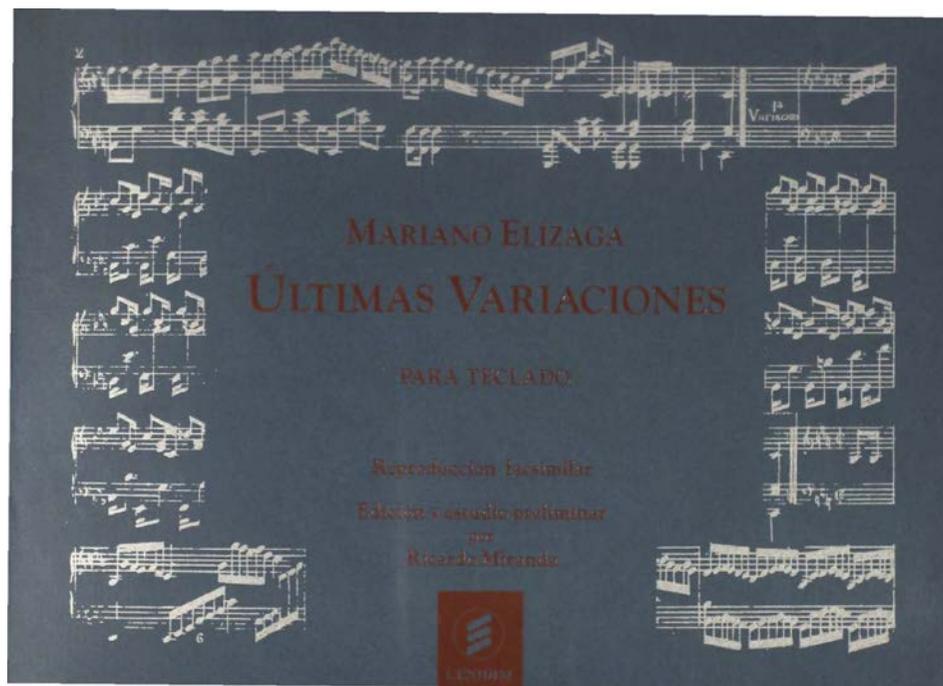


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



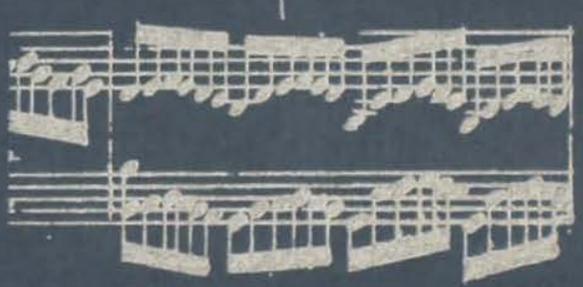
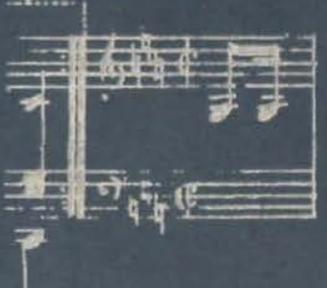
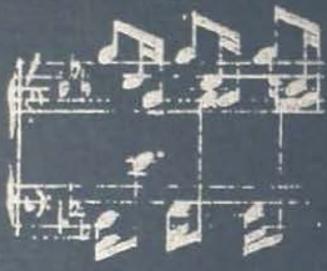
www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Elizaga, Mariano, *Mariano Elizaga: últimas variaciones, para teclado*. Edición y estudio preliminar Ricardo Miranda, México: Conaculta, INBA, Cenidim 1994, 49 p.

2



MARIANO ELÍZAGA ÚLTIMAS VARIACIONES

PARA TECLADO

Reproducción facsimilar

Edición y estudio preliminar

por

Ricardo Miranda



MARIANO ELÍZAGA

ÚLTIMAS VARIACIONES

Mariano Elízaga
ÚLTIMAS VARIACIONES



Reproducción facsimilar

Edición y estudio preliminar
por
Ricardo Miranda

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical

MCMXCIV

Tipografía musical y diseño: José Juan Hernández M.

Miranda, Ricardo, 1966-

Mariano Elízaga: Últimas variaciones

Ed. y estudio preliminar por Ricardo Miranda.

México: CENIDIM, 1994. 50 p.

Incluye bibliografía.

Contiene facs. de la obra editada por Elízaga, p. 23-31.

1. Música mexicana - Siglo XIX.

2. Elízaga, Mariano, 1786-1842.

3. Música - Alocuciones, ensayos, conferencias. I. Elízaga,

Mariano. Últimas variaciones. II. t.

M27

728.24

Primera edición, 1994.

DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

"Carlos Chávez", CENIDIM

Liverpool 16 Col. Juárez CP. 06600 México, D. F.

Tels. 546 61 40 y 592 59 53

Impreso en México

Printed in Mexico

ISBN 968-29-5315-4

Índice

Tempo di variazioni: la música de
Mariano Elízaga y su tiempo:

I	9
II	10
III	14
IV	15
Bibliografía	19
Últimas Variaciones (Facsímil)	23
Últimas Variaciones	33
Nota sobre la edición	48

*De que modo tus dedos
Presentan a mis ojos
El pensar y sentir del gran Bellini,
De Mozart, de Beethoven, de Rossini....*

*Inmóvil quedo, y miro, y oigo sólo
La lira de oro, que maneja Apolo.
De él aprendiste, Elízaga: su mano
Te guió desde su infancia....*

*¡Honor bien merecido,
Que ha destinado el Evo venturoso
A este hombre portentoso,
Al dulce americano,
Bello ornato y decoro
Del apacible suelo mexicano! ¹*

¹ Anónimo: *Oda a Mariano Elízaga* (fragmentos) cit. en Enrique de Olavarría y Ferrari: *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*. vol. 1, 1839-1840, p. 347.

Tempo di variazioni: la música de Mariano Elízaga y su tiempo

I

Al presentar estas *Variaciones* del ilustre compositor michoacano Mariano Elízaga, se combinan el honor de publicar una obra significativa del repertorio mexicano para piano y la suerte de haber realizado su hallazgo. Cuando ordenaba un lote de partituras viejas -que adquirí en el estado de México a raíz de un trabajo sobre las mazurcas mexicanas-, encontré la obra que hoy nos ocupa entremetida en un sinfín de valsos enmohecidos de compositores europeos ya olvidados y de una que otra edición de música mexicana del siglo pasado ².

La figura de Elízaga -desde la infancia misma del compositor- ha sido objeto de admiración y curiosidad, haciendo de ella una especie de montaña dentro del paisaje cultural mexicano del siglo XIX, montaña que seduce por sus encantos y que sería imposible ignorar. Es evidente que los méritos del maestro rebasan con mucho los ingredientes necesarios para asegurarle un lugar de honor en la historia de la música mexicana y que sus aportaciones al desarrollo de la misma como incansable constructor de los cimientos musicales de nuestro país fueron fundamentales. Una simple

lista de sus actividades más notorias -ya elaborada por el doctor Jesús C. Romero- es suficiente para corroborar lo anterior:

Elízaga fue el primer director de orquesta sinfónica del México Independiente (1822), el autor del primer libro de didáctica musical impreso en México (1823), el organizador de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana (1824), el fundador, en México, del primer Conservatorio de América (1825) y el introductor en México de la primera imprenta de música profana (1826) ³.

