



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo son fines de lucro

Cómo citar este libro:

Heterofonía 148.49, México, enero-diciembre de 2013.

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2013 148-149

Una obra que nos acerca a la práctica musical del siglo
xix mexicano: el *Invitatorio, Himno y 8 Responsorios*
de José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876)
John G. Lazos

Un repertorio de música en la Ciudad de México.
H. Nagel y Compañía, 1849-1901
Luisa del Rosario Aguilar Ruz

Aproximación a la enseñanza pianística
del México decimonónico a través de la actividad
pedagógica de Ricardo Castro
Rogelio Álvarez Meneses

Música y política en el Palacio
de Bellas Artes (1934-1952)
Xochiquétzal Ruiz Ortiz

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA / VOLUMEN XLV, NÚMERO 148-149, ENERO-DICIEMBRE DE 2013

Esperanza Pulido
Fundadora

Yael Bitrán Goren
Editora de este número

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

Robert Stevenson (Universidad
de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte
de Texas)

Craig Russell (Universidad
Politécnica Estatal de California)

José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †

Consuelo Carredano (CENIDIM)

Luis Jaime Cortez (CENIDIM)

Leonora Saavedra (CENIDIM)

Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)

Consejo de Asesores

Carlos Andrés Aguirre Álvarez
Corrección de estilo

Lucía Ayala Rosas
Flor Moyao Gutiérrez
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 80.00
Ejemplar doble	\$ 150.00
Suscripción anual	\$ 200.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US \$ 17.50
Double Issue	US \$ 35.00
Annual Subscription	US \$ 45.00

(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez”) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7.º piso, Río Churubusco, núm. 79, Col. Country Club, 04220, Ciudad de México. Teléfono: 4155 0015. Correo electrónico: difusión.cenidim@cultura.gob.mx

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

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo N.º 04-2016-072816034800-102. ISSN 0018 - 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Heterofonía 148-149 fue impresa en el mes de octubre de 2022.

heterofonía

Sumario 148-149
enero-diciembre de 2013

Presentación

Yael Bitrán Goren 3

Artículos



Una obra que nos acerca a la práctica musical del siglo XIX mexicano: el *Invitatorio, Himno y 8 Responsorios* de José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876)
John G. Lazos 7

Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901
Luisa del Rosario Aguilar Ruz 59

Aproximación a la enseñanza pianística del México decimonónico a través de la actividad pedagógica de Ricardo Castro
Rogelio Álvarez Meneses 109

Música y política en el Palacio de Bellas Artes (1934-1952)
Xochiquétzal Ruiz Ortiz 129

Música



- Algunos ejemplos de la actividad editorial
de H. Nagel y H. Nagel Sucesores, 1849-1901
Luisa del Rosario Aguilar Ruz 161
- El beso. Gran valse para piano*
L. Arditi 163
- El nuevo hogar. Valse para piano*
P. Ávila González 168
- Ruy Blas. Transcripción de concierto*
para piano por Julio Ituarte F.
F. Marchetti 177
- Presentación de la partitura *Danzatina*
de Gerónimo Baqueiro Fóster
José Luis Segura Maldonado 193
- Danzatina*
Gerónimo Baqueiro Fóster
Edición de José Luis Segura 196
- Danzatina*
Gerónimo Baqueiro Fóster
Edición facsimilar 201

Notas y reseñas



- Los grandes aciertos y los grandes errores
de Dudamel y la Orquesta Simón Bolívar
Eduardo Contreras Soto 217
- Álvarez, el origami y el moto perpetuo*
Yael Bitrán Goren 221

Presentación

Yael Bitrán Goren

Este número nos lleva a recorrer, a través de tres artículos de fondo, distintos panoramas del siglo XIX, que se entrelazan a través de temas como la imprenta musical, la circulación de música y músicos, y la enseñanza musical vista desde un gran músico de la época: Ricardo Castro. El siglo de la independencia de México, el menos explorado aún en nuestra historia musical, nos sigue admirando con su cofre que cada vez devela nuevos tesoros a medida que profundizamos en su devenir. El siglo XX no está ausente de este número de la revista y está representado a través de un agudo texto que explora la política cultural en México en la primera mitad de dicha centuria.

El investigador John Lazos, que desde hace más de una década se ha dedicado a estudiar al compositor, educador, escritor e impresor José Antonio Gómez y Olguín, nos revela, con cada nuevo estudio, el amplio y diverso espectro de creación del compositor mexicano. En esta ocasión Lazos presenta el Invitorio, Himno y 8 Responsorios de Gómez, una obra sacra para solistas, coro, orquesta y órgano, de la que existen dos versiones: una en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y otra en Guadalajara, Jalisco. Lazos demuestra cómo esta obra, escrita para el servicio de maitines, tiene una clara relación con la ópera italiana en su estilo belcantista en las voces. El autor emprende una cuidadosa edición de la obra basada en ambas partituras y pone a consideración de los intérpretes una versión lista para ser ejecutada, esperamos que a partir de este importante trabajo podamos escuchar la obra en breve.

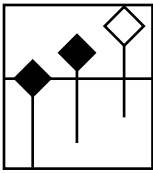
Luisa del Rosario Aguilar continúa con el espléndido trabajo que viene realizando, tanto en sus tesis de grado como en diversos artículos, sobre la prensa musical en México en el siglo XIX. Esta vez se enfoca en Heinrich Nagel y su “H. Nagel y Compañía”, fundada en 1850, que formó parte de los más de 40 establecimientos de impresión, venta y distribución de partituras y otros insumos musicales a mediados del siglo. A través de los avatares de esta empresa, que es un ejemplo del éxito de los negocios alemanes que se establecieron entonces en México, Aguilar pone en evidencia las redes comerciales que se establecieron entre alemanes y mexicanos, y rastrea la transferencia de los negocios y su decaimiento a partir de la década de 1860. Demuestra, además, la versatilidad de los establecimientos comerciales que se dedicaban a la venta de productos musicales, junto con varios tipos de servicios y productos afines, que hacía más rentable el

negocio. La autora enriquece su artículo con tres facsímiles de partituras para piano impresas por Nagel, acompañadas por una presentación, que se encuentran en la sección Partituras: El beso. Gran valse para piano de L. Arditi; El nuevo hogar. Valse para piano de P. Ávila González; y Ruy Blas de F. Marchetti, transcripción de concierto para piano por Julio Ituarte.

En “Aproximación a la enseñanza pianística del México decimonónico a través de la actividad pedagógica de Ricardo Castro”, Rogelio Álvarez nos invita a asomarnos a una faceta poco explorada no sólo del compositor duranguense, sino en general del propio siglo XIX: la educación musical. Producto de su investigación a fondo sobre Castro, el autor ha descubierto las obras que el maestro utilizaba en la enseñanza del piano, incluyendo los métodos de Lebert-Stark y de Félix Richert, así como una fascinante obra pedagógica escrita por Castro a partir de los estudios de Gradus ad parnassum, op. 44, de Clementi. Álvarez nos lleva a recorrer las trayectorias de los alumnos destacados de Castro, sus recitales y el repertorio que ejecutaban; comprobando el alto nivel que alcanzaron pese a los pocos años de docencia que llegó a ejercer Castro, dada su partida a Europa y el poco tiempo que tuvo a su regreso, debido a su fallecimiento. Probablemente, Castro fue el pianista más talentoso y el compositor para piano más acabado del siglo XIX: este estudio da un paso firme en el conocimiento del pianismo decimonónico mexicano.

