V) (V) (V)

p *f* *f*

68

Vln. 6)

Vc. *f* *pp*

sfz pppsub. *Al Trio*

75

Trio Moderado

Vln. 2)

Vc. *pp* *ppp* *f*

Para *Fin*

4) Ver pág. 47.
 5) Ver pág. 47.
 6) Ver pág. 47.

82

Vln. (V) (V) (□)

Vc. *ff*

85

Vln. *p*

Vc. *sf p* *cresc.*

89

Vln. 7) *poco accel.*

Vc. *p*

92

Vln. 1. 2. (V)(V) (□)

Vc. *mf* *f*

7) Ver pág. 47.

Sonata para violín y violonchelo

96 *accel y cresc. . . .*

Vln.

Vc.

ff *ff*

100 **Muy aprisa** **D.C. al Fin**

Vln.

Vc.

fff *ppp* *ppp*

IV Rondó

Poco aprisa y rubato

Vln.

Vc.

mp *f* *p*

4

Vln.

Vc.

pp *ppp* *p* *f*

9) *mf*

8) Ver pág. 47.

9) Ver pág. 48.

8

Vln.

Vc.

ff

2

12

Vln.

Vc.

pp e legg.

3

p espress.

17

Vln.

Vc.

20

Vln.

Vc.

p espress.

f

p

pp e legg.

24

Vln.

Vc.

cresc. y mucho Rall...

(V)

27 4

Vln. *f* // *mf* *f*

Vc. *p*

32

Vln. *f* *f*

Vc. *f*

36 5 Aprisa

Vln. *pp* *p*

Vc. *p* *mf*

40

Vln. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

44

Vln.

Vc.

48

Vln.

Vc.

(V)(V)

6

52

Vln.

Vc.

p

56

Vln.

Vc.

3

60

Vln.

Vc.

f *p* *pp*

64

7

Vln.

Vc.

mf *p*

67

8

Vln.

Vc.

ppp *pp*

(V) (V)

71

Vln.

Vc.

ff *ff* *ff* *fff*

pizz. 10) *ff* *fff*

pizz.

10) Ver pág. 48.