Como si los méritos anteriores no fueran suficientes, podríamos añadir que Elízaga dio particular importancia al progreso de la enseñanza musical y a la evolución de las nociones que se tenían sobre el arte sonoro en aquel entonces. Prueba de ello son sus libros *Elementos de Música* (1823) y sus *Principios de la armonía y de la melodía, ó sea fundamentos de la composición musical* (1835) ⁴.

Entonces, ¿por qué no intentar una biografía más completa de tan distinguido maestro? Simplemente porque plumas mejor dotadas -y en

² Sólo algunas de las partituras en dicho lote llevan el nombre de sus propietarias, sin duda distinguidas señoritas mexiquenses de principios de siglo, herederas a su vez de partituras de familia. La de Elízaga es la única partitura de dicho lote que es anterior a 1870. La obra es probablemente original para clave como puede desprenderse de las notas citadas más adelante en las que se habla de otras obras de Elízaga y su dotación.

³ Jesús C. Romero: *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. XX.

⁴ José Mariano Elízaga: *Elementos de Música*, México, Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio; 1823. *Principios de la armonía y de la melodía, ó sea, fundamentos de la composición musical*, México, Imprenta del Aguila, 1835.

algunos casos, mejor documentadas- ya lo han hecho. Francisco Sosa le ha dedicado una de sus *Biografías de mexicanos distinguidos*⁵ mientras que Enrique de Olavarría y Ferrari también dio cuenta de algunas de sus actividades. Y entre los musicólogos, Jesús C. Romero y Gabriel Saldívar parecen haber agotado el tema. Pero además, ellos son únicamente la punta de un témpano formado por distinguidos historiadores de la música mexicana en cuyos trabajos la figura de Elízaga aparece una y otra vez: Rubén M. Campos, Alba Herrera y Ogazón, Miguel Galindo, Otto Mayer-Serra y Robert Stevenson entre otros.

No obstante la labor de tan notables eruditos, la investigación sobre Elízaga no puede considerarse agotada. Y es que hasta ahora, la figura del maestro michoacano ha sido más la de un personaje histórico y no la de un compositor *strictu sensu*. La razón es muy simple: sólo se conocían fragmentos de un arreglo de su *Misa en La*, los cuales -sin hacer a un lado su valor documental- no permitían una aproximación más justa a la producción del distinguido músico del México independiente, aún cuando para Stevenson y Mayer-Serra fueran suficientes para asignar a la obra de Elízaga un evidente estilo clásico⁶.

El hecho de poseer hoy una partitura de carácter profano no sólo modifica sensiblemente dicha situación, sino también pone al alcance de los músicos interesados una obra significativa del repertorio mexicano. Además de que estas variaciones incrementan el conocimiento sobre Elízaga y su música, se trata de una de las partituras más interesantes de su época que conozcamos, tanto por su escritura intrínseca como por su valor histórico. A profundizar sobre lo anterior dedico la tercera y cuarta partes

de este breve estudio preliminar, no sin antes ofrecer en la segunda, un resumen de la vida del compositor y una serie de datos -desconocidos hasta ahora- relacionados con la imprenta de música fundada por Elízaga.

II

José Mariano Damián Elízaga Prado nació en la antigua Valladolid el 27 de septiembre de 1786. No habían transcurrido los primeros seis años de su vida cuando el niño captó por vez primera la atención de la sociedad novohispana. En una multicitada nota, la *Gaceta de México* correspondiente al 30 de octubre de 1792 habló acerca de «un niño cuya organización de oído y fantasía para las consonancias y modulaciones musicales puede sin hipérbole llamarse monstruosa...»⁷, adjetivo con el que el autor -al parecer, don Juan de Arana, Regidor del Ayuntamiento de Valladolid- pretende introducirnos a un infante de facilidades extraordinarias para la música. Y en efecto, algo o mucho del adjetivo *monstruoso* debe haber caracterizado la visión de este niño prodigio, pues la nota de referencia entra en toda una serie de detalles, precauciones, y al final, en un resumen de escepticismo frente a lo desconocido y de aceptación profética frente a lo maravilloso, nos advierte:

adelante: *Vals con variaciones (a la memoria de Rossini)* (clave), *Seis valsos* (guitarra), además de las *Variaciones* objeto de este trabajo. Curiosamente, como lo apunta el propio Miguel Bernal Jiménez, en su monografía *El Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, no se conservan ahí obras de Elízaga, no obstante que ése sería uno de los lugares más plausibles donde podrían localizarse las obras de nuestro compositor.

⁷ «Mariano Elízaga, niño prodigio», transcripción de la nota referente a Elízaga aparecida en la *Gaceta de México* (México, 30 de octubre de 1792), *Heterofonía*, no.106 (México, enero-junio, 1992), pp. 36-37.

⁵ Francisco Sosa: *Biografías de Mexicanos distinguidos*, México, 1864, pp. 331-334.

⁶ De acuerdo a la información reunida por los investigadores Gabriel Saldívar, Jesús C. Romero y Otto Mayer-Serra, la lista de obras compuestas por Elízaga es la siguiente: *Miserere* (para el miércoles santo), *Lamentaciones*, *Responsorio*, *Maitines de la Transfiguración*, *Oficio* (para los Mercedarios), *Oficio* (para las monjas de la Concepción), *Misa* (para la catedral de Guadalajara), *Misa* (para la catedral de Morelia), *Oficio* (para la catedral de Guadalajara), *Pange lingua* (órgano, coro y orquesta), *Dúo de las Siete palabras*, (2 voces, 2 flautas, fagot y piano), *Inclito gran Morelos* (canción) e *Himno cívico* (letra de Francisco Manuel Sánchez de Tagle). A la lista anterior deben agregarse las obras mencionadas en las gacetillas sobre Elízaga que se incluyen más

Ultimamente, a los que pareciera exagerada esta noticia, que tomen para sí las que quisieren y para el efecto les abriremos este camino. El niño de que se ha hablado se llama Joseph Mariano Damián. Sus padres son José Ma. de Elízaga y Doña María de Luisa Prado. Viven en la calle de Alcantarillas No. 51. Don Juan Joseph Echeverría, organista de esta Santa Iglesia Catedral, se ha constituido maestro gratuito del sobredicho niño a quien podríamos llamar *El Músico de la Naturaleza Americano-Española* ⁸.

Sin duda, la invocación -el reconocimiento- de una naturaleza «Americano-Española» es resultado del asombro ante las facultades del joven músico y además permite dejar las puertas abiertas por si acaso la monstruosidad del niño sigue en ascenso, de modo que el ilustre músico en ciernes tenga cabida dentro del arte del imperio. Así parece entenderlo su excelencia Don Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo Conde de Revillagigedo, quien manda traer al niño ante su presencia. Al respecto cuenta Francisco Sosa:

La orden fue obsequiada y Elízaga fue traído por sus propios padres. Apenas llegaron a México fueron conducidos a la presencia del virrey, y éste, después de agasajarles, pidió que el niño ejecutase en el piano algunos ejercicios, como sucedió, en medio de la admiración de los circunstantes ⁹.

El virrey ordenó que el niño permaneciera en la ciudad de México, iniciándose así una serie de estancias alternadas entre la capital y su ciudad natal, en el transcurso de las cuales Elízaga estudió bajo la guía de José María Carrasco (1781-1845) y del pianista Mariano Soto Carrillo (?-1804).