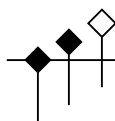
Xochiquétzal Ruíz Ortiz presenta un artículo sobre una época crucial para la cultura mexicana, encabezada por Carlos Chávez, que va desde la inauguración del Palacio de Bellas Artes, en 1934, hasta mediados del siglo XX. Ruíz demuestra como la política y el arte nunca estaban separados, y lo que ocurría en la primera tenía claras repercusiones en el segundo; lo que llegó a manifestarse en las corrientes artísticas encontradas, como lo fueron en su momento los estridentistas y los Contemporáneos, o en la postura de Cardoza y Aragón contra la LEAR. En este panorama se tejen los avatares de la Orquesta Sinfónica de México, a partir de 1948 la Orquesta Sinfónica Nacional, como parte del proyecto chavista. Chávez fue capaz de adaptarse a los distintos regímenes de gobierno que se sucedieron y seguir impulsando su proyecto, incluyendo su propia proyección internacional y la creación de instituciones como el INBA, no sin obstáculos y opositores, por lo que ha sido tildado de “cacique cultural”. Seguimos, pues, explorando y aprendiendo de la historia cultural del siglo pasado que forjó las instituciones que, con altas y bajas, siguen perfilando la cultura mexicana en este siglo.

Además de las bellas ediciones de Nagel, acompaña este número la Danzatina de Gerónimo Baqueiro Fóster para cuatro laúdes, dedicada al Cuarteto Aguilar, en transcripción para guitarras. Una interesante propuesta de José Luis Segura Maldonado.



ARTÍCULOS

Una obra que nos acerca a la práctica musical del siglo XIX mexicano:
el *Invitatorio*, *Himno* y *8 Responsorios* de José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876)



John G. Lazos

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Existen dos manuscritos del *Invitatorio*, *Himno* y *8 Responsorios*, de José Antonio Gómez y Olguín: el que alberga el Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas en Chiapas y, el que se encuentra en la Catedral de Guadalajara, Jalisco. El descubrimiento, la investigación, transcripción y análisis de esta obra, escrita para cuatro voces solistas, coro, orquesta y órgano, dejan entrever las cualidades de su autor y por extensión de la práctica musical del siglo XIX mexicano. Además de servir durante más de cuatro décadas, sobre todo como primer organista, para la Catedral Metropolitana, Gómez publicó, no de su autoría, varios métodos (teoría, voz y piano), fundó su Conservatorio, tuvo su revista musical, y por si fuera poco fue miembro del jurado que escogió la partitura del Himno Nacional. Confeso admirador del *bel canto*, el *Invitatorio* de Gómez exhibe continuos cambios de instrumentación, contrastes en sus movimientos, solos, duetos y cadencias de voces, y particularmente, la inclusión de un concierto para el órgano. En ello radica este ensayo, en un acercamiento al mundo sonoro que degustaron los mexicanos del siglo XIX.

There are two copies of José Antonio Gómez y Olguín's Invitatorio, Himno y 8 Responsorios: one housed at the Historical Diocesan Archives of the Cathedral of San Cristóbal de Las Casas in Chiapas and the other found at the Cathedral of Guadalajara, Jalisco. The discovery, investigations, transcription and analysis of this work for four solo voices, choir, orchestra and organ, demonstrates the qualities of this composer and by extension the music practices of the 19th century Mexico, given that Gómez worked for more than four decades, mainly as first organist, at the Mexico City Cathedral, published, though he was not the author, various methods (theory, voice and piano), founded a conservatory and music journal and was asked to be a member of the jury that chose the score for the Mexican national anthem. A confessed admirer of bel canto, Gómez's Invitatorio is a display of continuous changes of instrumentation, contrasting movements, vocal solos and cadenzas and even an organ concerto. Such is the purpose of this essay, to approach the sonorous texture that was listened to by Mexicans during the 19th century.

El —lejano— mundo sonoro del siglo XIX mexicano

Reza el adagio que para mover el mundo sólo hace falta un punto de apoyo. Un tanto menos pretencioso, pero con todo el afán de sacudirse añejas costumbres, este ensayo parte con una obra que consideramos da un

paso firme hacia la *desconocida* práctica musical del siglo XIX mexicano.¹ Damos por sentado que los inicios de una nación habrían de garantizar una plétora de estudios musicológicos, publicaciones o conciertos. Ahora que sí estamos siendo, por lo menos tener cierta familiaridad con los sonidos de aquellos días. Sin embargo, nuestra realidad musical dista de ser así. Tenemos por el contrario que sus principales protagonistas han sido desdibujados en escuetas páginas dentro de una discreta y tímida literatura musical decimonónica. En breve, carecemos de vínculos con las principales figuras y el mundo sonoro que se desarrolló entre los ámbitos sacro y secular del México independiente.

Al cuestionar el legado bibliográfico musical del siglo XIX mexicano, un detalle resalta. Mientras su contenido tiende a la brevedad y repetición a lo largo de sus páginas, aparentemente ella se ha olvidado de un elemento esencial: el manuscrito musical. Es decir, dicha bibliografía no ha dedicado tiempo para buscar e indagar las fuentes originales, omisión que asumimos no puede soslayarse. Ahora que, si se trata de justificar esta ausencia con tal de sumarse a dicha bibliografía, este autor y otros colegas levantamos la mano para atestiguar y sostener que en México los manuscritos y documentos musicales del siglo XIX no escasean. Este ensayo es prueba de ello. Claro, una cosa es expresar la existencia de documentos y otra, diametralmente distinta, la consulta en México de los acervos musicales del orden religioso y secular. Aunque este tema, el acceso a una gran parte de nuestra memoria sonora decimonónica y de otros periodos, es para otro día, en lo que nos concierne, esperamos que los contadísimos archivos que ya están dispuestos para su consulta repercutan, más temprano que tarde, en los demás.²

Lo dicho arriba no son lapidarias ni pesimistas aseveraciones. Hay que tomarlas, por el contrario, como directas provocaciones para escudriñar el periodo en cuestión. Así que más allá de un mudo testimonio, nos interesa considerar al documento, el necesario dato duro, como la oportunidad de dialogar con un pasado sonoro indagando sobre su cúmulo de

¹ Quisiera agradecer las lecturas y observaciones de los anónimos dictaminadores del presente artículo. La propuesta de “prácticamente desconocida” viene señalada en la aguda crítica que Pulido y Escorza dedicaron a la última, y entonces ambiciosa, edición que la UNAM y el IIE publicaron, hace ya más de un cuarto de siglo, sobre la historia de la música de México. Véase, Esperanza Pulido y Juan José Escorza, “La música de México by Julio Estrada”, *Latin American Music Review | Revista de Música Latinoamericana* 8/2 (1987), pp. 269-292.

² El autor de este ensayo ha catalogado, hasta el momento, más de mil obras. Ellas se pueden consultar en la base de datos del Repertorio Internacional de Fuentes Musical | *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), véase <<http://www.rism.info>> como en varios sitios en el Internet.

datos y relaciones que bien valdrían la pena estudiar y analizar.³ Uno de estos manuscritos lleva el nombre de Gómez.

Lejos van quedando los tiempos en que el filarmónico José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) era un simple nombre en las páginas de una bibliografía, estancada dentro de la misma retórica desde fines del XIX hasta, incrédulamente, nuestros días.⁴ Empero, quienes han podido acercarse a los avatares y periplos de Gómez, no han dejado de remarcar una vasta y ecléctica trayectoria musical diseminada ininterrumpidamente durante siete décadas de existencia o de un siglo si incluimos las fechas que aparecen en sus manuscritos. No es ninguna coincidencia que la primera parte del mundo sonoro del siglo XIX haya recientemente despertado, después de un largo e inmerecido letargo, el interés de aficionados y estudiosos que han encontrado en algún punto de su camino a susodicho músico.⁵

³ En el campo de la hermenéutica es lugar común referir a Gadamer, quien para nuestro caso nos dice: “Igual que la conversación, la interpretación es un círculo encerrado en la dialéctica de pregunta y respuesta. Es una verdadera relación vital histórica, que se realiza en el medio del lenguaje y que también en el caso de la interpretación de textos podemos denominar ‘conversación’.” Hans Georg Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977, p. 467.

⁴ Sin ser una lista exhaustiva, encontramos referencias sobre José Antonio Gómez y Olguín en: Francisco Sosa, *Bibliografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884, pp. 414-417; Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, México, Colima, Tipografía de “El Dragon”, 1933, pp. 504-506; Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, pp. 141-146; Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la música III. La música del periodo independiente*, México, SEP, INBA, 1964, pp. 121-122; Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1971, pp. 268-270; Hugo de Grial, *Músicos mexicanos*, México, Editorial Diana, 5ª reimp., 1973, pp. 11-12; Francisco Moncada García, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Ediciones Framong, 2ª ed., 1979, pp. 109-111; Carlos A. Flores, *Music Theory in Mexico from 1776 to 1866: A Study of Four Treatises by Native Authors*, Tesis de Doctorado, North Texas State University, 1986, pp. 134-135; Gabriel Saldívar, *Bibliografía de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1991, pp. 143-144; Lidia Guerberof Hahn, *Archivo musical: catálogo*, México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2006, p. 15; Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vols., Zapopan, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, pp. 435-437; Consuelo Carredano, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 132.

⁵ Con paso seguro, vemos cómo van poco a poco cambiando los aires en nuestro ámbito académico. Ya son una realidad las investigaciones académicas que han tratado a la música del siglo XIX mexicano en donde, claro está, el nombre de Gómez tiene sus menciones en los siguientes trabajos: Alejandra Hernández Sánchez, *José María Bustamante en la capilla de música de la Catedral Metropolitana de México*, (Tesis de Licenciatura), UNAM, 2011; Luisa del Rosario Aguilar Ruiz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (Tesis de Maestría) UNAM, 2011; Yael Bitrán Goren, *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)* (Tesis de Doctorado) Royal Holloway, University of London, 2012; Laura A. Carrasco Curíntzita, *José Antonio Gómez's “Versos*

Aceptamos que recientes estudios han ido poco a poco recuperando detalles esclarecedores sobre la vida de Gómez; sin embargo, su obra sigue en su gran mayoría vedado dentro del campo de la investigación como en los estudios donde se enseña la música. Así que, en esta encomienda de acercarse al primer siglo mexicano, toca el turno a una de las tantas obras que escribió este músico mexicano. El *Invitatorio, Himno y 8 Responsorios* (de ahora en adelante como *Invitatorio*) no podría ser mejor punto de partida. Si todavía nos queda mucho por hacer para entender la práctica musical del siglo XIX mexicano; los estudios seculares, por otro lado, de finales de este mismo periodo están mejor representados que los del ámbito sacro. Otro contraste. Los estudios de la música sacra durante los siglos de la Nueva España, XVI al XVIII, han demostrado grandes avances en comparación con los del siglo XIX y el XX. Aunque esto parecería ser un contrasentido, desde un punto de vista musical, ya que existe un número sustancioso de obras religiosas que fueron escritas y ejecutadas durante el primer siglo que comprende los orígenes de esta nación.

El *Invitatorio* de Gómez tiene un doble valor. Primero por su formato, al ser parte del servicio de los maitines —aquí pondremos énfasis sobre la popular festividad de Corpus Christi—; y segundo por su contenido, que en gran parte nos muestra una evidente relación con la ópera italiana, el *bel canto*. No es la simple presencia de virtuosismo y de hedonismo, el arte del canto bello privilegia, ante todo, la expresividad y belleza del sonido aunado con el dominio técnico de la voz.⁶ Dada la importancia de este estilo vocal, que tuvo su apogeo en Italia desde la década de 1820 y en adelante, vemos que sus repercusiones alcanzaron al continente americano incluyendo, lo que no es ninguna sorpresa, a México.

Delineando así los antecedentes, proponemos lo siguiente. Teniendo como punto de partida el *Invitatorio* de Gómez, concebida para cuatro voces solistas, coro, gran orquesta y órgano, daremos inicio con el encuentro

para órgano” (*Versets for organ*) (*Section I: A Practical Guide for Performance*) (Doctorado en Interpretación: Órgano) University of North Texas, College of Music, 2013; Rafael Enrique Salmerón Córdoba, *El Cuaderno de Merced Acebal en el México decimonónico*, (Tesis de Maestría) Universidad Veracruzana-Facultad de Música, 2016; y también de Alejandra Hernández Sánchez, *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triunjeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*, (Tesis de Maestría) UNAM, 2017.

⁶ Los términos de bel canto y belcantismo eran desconocidos en los siglos XVII y XVIII. Su difusión tuvo lugar, en Italia y alrededores, entre 1820 y 1830, precisamente durante el tiempo en que la ópera parecía entrar en una decadencia. En palabras de Celletti, fue en este periodo cuando “other operatic trends and other styles more directly bound up with dramatic expression and at variance with the ancient concept of singing understood as beauty of sound and technical mastery.” Celletti, Rodolfo, *A History of Bel Canto*, England: Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 13.

de esta obra, propondremos un par de hipótesis sobre su presencia en dos acervos catedralicios; continuaremos, para darnos una somera idea de su autor, con datos relevantes sobre la vida y obra de Gómez como también de su particular y complejo contexto histórico. Describir el proceso de transcripción el cual nos acerca tanto a su sonoridad como a su eventual ejecución. Hay que hacer referencia de la innegable influencia del *bel canto* en México como de un par de consideraciones sobre la recepción —en aquel entonces— y del concepto de repertorio que nos rige hoy en día. Pasaremos a retomar algunas relaciones entre el autor de esta obra con personajes, políticos y religiosos de sus días, para así evidenciar factores, así consideramos, que nos han mantenido alejados en nuestro medio de la práctica musical decimonónica. En la segunda parte de este ensayo, expondremos un extenso análisis musical del *Invitatorio* de Gómez para así cerrar con algunas, y pertinentes, observaciones.

Dos acervos musicales: Chiapas y Guadalajara

Fue en el año de 2005, cuando como por golpe de suerte, nos encomendaron ir hacia los Altos de Chiapas. Fue en aquel entonces cuando identificamos en un simple librero de la primigenia catedral de la Diócesis de Chiapas, el Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas (de aquí en adelante como AHDSC),⁷ además del manuscrito ya mencionado, de otras diez obras de la autoría de cinco compositores de fines del siglo XVIII y del XIX. Una vez organizado sobre la mesa de trabajo el acervo musical de AHDSC, era evidente que un manuscrito sobresalía de los demás. En formato apaisado, ella nos presumía sus quinientos folios. Por su instrumentación, la obra está dividida en 18 partes: cuatro voces solistas, y 14 repartidas entre la gran orquesta —cuerdas, maderas, metales y timbales— y del imprescindible órgano.⁸ Resalta en la elaborada portada del bajo continuo —entrelazada con listones a tres colores, verde, rojo y un deslavado azul— su razón de ser (figura 1).⁹ Y los detalles

⁷ Véase el sitio de la base de datos del Catálogo del AHDSC: <<https://catalogo-ahdsc.colmex.mx/index.php/base-de-datos/los-fondos-del-ahdsc>> (sitio consultado el 28 de febrero de 2021)

⁸ En la portada del Bajo Órgano está escrito a lápiz “14 papeles y 4 Voces”.

⁹ En la portada se lee [sic]: “Ynvitatorio Himno y 8, Responsorios | Para las festividades de | No. 1 Corpus Christi No. 2 La Purisima No. 3 S. Pedro | Compuestos para | 2 Violines, Viola, 2 Flautas, 2 Clarinetes, | Bugle, 2 Trompas, Fagot, Tim- | bales, cuatro Voces, Bajo or- | gano y Bajo Continuo | por | JOSEA.GOMEZ.” La instrumentación completa con número de folios es la siguiente: S (3x), A (3x), T (3x), B (3x): 20, 20, 20, 16, 16, 16, 16, 16, 16, 24, 24, 24; vl 1, 2, vla, bc: 30, 28, 28, 26; fl 1, 2, cl 1, 2, fag: 16, 16, 20, 20, 20; tr, cor 1, 2: 16, 20, 20; timp: 12; org: 20f.

no terminan ahí. Raramente encuentra uno en este tipo de documentos el caso de que a cada voz le corresponde tres cuadernos que, entrelazadas también con sus tricolores listones, presentan la misma notación musical diferenciándose cada cuaderno por el texto de sus festividades: Corpus Christi, La Purísima y San Pedro. En fin, nos atrevemos a adelantar que el *Invitatorio* de Gómez nos abre una invaluable oportunidad para hablar de una de las más interesantes obras que mejor representa el espíritu de su autor y, por ende, de su periodo.