Con el correr del tiempo, el niño monstruoso pasa a ser un distinguido maestro. Y como si los diversos logros personales no fueran suficientes -entre ellos el de convertirse en organista de la catedral de Morelia-, Elízaga corre con la extraña suerte de contar entre sus discípulos a la distinguida señorita Catalina de Huarte, futura esposa del nunca imaginado

primer emperador de México. Cuando llega el momento de Iturbide, el emperador se confecciona una corte en forma, lo que en términos musicales significa la presencia de un *Maestro de la Capilla Imperial*. De tal suerte, en 1822 Elízaga se convierte en el único compositor mexicano con semejante título.

A partir de ese año y hasta 1828, la figura de Elízaga adquiere una prominencia inusitada en la vida musical de México, lo que nos habla de la valoración de sus méritos musicales por encima de sus antecedentes políticos. Durante la presidencia de Guadalupe Victoria, Elízaga consigue llevar a cabo la fundación de una escuela de música, considerada el primer Conservatorio de nuestro continente. Esta empresa será tal vez el punto culminante de la vida pública del compositor y al respecto, Olavarría y Ferrari comenta:

Entre nuestros aficionados y profesores venía distinguiéndose don Mariano Elízaga, quien, con apoyo del gobierno, abrió el lunes 18 de abril de aquel año [1825] las clases de la «Sociedad Filarmónica», en la casa número 12 de la calle de las Escalerillas, mientras se le proporcionaba un lugar a propósito. El domingo 17 de abril se verificó en el salón general de la Universidad la apertura de la susodicha academia filarmónica, con asistencia del Presidente don Guadalupe Victoria y la de todos los funcionarios públicos; por la noche hubo un gran concierto en el mismo salón, y el jueves 21 se cantaron en la iglesia de San Francisco misa y *Tedéum* en celebridad de esa inauguración y en honor de su patrona Santa Cecilia ¹⁰.

Pese al carácter público de la vida profesional de Elízaga, a su efímero título nobiliario, a su actividad notable en el ámbito musical y a su distinguido fervor nacional -habría de componer un *Himno patriótico* en 1828 que despertó en la audiencia un «frenesí [...] que desde la entrada de Iturbide al frente del Ejército Trigarante no se registraba entusiasmo colec-

⁸ *Idem.*

⁹ Sosa: *Biografías...*, p.332.

¹⁰ Olavarría: *Reseña histórica...*, pp. 203-204.

tivo tan intenso»¹¹, a pesar de todo ello, Elízaga parece haber guardado una cierta predilección por su oficio de músico religioso y de maestro. Así, vive en Guadalajara en calidad de maestro de capilla; aparentemente establece en Puebla la *Academia Filarmónica* de esa ciudad; pasa a la Hacienda de Apeo, Guanajuato, como maestro de la familia Echaíz y finalmente regresa a su ciudad natal, donde muere el 2 de octubre de 1842, después de cincuenta y seis sonoros años.

El descubrimiento de la obra que nos ocupa pone de manifiesto otra de las actividades más importantes realizadas por Mariano Elízaga: la fundación de la primera imprenta de música profana en México. La iniciativa del compositor para crear dicha imprenta fue materializada en 1826, pese a que un cierto apoyo prometido por el gobierno a través del ministro Lucas Alamán no logró concretarse. No obstante, en un «anuncio» aparecido en el *Aguila Mejicana* en febrero de 1826, Elízaga da a conocer la aparición de dicha imprenta en colaboración con el «Ciudadano» Manuel Rionda. Aun cuando dicho anuncio ha sido reproducido por Stevenson y Romero -entre otros-, vale la pena dejar la narración en voz de los propios protagonistas, citando en su totalidad tres anuncios: el ya referido del día 2 de febrero, y otros dos cuya existencia no aparece reportada hasta ahora en los trabajos sobre Elízaga. Se trata de una nota -también del *Aguila Mejicana*- correspondiente al 2 de febrero, pero escrita por la redacción del periódico y de un aviso posterior del 3 de marzo del mismo año, aparecido también en el citado periódico:

Música.

El ciudadano Manuel Rionda nos acaba de presentar un ejemplar de las primeras composiciones de música que se han tirado en una imprenta que a fuerza de su industria y asidua aplicación ha podido formar en unión del profesor ciudadano Mariano Elízaga. El referido ejemplar tiene la particu-

laridad, muy apreciable para nosotros, de ser todo mejicano; pues lo es la composición, cuyo autor es el citado Elízaga, director de la academia filarmónica; lo es la imprenta, según queda referido, y lo es finalmente el papel. El resultado nos parece feliz en su totalidad; porque presenta limpieza, claridad, y exactitud en la ejecución.

Ya habíamos visto en nuestra América algunas impresiones de este género; pero había sido a costa de sumo trabajo y de mucho costo, sin que el efecto se pareciese al presente. Esta nueva imprenta tiene la recomendación de que cada plancha no deber exceder del precio de 8 a 10 pesos.- Suplicamos a nuestros lectores que lean un anuncio que sobre esta materia insertamos en este número¹².

Anuncio.

El ciudadano Mariano Elízaga tiene el honor de anunciar al público y a los aficionados de la música, el haber logrado hacer, en unión del ciudadano Manuel Rionda con quien se ha asociado, una imprenta de música, establecimiento único en la República y el primero de su clase.

Las fatigas y tareas que habría costado el proyecto es fácil conocerlas, si se reflexiona, que siendo desconocida hasta el día una oficina de esta especie, sin recursos, y sin quien ministrase nociones sobre el particular se ha tenido que entregar en manos de la naturaleza y repetir experimento sobre experimento para superar las dificultades que son consiguientes al emprender una carrera desconocida y sin la menor guía.

El fruto ha ido correspondiendo a los deseos de la empresa a fuerza de ensayos y aunque no ha tocado todavía a su perfección, se aventura a presentar a sus conciudadanos en señal del empeño que anima a los editores por el progreso de las artes, un valse con variaciones, dedicado a la buena memoria del célebre Rossini, de mi composición, primera obra que sale al público de la imprenta de que se va hablando.

Se ha escogido una pieza pequeña con la mira de que su corto valor que es de cuatro reales y el tamaño del pliego de papel de la fábrica de San Angel pueda facilitar su circulación y el público juzgue de los trabajos de la empresa, y de mis composiciones. Si este paso anunciare en alguna manera que

¹¹ Jesús C. Romero: «José Mariano Elízaga», *Cultura Musical*, vol.I, no. 51. (México: enero, 1937), p. 28.

¹² «Música», *Aguila Mejicana*, (México, año III, no.294, 2 de febrero de 1826).

se ha recibido con agrado se establecerá un periódico filarmónico, en el que se publicarán piezas de clave y guitarra, rondós, duos, cavatinas, con sus correspondientes acompañamientos de dichos instrumentos y todo lo más selecto del canto de los mejores profesores de Europa interpolándose algunas de mis composiciones en uno y otro ramo.

El espendio de las piezas impresas y de las que en lo sucesivo se impriman, es en la calle de las Escalerillas núm.12 donde está situada la sociedad filarmónica¹³.

En una nota posterior, los ciudadanos Elízaga y Rionda resumen el desarrollo de dicha empresa durante su primer mes de vida. Tan ilustres empresarios nos dicen:

En el aviso que se insertó en la Aguila del 2 del pasado participando al público haber logrado construir una imprenta de música, se indicaron los esfuerzos hechos para proporcionarnos un establecimiento de esta clase: a esta hora ya se habría visto en la pequeña composición que publicamos, que, aunque dista mucho de la perfección, hemos adelantado lo posible, quedándonos la esperanza de que si nos es dado remediar todavía los defectos que se le noten, así como no lo es que deje de padecer extravíos y equivocaciones quien marcha por un camino desconocido y sin guía, acaso no estamos lejos de hacer una edición de música, que por la claridad y limpieza de sus notas, pueda ponerse al lado de las que nos vienen de fuera de la República.

En el mencionado aviso se dijo también, que si aquel ensayo lograba una benigna acogida, se emprendería la publicación de un periódico filarmónico: parece que el suceso ha correspondido a nuestros deseos, y que nuestros conciudadanos en virtud de su genio naturalmente benéfico y prudente, no han desdeñado nuestras tareas: esto nos es sumamente satisfactorio y nos estimula a poner en planta el proyecto indicado, y comprometernos a dar mensualmente tres pliegos impresos de música, además del de la cubierta, en la misma clase de papel en que se publicó el Wals [sic] que dedicamos a la buena memoria del célebre Rossini, cuyo fallecimiento se nos había asegurado.

En dichos tres pliegos se insertarán piezas de clave, guitarra, y algunas de flauta, dúos, rondós, arias, cavatinas etc. con sus respectivos acompañamientos de los más escogidos profesores modernos, según el ramo en que más sobresalgan, interpolándose algunas de las composiciones del ciudadano Elízaga, como editor del periódico.

La distribución de las piezas se ordenará de modo que no haya monotonía, y por lo mismo advertimos que no en todos los números se encontrará música vocal.

El precio de la suscripción será 2 pesos fuera de la capital libre de porte, y 12 reales dentro de ella, en el concepto sí, que el importe de las suscripciones debe ser por meses adelantados, y que estas las reciben en los estados de Valladolid, Puebla, Guanajuato, Oaxaca, y Pueblo Viejo los administradores de los correos. En los demás estados se avisará luego que haya correspondientes, y en México en la casa núm. 12 de las Escalerillas.

El primer número saldrá el primero del mes inmediato que se reúna el número suficiente de suscriptores, y en igual fecha en los meses subsiguientes seguirá publicándose dicho periódico.

En la mencionada casa hay impresos seis vals para guitarra compuestos por Elízaga, y su precio es de 4 rs.

México, 23 de febrero de 1826.- Mariano Elízaga.- Manuel Rionda¹⁴.

Además de proporcionar un nuevo título -también extraviado- del catálogo de Elízaga, la nota anterior da una idea de la respuesta de la sociedad mexicana a la iniciativa de tan destacados músicos ciudadanos. Sin embargo, muchos de los detalles de esta empresa quedan por esclarecerse, pues no sabemos con precisión por cuánto tiempo operó la imprenta, ni conocemos la suerte que corrieron el mencionado periódico y otras publicaciones. Por cierto que la existencia de un juego de variaciones «dedicado a la memoria de Rossini» apunta hacia una cierta predilección de Elízaga por dicho tipo de obras aunque hubiese sido Rossini y no Elízaga quien podría haber escrito una composición en memoria de su admirador y colega mexicano, ya que el maestro de Pesaro murió en 1868, como es de todos conocido¹⁵.

¹⁴ Nota sin título, *Aguila Mejicana*, (México, año III, no. 323, 3 de marzo 1826).

¹⁵ La dedicatoria enigmática de las *Ultimas Variaciones* -«a la tierna memoria de la señorita Doña G. G. de G»- queda como un acertijo para futuras pesquisas. Bien puede interpretarse de manera literal, pensarse que las curiosas iniciales esconden a cierta persona o bien que se trata de una venganza humorística contra quien aseguró a Elízaga el fallecimiento de Rossini.

¹³ «Anuncio», *Aguila Mejicana*, (México, año III, no.294, 2 de febrero de 1826).

Sin embargo, la información anterior permite conjeturar acerca del origen de estas Variaciones. Su valor documental parece ser altamente significativo por tratarse de una obra cuya edición es resultado de los esfuerzos de Elízaga y Manuel Rionda, pues se trata -al igual que las variaciones dedicadas a Rossini ya mencionadas- de «tres pliegos impresos de música, además del de la cubierta», realizados con «planchas», y cuya distribución -por ejemplo en la página 3 del original, al comienzo de la segunda variación- denota un esfuerzo por dar cabida a la obra completa dentro de los tres pliegos característicos de las ediciones de Elízaga¹⁶. De tal suerte, es muy probable que las variaciones hayan sido compuestas en los últimos años de la segunda década del siglo pasado (1825-1830), justamente durante los posibles años de vida de la imprenta.

III

Vale la pena advertir que las *Últimas Variaciones* se inscriben dentro de un estilo musical que vive su auge durante los últimos veinte años del siglo XVIII y que continúa por otros treinta años aproximadamente. A grandes rasgos, podemos definir este medio siglo como el del clasicismo mexicano, es decir, como la época en la que el estilo y el gusto musical se ven profundamente marcados por la influencia del clasicismo vienés -en particular por las obras de Joseph Haydn (1732-1809)- y por la música italiana representada por Domenico Cimarosa (1749-1801) y Gioacchino Rossini (1792-1868).

A primera vista, resulta un tanto paradójico que el estilo clásico haya permanecido en el gusto musical de la época sin que los eventos de 1810 a 1821 hayan dado lugar a un cambio en la estética musical. Sin embargo, es necesario recordar que el cultivo de la música europea en el nuevo país fue una actitud deliberada, consecuencia de los problemas políticos que afectaron a nuestra nación en aquel entonces. La falta de un reconocimiento hacia México como nuevo estado de parte de los países europeos encabezados por España y la iglesia católica habría de tener un efecto curioso en los gustos musicales del estado naciente. En lugar de buscar una música cuyo punto de partida fuera algún elemento nacional, los compositores se preocuparon por guardar con celo las corrientes estilísticas europeas, particularmente aquéllas de la denominada «escuela Italiana». En este sentido, vale la pena recordar aquella exhortación publicada por *El Iris* en 1826, donde se hace referencia al papel de la música como medio de cohesión social y curiosamente se establece una correspondencia con la situación de Italia en aquel momento, diversa en circunstancias pero igual a la de México en términos de incertidumbre política:

La Música, pues, aumenta, no disminuye el valor nacional. Mas ¿por qué la Música será la ruina de Italia? Porque la Italia no forma nación, donde no hay nación no hay patria, donde no hay patria no puede haber mas que ruina¹⁷.

Aparte de considerar a la música como elemento que ayuda a la formación del estado, parecería que la adopción del gusto musical europeo también pretendía demostrar que México no era un país de salvajes y que no por ser independientes en términos políticos habríamos de renunciar a la cultura europea. Después de todo, habían pasado ya tres siglos de asimilación cultural.

¹⁷ Claudio Linatti et al: *El Iris*, periódico crítico y literario, intr. de Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, ed. facsimilar, México, UNAM, Instituto de Investigaciones bibliográficas, 1988, 2. vols., vol I., p.71. La importancia de algunos músicos italianos y de los tres clásicos vieneses en la música de nuestro país durante la época que nos ocupa ha sido profusamente documentada. Véase por ejemplo Robert Stevenson (*Music in Mexico...*, p. 180), en relación a la influencia de Haydn y Mozart en la obra de Aldana. En la misma obra (p. 174) Stevenson refiere el dominio de

¹⁶ Las características del original son las siguientes: 1 vol. en cuarto, 6 p., 23 x 32.5 cms.