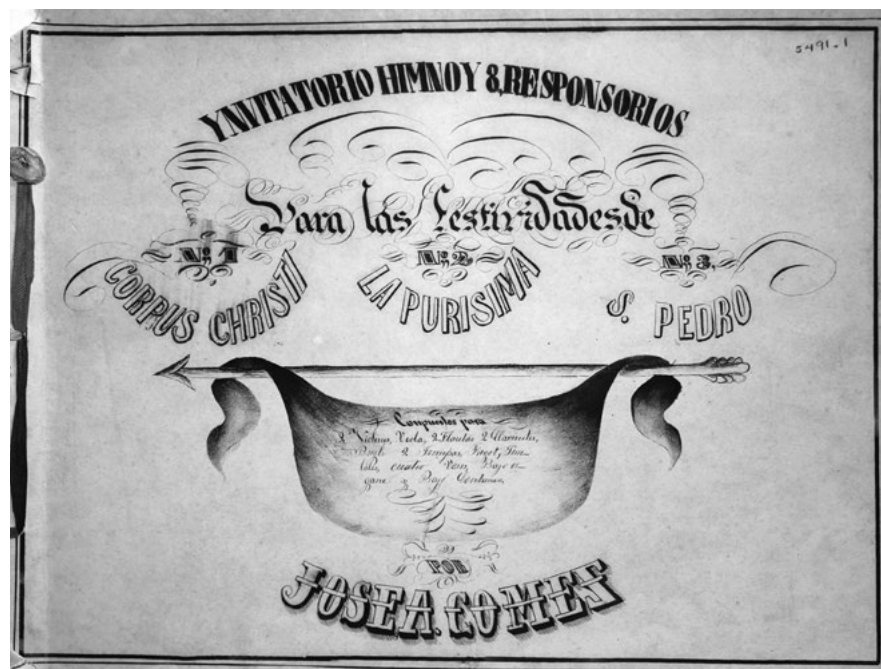


Figura 1. Portada del *Invitatorio* de Gómez del acervo musical de AHDSC. Foto tomada por el autor (2005).

Con este interesante descubrimiento queda por asentado que el modesto y remoto acervo musical de Chiapas, que sigue dando de qué hablar, formó parte de una intensa red de práctica musical decimonónica; aparte, por si fuera poco, el AHDSC se pone a la cabeza de los archivos que hoy en día se pueden consultar. Indagando sobre el manuscrito de Gómez, nos enteramos al poco tiempo de la existencia, en otra catedral, de una segunda versión. Viajamos a conocer el segundo acervo, lejano en su distancia del primero, y constatamos que también éste tiene sus particularidades. En formato carta, la copia de la Catedral de Guadalajara (de aquí en adelante como GDL) está dedicada a los maitines del Señor

San José (figura 2).¹⁰ Con un mayor número de cuadernos, 24 en total, este manuscrito nos muestra de la misma mano de los músicos varias anotaciones entre sus folios que abarcan décadas. Mientras las dos portadas nos presentan información prácticamente idéntica en cuanto a su contenido, hay un par de datos relevantes que no podemos pasar por alto de la copia de GDL. Ésta tiene anotada la ocupación de su autor, “primer organista de la Catedral Metropolitana”, y como dato esencial, su fecha, “Enero de 1849”. Cotejando con lo que conocemos del autor de esta obra, quien pasó la mayor parte de su vida en la Ciudad de México, habría que preguntarse: ¿qué hacen dos copias suyas, una en la Catedral de Chiapas y la otra en la de Guadalajara, de una misma obra? No hay más que conjeturar con lo que tenemos a la mano.

Así que partimos de procedencia y fecha sobre la presencia del manuscrito en GDL. Atando cabos, tal vez nos iluminen un par de nombres que hay en común entre las tres catedrales mencionadas. Arrancamos con un miembro del gremio musical de los Balcázar. Originario de Guadalajara, Cruz Balcázar (1826-1870) fue, además de un reconocido violinista, compositor y hasta dicen que llegó a tocar la flauta. Desde joven formó, como violinista principal, parte de las orquestas de los teatros de Guadalajara (1838), de Morelia y de la Ciudad de México (1845).¹¹ En 1850, lo encontramos de regreso en su ciudad natal como primer violín de la capilla musical de la catedral,¹² para unos años más tarde, en 1859, ser nombrado como maestro de capilla suplente de la Catedral de Guadalajara. La relación que nos interesa se debe a que Balcázar es nada menos que el autor de tres de las obras que se encuentran en Chiapas —hablaremos de una de ellas más adelante—, además de que en el segundo manuscrito que hay en AHDSC de Gómez, su *Misa a cuatro voces*, ostenta la firma de este músico tapatío.

Una segunda proposición, pero remota especulación lleva el nombre de Joaquín Luna Montes de Oca (1808-1877). De la Ciudad de México, y apenas unos años menor que Gómez, Luna estudió “por espacio de siete años el canto figurado”, polifonía, en la renombrada Colegiata de Guadalupe. En el mes de diciembre de 1830 dirigió una extensa misiva al

¹⁰ En la portada se lee: *Bajo Continuo | Del Ynvitatorio Himno y | 8, Responsorios para la festividad de | S.r S. José, | compuesto para | 2 Violines, Viola, 2 Flautas, 2 Clarinetes, | Bugle, 2 Trompas, Fagot, Timbales, Cuatro Voces, | Bajo Organo, y Bajo Continuo | por | José Ant. Gomez | 1.º Organista de esta S.ta Yglesia Metropolitana de Mejico. | Enero de 1849. | Con la Partitura son 26, Cuadernos.* La instrumentación completa con número de folios es la siguiente: S, A, T, B Coro S, Coro A, Coro T, Coro B: 19, 15, 16, 23, 13, 13, 13, 13; vl 1 (2x), 2 (2x), vla, bc (2x): 30, 28, 28, 27, 28, 27, 26; fl 1, 2, cl 1, 2, fag: 16, 15, 21, 19, 20; cor 1, 2, tr: 18, 16, 16; org: 18f.

¹¹ Véase Pareyón, *Diccionario...*, p. 105.

¹² *Cuadrantes de Coro y Músicos de la Catedral de Guadalajara 1850*, AHCG: Archivo Histórico del Cabildo de Guadalajara.





Bajo Continuo

*Del Invitatorio 'Heinno y
S. Propensorias, para la festividad de
S. J. José,*

compuestas para
2. Violines. Viola, 2. Flautas, 2. Clarinetes,
Oboe, 2. Trompas, Fagot, Timbales, Cuatro Voces,
Bajo Organ, y Bajo Continuo
por

José Ant. Gómez
1.^o Organista de esta S.^{ta} Catedral Metropolitana de México.

Enero de 1849.

En la Partitura son 26. Cuadernos.

Figura 2. Portada del *Invitatorio* de Gómez del acervo musical de la Catedral de Guadalajara. Foto tomada por el autor (2011).

Cabildo de la Catedral Metropolitana en donde Luna llegó a expresar que entre sus varias cualidades destacaban su facilidad de cantar como Tiple o Tenor, o inclusive tocar como flautista o clarinetista.¹³ Ya como miembro de la Orquesta Metropolitana, Luna aprovechó sus talentos para dedicar varias de sus composiciones a esta catedral, además de que AHDSC alberga dos obras de su autoría. Año clave fue 1854 cuando Luna probó suerte mudándose a Guadalajara.¹⁴ Tan bien le sentaron los cambios de aire que fue nombrado director de su capilla musical.