Al mismo tiempo, es inevitable asociar el estilo clásico tan en boga con los criollos ilustrados de la Nueva España, futuros insurrectos. La búsqueda de un nuevo orden político y económico habría de reflejarse en la actitud cultural de dicho grupo social, el cual se dio a la tarea -también insurrecta- de sacar a la música «culta» de la iglesia. Esta actitud originó eventos tales como las célebres academias del Colegio Mineralógico de 1808 -donde la música se cultivó de manera entusiasta-, y propició el auge de la industria de instrumentos de teclado y el surgimiento de músicos de reconocido prestigio como fueron el ya citado maestro de Elízaga, Mariano Soto Carrillo, o el violinista y compositor José Manuel Aldana (1758-1810). Por lo demás, al acercarse a obras como las del propio Aldana, o a colecciones como la que guarda el *Cuaderno de lecciones i varias piezas para el uso de D. María Guadalupe Mayner* (ca. 1800) -por no remontarse a trabajos anteriores como la *Explicación para tocar la guitarra...* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (Veracruz, 1776)- queda claro que el estilo clásico marcó la pauta del gusto musical de aquel entonces. Hoy sabemos que esta preferencia no es casual, y que la música de los grandes clásicos fue un reflejo estético de las ideas promulgadas por Voltaire o Montesquieu. El espíritu de las leyes también se manifiesta en la composición musical y la forma sonata, con sus proporciones perfectas y su discurso armónico de lógica impecable, se convierte en el modelo insuperable de la música occidental durante el siglo XVIII y gran parte del XIX.

Resulta interesante notar que el propio Elízaga -en el prólogo a sus *Elementos de Música*- menciona a los grandes exponentes del clasicismo musical como medida de los avances de sus colegas mexicanos. Primero, Elízaga dice que en México «tenemos genios a propósito para que en América se reprodujeran los Jomelis, Tartinis, Ducecs, Aydms [sic] y tantos otros que han sido la admiración de Italia y demás estados de la culta

Europa»¹⁸. Y más adelante, al hablar de los «músicos empíricos» se pregunta y contesta: «¿Porqué sus obras no pueden todavía ponerse al lado de los Mózares y los Betóvenes? [sic] Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista, y porque lo han revestido de adornos góticos [sic]»¹⁹.

La música de Elízaga -al seguir el estilo clásico- no sólo se guía por la pauta de modelos imponderables sino también se inscribe dentro del sentir social de su época. Si el clasicismo fue -en términos musicales- el estilo predilecto de aquel grupo de ilustrados que habrían de comenzar la Independencia, la música de Elízaga es precisamente la del nuevo país. De ahí su singular importancia.

IV

Las palabras de Elízaga citadas anteriormente en relación a la música son suficientes para documentar las fuentes estilísticas de su obra. Para resumir con sus propios términos: influencia de los tres grandes clásicos, admiración por Rossini y un cuidado especial para evitar los «adornos góticos». Pero, ¿cuáles obras de Joseph Haydn o de Ludwig van Beethoven (1770-1827) conoció Elízaga? ¿Qué debemos entender por adornos góticos? La respuestas son difíciles de contestar con precisión, pero no por ello deja de ser interesante aventurar algunas respuestas.

la escena operística mexicana por Paisiello y Cimarosa. Con la Independencia, la figura «del divino Rossini» (cit. en C. Linatti: *op. cit.*, p. 71) adquiere un lugar prominente, como lo atestiguan las numerosas presentaciones de sus óperas y las múltiples manifestaciones favorables a que dieron lugar. Por otra parte, los trabajos de Carmen Sordo Sodi y Robert Stevenson (ver bibliografía) -sobre Beethoven y Haydn respectivamente- narran algunos de los avatares que la música de estos compositores han seguido en tierras novohispanas.

¹⁸ El prólogo de Elízaga a sus *Elementos* ha sido transcrito por Gabriel Saldívar (véase Gabriel Saldívar: *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, CENIDIM, 1991, 3 vols., vol.I, pp. 127-139). Como el propio Elízaga lo reconoce, sus tratados siguen de cerca las ideas de Antonio Eximeno (*Sobre el origen, progreso, decadencia y restauración de la música*) y el lector interesado en acercarse a éstas puede revisar los comentarios del propio Saldívar y del Dr. Jesús C. Romero.

¹⁹ Gabriel Saldívar: *Bibliografía...*, pp. 127-139.

Comencemos con la cuestión de las influencias. Basta escuchar el tema de estas *Variaciones* para encontrar un sinfín de fuentes, por ejemplo la sonata opus 26 (1800-1801) de Beethoven, tanto por el carácter de su tercer movimiento -*Marcia fúnebre sulla morte d'un Eroe*- como por el hecho de que el primer movimiento es precisamente un *Andante con Variazioni*. Es decir, la de Beethoven es una obra donde lo fúnebre del tercer tiempo se combina con las variaciones mayores del primero, lo que resulta en un tratamiento distinto de una misma serie de elementos que se encuentran en las *Variaciones* de Elízaga, v.g. contraste entre el modo mayor y menor, carácter fúnebre de éste último y uso de las variaciones como modelo estructural. Si la obra en cuestión es un evento raro en Beethoven mismo por tratarse de una «Sonata», las variaciones de Elízaga no son menos sorprendentes. Se trata de un primer tema de carácter fúnebre -*Andante lúgubre* que evoca la muerte de «Doña G. G. de G»- seguido por un *Trío* en modo mayor de corte clásico, operístico y de claros tintes rossinianos. Y después, una serie de seis variaciones alternadas, la última de las cuales contiene una *coda* de indiscutible aire clásico ²⁰.

Es precisamente el uso de dos temas para un mismo juego de variaciones, proceso no tan común en su época, lo que permite señalar de manera casi inequívoca la fuente de inspiración estructural para Elízaga así como reforzar la aplicación del término *clásico* al estilo de estas variaciones. De los clásicos vieneses, es Haydn quien se distingue por utilizar dicho esquema, alternando -igual que Elízaga- un tema mayor y uno menor. Los casos donde Haydn hace esto son raros pero están bien localizados: el *Minuet-finale* de la Sonata Hob.XVI/22 y el primer movimiento de la Sonata Hob.XVI/40 -donde no hay una separación explícita de los temas- y sobre todo, las *Variaciones en Fa menor*, Hob. XVII/6, sin duda la referencia más cercana en términos de estructura. No obstante, me parece que la importancia de los dos temas como ingredientes de un plan estructural poco común está más allá de la curiosidad o la novedad musicológica. Al conce-

²⁰ La ampliación de la última variación por medio de una *coda* para marcar el final de la obra constituye uno de los rasgos estructurales propios de las variaciones clásicas. (vid. Howard Ferguson: *Keyboard Interpretation*, London, Oxford University Press, 1975, p. 38.).

bir estas variaciones dobles, Elízaga nos descubre -de manera inusual, pero no menos patente- que entendió perfectamente uno de los aspectos intrínsecos del clasicismo musical: el contraste como factor determinante de la forma. Es pertinente recordar que la síntesis formal del estilo clásico necesariamente incluye el contraste como elemento determinante. Como apunta Charles Rosen: «la manera más simple de resumir la forma clásica es considerando a ésta como la resolución de fuerzas contrarias» ²¹. Por supuesto -como el mismo Rosen apunta- parecería que es más interesante encontrar el contraste dentro de un mismo tema, como sucede ininidad de veces en Haydn o Mozart (1756-1791). Más no por ello deja de sorprender el que Elízaga recurra en la obra que nos ocupa a la utilización de dos temas adversos, procedimiento que refuerza la naturaleza propia de cada uno de los temas por medio de su constante oposición.

Por otra parte, no hay que olvidar el hecho de que la gran mayoría de los juegos de variaciones en Haydn, Mozart y Beethoven incluyen al menos una variación en el modo opuesto y que, al momento de presentarse, el contraste no se limita a un cambio de modo o tonalidad, sino que su escritura busca otras características diferentes -texturas o *tempi* diferentes- como pueden ilustrarlo la gran mayoría de variaciones clásicas, entre ellas las famosas variaciones K. 265 de Mozart sobre *Ah, vous dirai-je, Maman*:



Ejemplo 1. W. A. Mozart, *12 Variaciones K. 265*, variación VIII

²¹ Charles Rosen: *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber, 1976, p. 83.

Por supuesto, es posible apreciar cambios similares en la escritura de los dos temas de Elízaga que conforman estas *Variaciones*, pues no sólo hay un juego entre los modos menor y mayor, sino también una escritura diversa. Mientras el primer tema es uno de motivos cortos y concisos, el *Trío* se caracteriza por la amplitud de su línea melódica (cf. ejemplo no.4).

Del cúmulo de fuentes posibles, existe otro juego de variaciones que quizás conoció Elízaga y que llama la atención particularmente. Se trata de las *Seis Variaciones en Fa mayor* opus 34 de Beethoven: seis variaciones -cada una sobre una tonalidad distinta- que siguen un esquema de terceras descendentes: v.g. Re mayor, Si bemol mayor, Sol mayor, etc. Curiosamente, al llegar a la quinta variación, Beethoven no la escribe en Do mayor sino en Do menor, agrega la indicación *Marcia* y nos entrega un fragmento que recuerda inevitablemente al primer tema utilizado por Elízaga -en cuanto a textura, tonalidad y ritmo se refiere- con todo y su carácter lúgubre (cfr. inicio del *Andante lúgubre* de Elízaga):



Ejemplo 2. L. v. Beethoven, *Variaciones Op. 34*, variación V.

No deja de ser interesante que en esta misma variación se encuentren otros elementos utilizados por el maestro michoacano, por ejemplo el uso de los treintaidosavos, cuyo previsible objetivo es causar un contraste con el tema original y con el primer motivo de la misma variación, creando así esa inconfundible tempestad pianística *sine qua non* de la escritura beethoveniana (vid. ejemplo anterior). La tempestad continúa en Beethoven durante la segunda parte de la misma variación, y deviene un pasaje cuya escritura Elízaga sigue de cerca en su tercera variación menor (cfr. p. 42).



Ejemplo 3. L. v. Beethoven, *Variaciones Op. 34*, variación V.

Sin duda, el desplazamiento de acentos que da forma a la segunda de las variaciones menores constituye otro de los elementos más singulares utilizados por Elízaga. En este sentido, hay que señalar que dicho recurso también es explotado por Beethoven en la tercera de las referidas variaciones opus 34, entre otras obras.

Pasemos ahora a la cuestión de los «adornos góticos». Si bien el término utilizado por Elízaga es poco afortunado, él mismo nos hace saber la estilística de sus ornamentos al través de las *Variaciones*, misma que no difiere en absoluto de lo que conocemos sobre la ornamentación clásica. En términos estilístico-musicales esto significa una reacción contra el estilo rococó, quizás identificado por Elízaga como «gótico» por compartir una cierta exuberancia ornamental. Por lo demás, ¿no son las variaciones una forma de ornamentación gradual y dosificada por el propio autor? Elízaga así parece sentirlo, guardando para algunas variaciones las profusiones de carácter pianístico -que en sí mismas recuerdan más que nada a Beethoven- mientras que la línea lírica del *trío* -que por cierto, podría ser la de cualquier cavatina de *Il Mondo della luna*, de *Lucio Silla* o incluso de *Il barbiere di Siviglia*- es adornada en la segunda variación mayor con cuidado, poco a poco, evitando cualquier barroquismo y guardando siempre la amplitud de su línea, magníficamente subrayada por los saltos del tercer compás en el *Trío*:



Ejemplo 4. Mariano Elízaga, *Variaciones*, Trío.

Pese a que es posible encontrar para estas *Variaciones* un sinnúmero de correspondencias con el repertorio europeo de finales del siglo XVIII, creo que bastan los comentarios anteriores para fundamentar la utilización del término «clásico» al referirse a la obra aquí presentada, así como para ilustrar -de manera general- las principales características de la obra en cuestión ²². Por lo demás, la composición nos habla por sí misma. Y nos cuenta de un pianista capaz, de un maestro michoacano de gusto clásico y delicado, y sobre todo, de un tiempo sonoro que hasta hace poco nos era desconocido ²³.

Ricardo Miranda, marzo de 1994.

²² No es posible hacer ninguna comparación entre estas *Variaciones* y otras obras de Elízaga, ya que la dificultad de acceso a ellas y la visión fragmentada de la obra de Elízaga en su totalidad hacen casi imposible un ejercicio semejante. Por lo demás, la obra es un ejemplo típico en el manejo de recursos de variación propios de su época y ampliamente documentados.

²³ El presente trabajo se ha enriquecido con las sugerencias de distintos colegas a quienes agradezco sus comentarios y aportaciones: Karl Bellinghausen, Consuelo Carredano, Eduardo Contreras Soto, Juan José Escorza, José Juan Hernández, José Antonio Robles, Aurelio Tello y Yulia Vishnevetskaya.

Bibliografía

- ANÓNIMO: «Música», *Aguila Mejicana*, (México, año III, no. 294, 2 de febrero de 1826).
- «Anuncio», *Aguila Mejicana*, (México, año III, no. 294, 2 de febrero de 1826).
- (Nota sin título), *Aguila Mejicana*, (México, año III, no. 323, 3 de marzo 1826).
- ARANA, Juan de [atrib.]: «Mariano Elízaga, niño prodigio», transcripción de la nota referente a Elízaga aparecida en la *Gaceta de México*, (México, 30 de octubre de 1792), *Heterofonía*, no.106, (México, enero-junio, 1992).
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel: *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, México, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- ELÍZAGA, José Mariano: *Elementos de Música*, México, Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio, 1823.
- *Principios de la armonía y de la melodía, o sea fundamentos de la composición musical*, México, Imprenta del Aguila, 1835.
- FERGUSON, Howard: *Keyboard Interpretation*, New York, Oxford University Press, 1975.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *El Arte Musical en México*, México, Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917.
- LINATI, C., GALLI, F. Y HEREDIA, J. Ma.: *El Iris*, periódico crítico y literario, intr. de Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, ed. facsimilar, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1988, 2 vols.
- MAYER-SERRA, OTTO: *Panorama de la música mexicana; desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.
- *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlante, 1947, 2 vols.
- MIRANDA, Ricardo: «Una obra desconocida de Mariano Elízaga», *Heterofonía*, no.108, (México: enero-julio, 1993).
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique: *Reseña Histórica del Teatro en México 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo, 3a. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México: Porrúa, 1961, 5 vols.
- ROMERO, Jesús C.: *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- «José Mariano Elízaga», *Cultura Musical* (México, vol. I, no. 3, enero 1937).
- ROSEN, Charles: *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber, 1976.
- SALDÍVAR, Gabriel: «José Mariano Elízaga», *Heterofonía* (México, vol. XIX, no. 4, octubre-diciembre 1986).
- *Historia de la música en México*, ed. facsimilar, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México, 1987.
- *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, CENIDIM, 1991, 2 vols.
- SORDO SODI, Carmen: «Beethoven's projection in Mexico», *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn*, Basel, Kassel, 1970.
- SOSA, Francisco: *Biografías de Mexicanos Distinguidos*, México, 1864.
- STEVENSON, Robert: *Music in Mexico: a historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell., 1952.
- «Haydn's Iberian World Connections», *Inter-American Music Review* (California, vol. IV, no. 2, Spring-summer, 1982).