Entonces, nos surgen algunas sugerencias que podríamos ir dejando sobre la mesa: ¿habrá Balcázar comprado, o encargado, desde la Catedral Metropolitana para GDL el *Invitatorio* y la *Misa* de Gómez?, ¿o fue más bien Luna quien conociendo de cerca al autor como del repertorio que se ejecutaba en la Catedral Metropolitana propuso llevarse algunas obras de Gómez a Guadalajara? (con el *Invitatorio* hay 4 obras de él en este acervo). Como también vale pensar si, ¿Balcázar y Luna habrán hechos amistad en alguno de los Teatros de la Ciudad de México, o en la misma Catedral, y recomendado llevarse dichas obras para GDL que eventualmente emigraron para San Cristóbal? En fin, quedan ahí algunas tentativas hipótesis, amén de otras, que nos auxilien en explicar cómo pudo haber transitado el *Invitatorio* de Gómez desde la Ciudad de México a Guadalajara y una versión de ellas hasta la lejana Chiapas. Lo que sí queda en evidencia, es que ninguna de las obras mencionadas pasó de un recinto religioso a otro de manera accidental o de forma fortuita. Cuando uno revisa los acervos musicales del orden religioso casi podríamos reconocer los orígenes y destinos de dichas obras en sus respectivos espacios. Para no desviarnos por otros senderos, y antes de retomar la obra que nos concierne, sería recomendable tener a la mano algunos datos sobre su compositor, con los cuales garantizamos que el *Invitatorio* adquirirá una notoria relevancia.

Un filarmónico decimonónico

José Antonio Gómez es posiblemente, hasta probar lo contrario, el músico más prolífico y activo dentro del ámbito sacro y secular del siglo XIX mexicano. Si dicha aseveración luce como una jactancia, considerarlo con superlativas dimensiones, revisemos a continuación tanto un resumen expreso de su vida como de un fragmento de su obra, para así entrever su talante como filarmónico decimonónico. Los primeros datos nos hablan

¹³ *Correspondencia | Peticiones de Músicos 1806-1829* del ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

¹⁴ *Cuadrantes de Coro...1854*, AHCG.

ya de una activa infancia musical, la que le valió el mote del Niño Gómez por su calidad vocal. Su padre, José Santos, lo instruyó en la música antes de comenzar sus estudios en la Colegiata de Guadalupe, como le habría de suceder con Joaquín Luna. Hay que considerar los complejos tiempos en que le tocó vivir. Poco después encontramos a un adolescente Gómez, de quince años, como tercer organista de la Catedral Metropolitana —espacio litúrgico que estaba cerca de cumplir tres siglos de rica tradición musical—, precisamente a unos meses antes de que México alcanzara su independencia. Laborioso servidor de su oficio, su paso como segundo fue un trámite para cuando el Cabildo le ofreciera “con todos los votos” la plaza de primer organista —recuérdese que la prestigiosa capilla musical había, como la prestigiosa posición de su maestro, estaban a punto de desaparecer—. ¹⁵ Suena fácil resumirlo en unas líneas, pero fueron más de cuatro décadas de continuo servicio musical, treinta años como su primer organista —así firmó Gómez sus documentos—, donde aparte de dirigir su orquesta logró escribir un vasto número de obras para la liturgia de la Iglesia más importante del país.

Una vez bien instalado dentro del ámbito sacro, Gómez comenzó a dirigir su atención al espacio secular, en donde habría que considerarlo como pionero en estos inhóspitos terrenos. Ahora como el célebre “profesor de fortepiano” publicó —aunque hay que decir que ninguna de ellos fue de su autoría— varios métodos de música (teoría, voz y piano); ¹⁶

¹⁵ El periodo independiente afectó directamente las actividades musicales de la Iglesia en México, sobre todo la suntuosidad de la Catedral Metropolitana. También, la literatura musical del siglo XIX ha dicho constantemente que Gómez fue maestro de capilla. Empero, con el nombramiento de primer organista, en 1835, Gómez firmaría sus documentos bajo este apelativo. Según la siguiente acta de cabildo, todo parece ser, y a duras penas, que Mateo Manterola fue el último maestro capilla. “Se trató de la jubilación de D. Mateo Manterola, punto comprendido en la cédula q. se expidió para el cabildo de 4 del corriente y que. se determinó corriere para el primero en que hubiera lugar: el Sr. Presidente dijo q. Manterola se había presentado á S.S. exponiéndole los servicios q. ha hecho á esta Santa Iglesia en el dilatado espacio de cuarenta y siete años, los que. por menos constan en una relación justificada que exhibió: que en el día no puede ya por su edad desempeñar la plaza de voz que. ha obtenido, como tampoco puede continuar de Regente de la Capilla por haberse disuelto esta; y por último que. las necesidades que. padece por hallarse cargado de familia y sin otro recurso, lo han hecho obligado á hacer la solicitud referida. Tomado lo expuesto en consideración, y declarado por buenos los antiguos servicios de Manterola, se acordó concederle la jubilación con el sueldo de trescientos pesos, que es la mitad del que disfrutaba anteriormente por voz de la orquesta y la esperanza de mejorar de suerte cuando se proporcione.” ACCMM, Actas Capitulares, Libro 75, Folio 38r, 12 de mayo de 1838.

¹⁶ Ni *Gramática Razonada Musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes. Dedicada y publicada en México para el bello sexo* (1832, y subsiguientes ediciones), ni el *Inspirador Permanente Gran Método de Música Vocal* (1843), como tampoco gran parte de su *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical* (1843) son de la autoría de quien aparece

fundó, en un gran evento solemne que se llevó a cabo en el Palacio de Minería, su Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes; tuvo en el *Instructor Filarmónico* su propio semanario musical; acompañó y rindió honores a cuantos colegas vinieron del exterior, algunos venciendo periplos episodios para degustar al noble público mexicano; y, por si fuera poco, ya como un reconocido y maduro músico, fue invitado como miembro del jurado musical que escogió la partitura del Himno Nacional Mexicano. Para cuando había acumulado décadas de actividad musical, y mientras enviaba en 1865 su irrevocable carta de renuncia al Cabildo Metropolitano, ya había tomado tranquilamente la decisión de mudar sus servicios hacia la recién erigida Catedral de Tulancingo. En esta apacible y tranquila ciudad que Tulancingo habría sido entonces, Gómez continuó, hasta su último aliento, ejerciendo su noble oficio, el de filarmónico.

Pero no olvidado. Entre su principal legado, encontramos que sus manuscritos religiosos se han dispersado en relevantes espacios litúrgicos: 11 en la Basílica de Guadalupe, cerca de 70 en la Catedral Metropolitana, 26 en Tulancingo, dos en Chiapas, cuatro en Guadalajara, seis en el Conservatorio “José Guadalupe Velázquez” en Querétaro y 13 en el Colegio de Vizcaínas.¹⁷ De este amplio *corpus* sonoro, del que apenas tenemos superficialmente conocimiento, sabemos por las anotaciones de los propios músicos que varias de sus obras continuaron siendo ejecutadas hasta principios del siglo XX, coincidentemente justo durante la promulgación del *motu proprio*.¹⁸ En síntesis, y si las cuentas no fallan, tenemos entre la vida y obra de Gómez un siglo de ininterrumpida práctica musical. Sin embargo, ¿cómo es posible negar el mundo sonoro del siglo XIX mexicano? Ante lo expuesto, podemos adelantar que la partitura íntegra del *Invitatorio* de Gómez, basado en los dos manuscritos que existen, la de Chiapas y la de Guadalajara, forma parte de un ambicioso proyecto que abarca la

en estas conocidas publicaciones. Nos hace pensar que cuando dice y “de otros autores”, probablemente Gómez estaba dejando entrever que eran Federico Moretti (1769-1839), Nicola Vaccai (1790-1848), y Josef Joaquín de Virués y Spínola (1770-1840) los respectivos autores.

¹⁷ En línea hay dos catálogos en formato pdf que cualquiera puede descargar, véase John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olgúin (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico [English introduction included]”, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México, 2016) y el “Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV): La memoria sonora de los colegios femeninos en México entre los siglos XVI-XIX [Introducción en español y en inglés]”, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México, 2019).

¹⁸ Mejor conocido como *motu proprio*, el papa Pío X declaró el *Tra le sollecitudini* en 1903, como una medida para instaurar la ejecución del canto gregoriano y la polifonía renacentista dentro la liturgia católica.

invaluable tarea de rescate, estudio, y difusión de la música de México, incluyendo el periodo independiente.

Queda claro que el *Invitatorio* de Gómez no es ninguna, si es que las hay, obra menor. Tomando en cuenta sus dimensiones, sólo hay un par que albergan la Catedral Metropolitana que contienen mayor número de folios. El manuscrito que está en AHDSC no contiene la parte de Coro acompañante —o tal vez las voces del coro nunca fueron concebidas, para esta catedral, siguiendo el apunte a lápiz en la parte del bajo órgano que dice “14 papeles”, que es el número de partes existentes—; mientras que la copia de GDL tiene actualmente 24 partes, faltando probablemente la parte de los timbales y la partitura orquestal, ya que la última línea de la parte del Bajo continuo dice “Con la Partitura son 26 papeles”. El acceso y consulta de los dos acervos catedralicios, Chiapas y Guadalajara, ha sido una gran ventaja.¹⁹ Desde los inicios de esta investigación, en la primigenia diócesis de Chiapas, era evidente que los manuscritos habían llegado a su destino final como parte de una colección de obras litúrgicas cuyo fin fue el de renovar el repertorio musical de una vacante diócesis, y que por algunas anotaciones —asentado por el inventario de esta colección musical localizado poco tiempo después— éstas habían tenido como sede original a la misma Catedral de GDL.²⁰

Esto habría ocurrido hacia finales del año de 1854 cuando Carlos María Colina y Rubio (1813-1879) recibía inesperadamente la invitación —por cierto, la tercera misiva que enviaba el Ministerio de Justicia y Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública— para investirse como obispo de la Diócesis de Chiapas. Serio reto enfrentaba el joven obispo, de tan solo 40 años. Tal vez no estaba del todo enterado, pero dicha diócesis había permanecido vacante 35 años de los primeros 50 del siglo XIX. Aunque Colina tomó unos días en aceptar oficialmente el desafío, tuvo que pasar nueve meses antes de recibir la solemne consagración en la Catedral de Guadalajara. Para este significativo momento, el mismo Balcázar le escribió su *Misa a cuatro voces*, obra que llevaría consigo hacia su Catedral

¹⁹ Recordamos al finado historiador francés Andrés Aubry (1927-2007), quien fue, hasta su fallecimiento, responsable del AHDSC. Entonces, Aubry nos dio todas las facilidades para organizar dicho archivo. También, agradezco al Mtro. Aurelio Martínez, director del coro de la Catedral de GDL y entonces custodio de su acervo, las facilidades para consultar las obras de Gómez.

²⁰ Los cuatro folios que llevan por título “Inventario de todas las piezas de música sagrada venidas para la Santa Iglesia Catedral de Chiapas y que fueron manda *das traer* por el Ilustrísimo Señor Doctor Don Carlos Maria Colina Dignísimo Obispo de esta Diócesis con expresión de las voces e instrumental que requieren” localizado en el AHDSC mencionan los nombres de los cinco músicos como de sus manuscritos. Prueba de que las obras fueron trasladadas desde Guadalajara hasta Chiapas por el obispo Colina.

como parte del nuevo repertorio musical. Después, tardó exactamente tres meses pasando por la Ciudad de México y la de Oaxaca —lo que nos habla de su impaciencia por llegar— hasta su arribo a San Cristóbal. Su entrada a su nueva Catedral no pasó desapercibida. Colina fue recibido, en lo que parece haber sido un “día de verdadera y gloriosísima fiesta popular”, por todas las autoridades residentes, civiles, militares, del venerable clero, de las comunidades religiosas, de las personas notables del vecindario y del pueblo en masa, hasta del excelentísimo, es decir, del “Sr. Gobernador, persona de talento, de mundo, y esquisito [sic] trato social...”. Aquí, sólo nos remitimos a resaltar lo que publicó el número extraordinario del periódico oficial del estado de Chiapas.²¹

Entonces, Colina dedicó todos sus esfuerzos, incluso hizo acto de presencia en las sesiones del Cabildo, a establecer el orden durante los cuatro años que duró su corto obispado. Empero, cuando todo parecía estar bajo control, fueron proclamadas las determinantes Leyes de Reforma, las cuales tenían como dedicatoria directa desamortizar los bienes eclesiásticos. Con las Leyes encima, y sin ninguna intención de rendir cuentas al nuevo estatus, Colina tuvo que buscar exilio en la vecina Guatemala. Pero solo de paso. Noticias de su desplante llegaron rápidamente hasta la ciudad de Roma. Por su defensa de la Iglesia, el papa Pío IX lo invitó hasta el Vaticano para designarlo, en agradecimiento, como el nuevo obispo de la prominente Catedral de Puebla. Así que, entre exilio y viajes, invitaciones y nominaciones, atrás se quedaron los manuscritos musicales hasta, precisamente, nuestro afortunado encuentro.

La transcripción de un manuscrito musical

La transcripción del manuscrito de un compositor, cuya obra nos es prácticamente desconocida, revela sellos distintivos de su autor y los cuales reflejan intrínsecamente su entorno musical. Abierto defensor del arte del *bel canto*,²² no hay duda de que la ópera italiana permea a lo largo de todo el *Invitatorio*. Aunque, no todo en el *Invitatorio* tiene que ver solamente con el arte de embellecer a la voz. Como preámbulo, planteamos que esta obra se rige bajo dos principios: el de contraste y el de balance. Reflejados en los continuos cambios de dotación instrumental, en un evidente conocimiento por las formas musicales, en el cuidado por las relaciones tonales entre partes internas y externas, en el trato expresivo de las voces como solistas y duetos, incluyendo recitativos y cadencias,

²¹ *El Órgano del Gobierno*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas (23 de noviembre de 1854).

²² Véase Saldívar, *op. cit.*, pp. 159-160.

y, lo que cabe destacar, de un virtuoso desplante de su instrumento en el centro mismo de esta monumental obra; es decir, de un concierto para órgano que tiene toda la intención de hacer brillar las capacidades técnicas de su autor-intérprete. Todas estas particularidades exponen algo más que el simple y menospreciado estilo homofónico con el que siempre ha estado emparentada la música de este periodo. Además, no podemos dejar de lado el instrumento principal del responsable de esta obra. Sólo baste recordar los órganos monumentales, los cuales tenían como obligación antes de caer en desuso, de inundar con su sonoridad el amplio espacio de la Catedral Metropolitana, y que por supuesto, Gómez estaba tan familiarizado al ser el primer organista de dicha catedral. Por ello, hay que considerarlos como factores inherentes en sus propias composiciones. Planteado así el escenario, podemos comenzar a vislumbrar la experiencia que habrá sido el haber presenciado alguna de las ejecuciones —ya que carecemos de datos detallados de cómo habrán sido—, de las varias que tuvo el *Invitatorio* de Gómez.