MARIANO ELÍZAGA

ÚLTIMAS VARIACIONES

Reproducción facsimilar

ULTIMAS VARIACIONES

del Profesor Michoacano

D. MARIANO ELIZAGA

Que compuso y consagró

á la lierna memoria de la señorita

D.^a G. G. de G.

Escudada á primera vista por la joven señorita

D.^a Dolores R. Saldic

Andante
Lugubre.

1

TRIO.

2

1a Variacion

6

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems of staves. The first system is marked with a '2' in the upper left corner. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A section of the first system is enclosed in a box and labeled '1a Variacion'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The paper shows signs of age, including some staining and foxing. At the bottom of the page, there is a circled number '6'.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a complex, dense texture with many sixteenth and thirty-second notes, creating a rapid, ascending melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns from the first system. The texture remains dense with intricate melodic lines and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system. It includes a section labeled "2^a Variacion" in the right-hand staff, indicating a change in the piece's structure. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring intricate melodic lines and rhythmic accompaniment. The upper staff shows a highly active melodic line with many slurs and ties.

Handwritten musical notation for the fifth system, concluding the piece with a double bar line. The notation shows the final melodic and rhythmic elements of the composition.

8^a

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a virtuosic piano piece.

The second system of musical notation continues the piece. It includes a section labeled "2ª Variacion mayor" (2nd Variation major). This section is marked with a double bar line and a repeat sign. The key signature changes to one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation is more melodic and less technically demanding than the previous section.

The third system of musical notation continues the piece. It features a dense texture with many sixteenth notes in both hands, creating a fast and intricate accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a dense texture with many sixteenth notes in both hands, creating a fast and intricate accompaniment.

The fifth system of musical notation includes a section labeled "3ª Variacion Menor" (3rd Variation minor). This section is marked with a double bar line and a repeat sign. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation is more melodic and less technically demanding than the previous section. The word "lento" is written above the first few notes of this section.

This is a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The paper is aged and shows signs of wear, including foxing and staining. In the second system, there is a section marked "8^a baja" (8th lower) with a dashed line and "loco" (ad libitum) below it. In the fourth system, there is a section marked "3^a" above the staff and "Variacion Mayor" (Major Variation) written below the staff. The notation includes various ornaments and trills, with a "tr" marking and a wavy line in the fourth system.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The paper is aged and shows signs of wear, including foxing and staining. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The second system includes performance markings such as *8^a*, *8^a*, *loco*, *tr*, and *tr*. The third system also features *tr* markings. The fourth system includes a *tr* marking and a fermata. The fifth system concludes with a double bar line and a final chord. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

MARIANO ELÍZAGA

ÚLTIMAS VARIACIONES

Edición por Ricardo Miranda

a la tierna memoria de la señorita Da. G. G. de G.

Últimas variaciones

D. Mariano Elízaga

Andante lúgubre

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a series of chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same accompaniment in the left hand. At measure 6, there is a double bar line. Following this, the right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand continues with its accompaniment.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. At measure 10, there is a double bar line. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with its accompaniment.

13

Musical score for measures 13-16. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 features a complex bass line with sixteenth-note runs and a treble line with chords. Measures 14-16 continue with similar textures, including a prominent bass line with eighth-note patterns and treble chords.

Trio

Musical score for measures 17-20, labeled "Trio". The key signature changes to one flat (B-flat). The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Octave markings "8^{va}" are present in measures 18 and 19.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with a melody of quarter notes. The left hand features a consistent eighth-note accompaniment, with a triplet of eighth notes in measure 24.

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with chords.

Musical score for the second system, measures 9-16. Measure 9 is marked with the number '29'. The treble clef part continues with a more complex melodic line, including some triplets and slurs. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

1ª variación [menor]

Musical score for the first variation, measures 17-24. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The bass clef accompaniment consists of eighth notes with slurs, creating a consistent harmonic support.

36

Musical score for measures 36-39. The piece is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A repeat sign is present at the end of measure 39.

40

Musical score for measures 40-42. This section begins with a repeat sign at the start of measure 40. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand melody continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent with quarter notes. The piece concludes in measure 46.

46

1.
2.

[2ª variación mayor]

6
6

52

6

55

Musical score for measures 55-59. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a complex, fast-moving melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and chords.

Musical score for measures 60-64. The right hand continues with intricate melodic patterns, including some sixteenth-note runs. The left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment with quarter notes and chords.

60

Musical score for measures 65-69. The right hand's melodic line remains highly active with beamed notes. The left hand accompaniment continues with quarter notes and chords, providing a solid harmonic foundation.

62

Musical score for measures 62-67. The piece is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. Measure 62 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

2ª variación [menor]

Musical score for the 2nd variation, measures 68-77. The key signature remains three flats. The treble staff contains a series of eighth-note chords, many of which are beamed together. The bass staff consists of a steady sequence of chords, primarily dyads and triads, providing a harmonic foundation for the variation.

68

Musical score for measures 68-77. This system continues the 2nd variation. The treble staff shows a continuation of the eighth-note chordal pattern, with some slurs and ties. The bass staff continues with its sequence of chords, maintaining the harmonic structure of the variation.

70

Musical score for measures 70-76. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The right hand features a continuous eighth-note melody with slurs and ties. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

Musical score for measures 71-76. This system continues the piece. The right hand has a more active eighth-note melody, while the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. There are two instances of an 8va (octave) marking with a dashed line above the staff.

77

(8va)

loco

Musical score for measures 77-83. The right hand continues with an eighth-note melody, and the left hand has a steady accompaniment. A dashed line labeled (8va) spans the first part of the system. The word *loco* is written above the right hand in the final measure of the system.

2ª variación mayor

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a repeat sign. The upper staff features a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a bracket and the number '6'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with two triplet markings, each consisting of a bracket and the number '3'.

The second system of the musical score starts at measure 84. It continues with two staves in the same key signature. The upper staff has a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a bracket and the number '6'. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a key signature change to one flat (B-flat) and a sharp (F-sharp) in the upper staff, and a key signature change to one flat (B-flat) in the lower staff.

The third system of the musical score starts at measure 88. It continues with two staves in the same key signature. The upper staff has a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a bracket and the number '3', followed by a sixteenth-note triplet marked with a bracket and the number '6'. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a key signature change to one flat (B-flat) and a sharp (F-sharp) in the upper staff, and a key signature change to one flat (B-flat) in the lower staff. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift for the upper staff.