Por otro lado, nuestro entorno actual, dirigido por la tecnología, ha jugado también un papel fundamental en este proceso de rescate y difusión de documentos antiguos. Ésta nos ha acercado al *Invitatorio* de Gómez, partiendo de la captura del documento, la creación de la base de datos, de la digitalización, de la conformación de su eventual catálogo, para una vez a la distancia, revisar toda esta información para pasar a la larga tarea de transferir cada voz e instrumento. En esta última etapa, la transcripción, nos sirvió para editar, corregir y así completar la partitura orquestal. El proceso en este caso fue relativamente semejante al armado de un rompecabezas. Aunque teníamos las partes de las voces y de los instrumentos a la mano en su versión virtual, partíamos, sin embargo, de la ausencia de una imagen completa de los sonidos de esta obra. Entonces, había que seguir una simple metodología, muy semejante al armado de una obra musical. La transcripción partió primero con las voces extremas de las cuerdas, contrabajo —que en el documento original dice bajo continuo— y violín primero, lo que nos permitía, cada vez que comenzábamos a transcribir un nuevo movimiento, tener una idea básica de su armado musical: de su armonía, de sus melodías y de sus motivos rítmicos, antes de comenzar a incorporar las demás partes instrumentales y vocales.

El *Invitatorio* —no confundir el título que hemos utilizado aquí de la obra con el primer movimiento de esta— tenía una simple diferencia de dos compases entre el violín primero y el contrabajo; por lo que había que resolver cuál de los dos instrumentos tenía, o faltaba, dichos compases. Recuérdesse que cada instrumento tiene su propia carpeta, y que la música escrita no cuenta, excepto en algunos instrumentos, con números de compases. Bueno, una vez resuelta la duda —el contrabajo tenía

dos compases de más que el violín primero—, había que pasar a eliminarlos de entre los 50 que comprende el primer movimiento de la obra. ¿Pero cuáles? Ésta es precisamente la tarea de un editor, la de revisar y de corregir, en pro de buscar la coherencia musical y original de la obra misma. Aunque casos como éste fueron poco comunes, hubo por otro lado que corregir numerosos accidentes, motivos rítmicos, silencios, ligaduras, agógicas, adornos, etc. Pero no es todo. Después de armar todas las partes que comprende la obra, las voces e instrumentos, hubo que pasar a revisar el texto con sumo cuidado. Esto es, el texto en latín del Corpus Christi escrito en el manuscrito de Gómez era una versión relativamente laxa, castellanizada, por decir lo menos, del original del latín que encontramos en cualquier *Liber Usualis*.²³

Tampoco hay que tomar estas erratas y laxitudes como lapidarias. Eran tan comunes, que los intérpretes de entonces debieron de haber hecho las correcciones, siguiendo su intuición y sentido musical, en el momento mismo de su ejecución²⁴; o en algunos casos anotando los cambios sobre las partes que les correspondían en el mismo manuscrito. Por supuesto, para nosotros las pocas anotaciones de los músicos de la copia que hay en AHDSC son pruebas fehacientes de la ejecución de la obra durante sus días (figs. 3-5). Y todavía más: resulta revelador que la copia del GDL tenga varias anotaciones en los que podemos leer con regular detalle los nombres de los músicos con sus respectivas fechas de ejecución. Información esencial que nos sirve para dar seguimiento de sus principales actores y que, a juzgar por el número de veces que la obra fue escuchada, es indudable que ésta fue del gusto del público tapatío durante la última cuarta parte del siglo XIX (figs. 6 y 7). Lo relevante del proceso de transcripción del *Invitatorio* de Gómez es que nos permite apreciar por primera vez, además del talento del autor y de todos sus inherentes pormenores, la transmisión en varias catedrales mexicanas de una obra que formó parte del mundo sonoro del siglo XIX mexicano.

²³ Los incipits textuales se encuentran en la sección de Anexo.

²⁴ En este tema, el experto y renombrado académico en ópera italiana, Philip Gossett, nos dice: “Indeed, nineteenth-century performance materials actually used in the theatre are so filled with mistakes that one wonders how the performers ever got through an evening. If they were good musicians, though, instrumentalists presumably knew where they were harmonically, had some sense of where they were likely to be going, and negotiated the difficulties intelligently.” Philip Gossett, *Divas and Scholars Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 73.



Figuras 3-5. Correcciones de la copia del *Invitorio* de Gómez del acervo de AHDSC. Arriba, barras de repetición en el clarinete 2 —andante del Responsorio 2.º del 1.º Nocturno—; en medio, compás que dice “no vale” del corno 1 —allegro del Responsorio 4.º del 2.º Nocturno—; y abajo, barras de repetición en la viola —vivo del Responsorio 3.º del 1.º Nocturno—. Fotos tomadas por el autor (2005).



Figura 6. Del acervo musical de GDL, último folio del Bajo concertante, a lápiz: “fin, fin, fin | adiós maitines asta el año venidero: | Jesús Martínez Valladolid | Marzo 13 de 1888 | 1901, 1902 | End”. Foto tomada por el autor (2012).



Figura 7. Del acervo musical de GDL, escritas en la parte del fagot, varias fechas —por lo menos 12— que abarcan entre los años de 1878 y 1895; como el nombre del ejecutante: José Gallardo. Foto tomada por el autor (2011).

El teatro y el canto bello en la Ciudad de México

Gómez fue un abierto defensor del *bel canto*, pero no fue el único. La sociedad mexicana del siglo XIX degustó ampliamente de las obras del trío conformado por Rossini, Donizetti y Bellini, y no era para menos.²⁵

²⁵ En particular, Gómez apreciaba la obra del más joven de los tres músicos italianos. Decía de Bellini que era un “verdadero genio”, ya que demostraba la “perfecta concordancia del genio con la parte científica del arte”. Véase Saldívar, *op. cit.*, 159. Vaya, hasta el polémico Richard Wagner admiraba la obra de Bellini.

Las obras de estos tres músicos invadió por completo el repertorio que se escuchaba cada noche en los teatros de Europa y de América, incluyendo por supuesto en los de la Ciudad de México.²⁶ Vamos por partes. Desde el siglo XVI esta urbe ya contaba con un teatro, el Antiguo Coliseo que, durante el periodo independiente y debido a la demanda, varios más comenzaron a abrir sus puertas. El primigenio Coliseo cambió de nombre al de Principal, al que le siguieron: el Variedades (1822), los Gallos (1823), la Unión (1839), el Relox (1840), el Nuevo México (1840), el Oriente (1844), como el Teatro Santa-Anna (1844) —que acorde al momento político llegó a ser también conocido como el Teatro Nacional—, el Esmeralda (1847) y, para cerrar esta nostálgica lista, el Iturbide (1856) —curiosa denominación, amén que de todos estos escenarios es el último que abrió y el único que sigue actualmente en pie, aunque con una función completamente distinta—. Y aún hay más. Cuando la ocasión lo exigía, había espacios que podían usarse para eventos musicales: el Edificio de la Antigua Inquisición y el Salón de la Lonja. Así que habiendo tantos escenarios de donde degustar, ¿qué tipo de experiencia escénica atraía al público mexicano del siglo XIX?

GRAN TEATRO NACIONAL.

ÓPERA ITALIANA.

MADAMA ANNA BISHOP.

Descando complacer á muchos concurrentes á sus representaciones líricas, se ha decidido á poner en escena, el sábado próximo 4 de Agosto de 1849, la grande ópera del inmortal Bellini,

LA NORMA.

NORMA.....	Señorita Anna Bishop.
ADALGISA.....	„ Mosqueira.
POLLIONE.....	Señor Zanini.
OROVESO.....	„ Valtellina.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES Y ENTRADAS.

Palcos por entero con ocho entradas... 8 pesos.
Patio 1 peso 4 reales.—Galería alta... 4 reales.

NOTA.—Los señores abonados que quisieron conservar sus localidades, se servirán avisarlo en la casilla que está enfrente de la cantinilla del teatro, hasta hoy a las doce, desde cuya hora se dispondrá de todas las localidades en favor del público.

Figura 8. Típico anuncio que cotidianamente publicaban los periódicos capitalinos. En este caso, *Norma* de Vincenzo Bellini.²⁷

²⁶ Tanto, que no sobra recordar que la “Opera was at the center of Italian culture throughout the first half of the nineteenth century.” Philip. *Divas...*, p. 33.