92 (8^{va})

Musical score for measures 92-95. The piece is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The music is written for piano in a grand staff. Measure 92 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. A dashed line above the staff indicates an octave transposition for the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

94 (8^{va}) *loco*

Musical score for measures 94-97. Measure 94 begins with a melodic line in the right hand marked *loco*, indicating a free or improvisatory style. The right hand continues with a series of sixteenth-note runs. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

3^a variación menor

Musical score for the 3^a variación menor. The piece is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The music is written for piano in a grand staff. The right hand features a melodic line with chords and rests, while the left hand plays a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

100

Musical score for measures 100-103. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand (treble clef) features a series of chords and dyads, while the left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment.

104

Musical score for measures 104-107. Measure 104 begins with a double bar line and repeat dots. A dashed line labeled "8^{va}" spans from the end of measure 104 to the start of measure 105, indicating an octave transposition. The word "loco" is written below the bass staff in measure 105. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

108

Musical score for measures 108-111. The right hand features a sequence of chords and dyads, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 111.

3ª variación mayor

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with several chords and a trill-like figure at the end. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

117

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with several chords and a trill-like figure at the end. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

120

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with several chords and a trill-like figure at the end. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

123

Musical score for measures 123-125. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment with some rests and chords. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a sharp sign on the first staff line. A dynamic marking of $[p]$ is present above the first staff line.

126

Musical score for measures 126-129. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with slurs and some rests. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords and some slurs.

130

Musical score for measures 130-133. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and rests. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings of 8^{va} are present above the first and second staves, with dashed lines indicating the octave range.

133

Musical score for measures 133-135. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr) on measures 133, 134, and 135. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

136

Musical score for measures 136-138. Measure 136 begins with a trill (tr) in the treble clef staff. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

139

Musical score for measures 139-141. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and chords. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with chords.

142

8va

Nota sobre la edición

Al realizar la presente edición se ha seguido de manera cuidadosa el texto original. Sin embargo es pertinente aclarar que, con el propósito de facilitar la lectura, ciertos fragmentos han sido llevados de una clave a otra. Todos los signos agregados o cambiados por el editor se encuentran entre corchetes y se enlistan a continuación junto con las discrepancias de lectura y otros apuntes sobre ciertos fragmentos en particular. Lo anterior, con el propósito de que el intérprete -al comparar ambos textos-, pueda formar su propio criterio respecto a la interpretación de esta partitura. Por tratarse de un estilo de composición ampliamente conocido, se ha preferido dejar la edición sin ningún tipo de sugerencias respecto a dinámica, fraseo o *tempi*, dejando éstos en manos del ejecutante.

Compás	Comentario
4.	En el original, la nota Sol (3er. tiempo, m.i.) parecería un ornamento. Sin embargo era práctica común durante los siglos XVII y XVIII escribir así un sólo dieciseisavo (véase bibl. Howard Ferguson: <i>Keyboard Interpretation</i> , p. 121).
7.	En el original la nota Do (2º tiempo) va precedida de un signo que parece ser un becuadro.
10 y 12.	El tipo más pequeño de las escalas de la mano izquierda en la edición original sugiere que éstas son un ornamento. Sin embargo, aquí han sido dibujadas sin la distinción implícita y que bien podría obedecer a una

enmienda posterior en la plancha original. Además, respetando la dirección ascendente de la escala, se sugiere alterar las notas La y Si.

- | | |
|-----|---|
| 11. | El valor de la nota Sol (1er tiempo, m.i.) ha sido cambiado (♩ por ♪) de acuerdo con la figura del compás anterior. |
| 19. | Las figuras rítmicas de este compás han sido homologadas (cfr. original). |
| 24. | <i>Vid.</i> nota al compás 32. |
| 28. | Siguiendo la lógica de figuras semejantes en los compases 25, 26 y 89, se ha invertido la figura rítmica del original en el 1er. tiempo de este compás. |
| 32. | El <i>Trío</i> presenta una de las interrogantes más difíciles de resolver en el original. La repetición regresa a un primer tiempo y no a una anacrusa, lo cual implica dos posibilidades: leer el texto literalmente o desplazar la barra de repetición en el compás 24. Se ha seguido esta última opción realizando los cambios de ritmo necesarios (dos tresillos en vez de seis octavos en la mano izquierda). Estos cambios dan cabida a la división en grupos de tres que se aprecia en el original y que constituye, a juicio del editor, un argumento a favor para realizar los cambios señalados. Cabe señalar que en la presente edición se han agregado las indicaciones faltantes para dar al tema y a cada variación las repeticiones y anacrusas necesarias, (cfr. compás 88), |

- alterando la distribución original cuando esto ha sido necesario. Finalmente, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que este es, en todo caso, un trío *sui generis*, pues entre otras cosas no indica un *da capo* como sucede con los tríos clásicos.
64. Se han añadido dos notas en el último tiempo de acuerdo a lo que ocurre en el compás 31 del original.
- 66 y sig. La agrupación en pares que Elízaga escribe en su edición ha sido substituída por grupos de cuatro dieciseisavos, respetando las ligaduras originales.
73. Obviamente, la partitura original se equivoca en el valor asignado a las notas del último tiempo (mano izq.). Errores semejantes ocurren en el compás 80, al principio de la tercera variación menor (compás 96) y en el antepenúltimo compás de la última variación.
78. Seguramente Do y no Re como indica el original (última nota del compás).
80. Vid. nota al compás 73.
84. Si-Re (4º tiempo, m.i.) como aparece en el tema.
87. Guardando la línea original del tema se ha sugerido Fa # y no Fa ♯ al comienzo del último tiempo (m. d.).
88. Se ha añadido un tiempo de anacrusa que no aparece en el original.
- 89,90 y 92 Se han agregado la indicación de tresillo (c. 89) y la ligadura a las primeras figuras de los compases 90 y 92 (cfr. compás 28).
93. La nota que aparece en el original (primer tiempo) ha sido substituída por Sol.
94. Tanto el agrupamiento de las notas como los silencios indicados originalmente han sido reordenados.
96. Vid. nota al compás 73.
- 99-102. Se han cambiado de clave algunas de las notas que en el original aparecen en la m. i.
101. Se sugiere añadir un Mi ♭ (1er. tiempo m. d. para resolver el Fa del acorde anterior (cfr. compases 108-109).
108. En el segundo tiempo del original se indica -equivocadamente- La ♯.
109. Seguramente las notas escritas en el último acorde son erróneas y han sido cambiadas de acuerdo a la secuencia armónica original del tema.
119. Se han respetado las alteraciones originales (4º tiempo, m. d.) aunque es posible substituir Re # por Re ♯ y Mi # por Mi ♯ respectivamente.
133. Do # (2º tiempo, m. i.) y Do ♯ (4º tiempo, m. i.) respectivamente, según armonía del tema original.
- 138 y 139. Tal y como aparecen en el original, las tres últimas notas de este compás y la primera del siguiente son -evidentemente- erratas.
142. Sol y no La como indica el original.
144. Vid. nota al compás 73.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
DIRECTOR

Ignacio Toscano
SUBDIRECTOR GENERAL

Martín Díaz
SUBDIRECTOR DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

COORDINACIÓN NACIONAL DE MÚSICA

Fernando García Torres
DIRECTOR

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
"CARLOS CHÁVEZ"

José Antonio Robles Cahero
DIRECTOR

La presente edición consta de 500 ejemplares,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1994
en los talleres de Diseños e Impresos Marfil, S. A. de C. V.
La formación de página estuvo a cargo de José Juan Hernández,
en la composición del texto se utilizaron tipos Goudy de 10 y 12 pts.,
Palatino de 13 pts. y Times de 10 y 11 pts.