²⁷ *El Universal*, México (3 de agosto de 1849), p. 4.

La mejor pista está en el recuento cotidiano. Siguiendo los periódicos de entonces, es relativamente fácil dar seguimiento de las preferencias del público capitalino. La siguiente tabla nos muestra una idea somera las obras que mayor recepción tuvieron en la capital mexicana durante las primeras tres décadas de siglo independiente y hasta la promulgación de las Leyes de Reforma. Comenzando por el género —seria o bufa—, el autor —uno de los tres músicos mencionados arriba, más un tal Verdi—, y el importante dato del año de su estreno; seguido de una segunda columna intermedia que da cuenta de las veces que cada título fue interpretado en la Ciudad de México, y en la última, columna de la derecha, donde observamos los años en que estas obras fueron interpretadas en dicha ciudad. Es interesante remarcar la temporalidad transcurrida entre su estreno, en Italia, y del año de su primera presentación en México, años que se van reduciendo en proporción con la oferta y apertura de los teatros. En la parte inferior de la tabla, resumimos los números totales y observamos que de ocho títulos resulten de un total de 87 representaciones. No exageramos al decir que el público mexicano estaba muy al pendiente, a la par del europeo, de los sonidos del canto bello.

<i>Título</i> [S: seria/B: bufa], Compositor, (año de estreno en Italia)	Número de presentaciones en México	Años de dichas presentaciones
<i>Tancredi</i> [S], Rossini, (1813)	6	1825-41
<i>Il Barbiere di Siviglia</i> [B], Rossini (1816)	14	1823-56
<i>Semiramide</i> [S], Rossini (1823)	9	1827-57
<i>Norma</i> [S], Bellini (1831)	11	1836-57
<i>Sonnambula</i> [S], Bellini (1831)	12	1836-53
<i>Lucrezia Borgia</i> [S], Donizetti (1833)	9	1837-57
<i>Lucía de Lammermoor</i> [S], Donizetti (1835)	17	1841-57
<i>Ermani</i> [S], Verdi (1844)	10	1850-57
Total: 8 títulos	87	1823-57

Tabla 1. Una muestra de la presencia de la ópera italiana en la Ciudad de México.²⁸

Recepción y repertorio: dos particularidades a considerar

Teniendo a la ópera italiana como el entretenimiento principal en el México del siglo XIX, quisiera llamar la atención sobre dos asuntos. El primero tiene que ver con el fenómeno de recepción y el segundo con el de repertorio. Retomando nuestro paradigma, la experiencia de escuchar, es decir, de presenciar alguna de las ejecuciones del *Invitatorio* de Gómez en el siglo

²⁸ Información tomada de José Octavio Sosa; Escobedo, Mónica, *Dos Siglos de Ópera en México*, México: SEP, vol. I., 1986.

XIX y parte del XX en alguna iglesia mexicana, tenía más relación con lo que hoy estamos acostumbrados respecto al género de la ópera que, valga la ironía, con lo que era presenciar precisamente ópera en aquellos días. Es decir, la norma en el siglo XIX durante una típica función de ópera en los teatros nos cuenta que había tanto entretenimiento, o probablemente más, sobre el escenario como fuera del mismo. El teatro, como *el* entretenimiento social en aquel entonces, agrupaba los diversos sectores de la sociedad. No existía ni remotamente el protocolo que hoy convenimos: vestirse con propiedad, llegar temprano, guardar silencio y compostura, estar a oscuras y atentos; y, si el caso lo ameritaba, esperar hasta el final para replicar con sendos aplausos y ovaciones. Las convenciones eran otras en el siglo XIX. Era perfectamente normal que la gente discutiera más alto de lo que cantaban los solistas sobre el escenario, inclusive de abuchear y silbar libremente si a uno le venía la gana.²⁹ También, era usual que los vendedores se pasaran pregonando su mercancía en voz alta, fumar dentro del teatro, salir y entrar cuando mejor le pareciera a uno; vaya, todo un folclor ajeno de nuestra realidad actual.³⁰ Pero el público capitalino del XIX tenía otra actitud en relación con el espacio en donde concurría el evento. Diferente era el desplante dentro de los recintos religiosos. Dichos recintos llevaban siglos presentando música dentro de su liturgia y donde, como parte de esta larga tradición, el *Invitatorio* de Gómez fue en varias ocasiones, vaya la redundancia, el invitado principal.

Consecuente del primero, continuamos con el fenómeno de repertorio. En general, y para explicarlo de una manera trillada, por repertorio nos referimos a los programas de concierto, las grabaciones, inclusive los estudios musicográficos de lo que llamamos música clásica, y que en su gran mayoría responden a una conformación cultural que tradicionalmente ha seleccionado, por diversos factores, las obras a ejecutar; o por lo menos, qué tipo de repertorio es el que debería de escucharse en los escenarios de concierto. Habría que saber que del número de estas obras, las que corresponden al denominado repertorio, el canon musical, son en comparación un número sumamente inferior de las que existen en su totalidad. Por supuesto, es impensable ejecutar todas las obras que se han escrito para los escenarios de concierto —que no estaría nada mal—. Inclusive, de las obras de los grandes compositores —designación que es por demás cuestionable— sólo conocemos una muy discreta fracción. Pero tampoco

²⁹ Mejor conocidos como “The *loggionisti*, opera fans who haunt the upper reaches of the theatre and who know every recording intimately...” Roger Parker, and Carolyn Abbate. *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. England: Penguin Books, Limited, 2012, p. 8.

³⁰ Una descripción precisa del teatro en México durante el siglo XIX, y que por supuesto hace referencia a la ópera italiana, se encuentra en Susana Delgado, “Entre murmullos y penurias: el teatro novohispano del siglo XIX”, *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. 4, México: Fondo de Cultura Económica (2005), pp. 367-396.

podemos aceptar como un hecho incontrovertible que las obras que sí llegan a ejecutarse sean solamente aquellas que merecen ser escuchadas. Para resumir estas premisas, en cuanto a eventos litúrgicos no es curioso cavilar que el público del siglo XIX que con tanto fervor atendía los teatros cada noche en la capital mexicana era el mismo que religiosamente se congregaba en su catedral durante el día; y, que dichos espacios, el secular y el sacro, ofrecieran repertorios musicales distintos pero que reflejaran estilos sonoros afines.

Como parte de la difusión del *bel canto*, nos queda en claro que los teatros en la capital mexicana tuvieron su repertorio, las obras que el público prefería presenciar, como vimos en la primera tabla.³¹ Sí de este repertorio actualmente sólo han sobrevivido algunos títulos, en lo que nos debería de atañer, queda en evidencia que del número de obras que escribieron los músicos mexicanos de entonces no podemos reconocer prácticamente ninguno. Nuestros relativamente educados oídos son el resultado de un repertorio de obras y periodos previa y calculadamente seleccionados. Este fenómeno, el lugar común, es una cómoda relación que con mucha dificultad acepta otro tipo de obra(s) que no forma(n) parte de este convencional repertorio. Como si de antemano pudiera incomodar escuchar otros sonidos fuera del canon. Es decir, tenemos un repertorio, la literatura musical del siglo XIX mexicano, que ha silenciado prácticamente parte de nuestra tradición musical, precisamente aquella que da cuenta de los orígenes sonoros de una nación.

Una vez más, el caso de la Iglesia en México es particular. Partiendo del número de obras que alberga la Catedral Metropolitana, y vaya que tiene una envidiable cantidad de ellas, diremos que corrían con fortuna si alguno de estos manuscritos musicales era interpretado en más de una ocasión —esto, porque varias obras se encuentran en perfecto estado físico, inclusive sin anotaciones, como si nunca hubieran sido ejecutadas—.³² En el caso del *Invitatorio* de Gómez hay que situarlo en sus justas dimensiones. Veamos los números. Sabemos que el manuscrito que está en GDL tiene fecha de 1849, esto porque la obra fue suscrita desde la Catedral Metropolitana, mientras que la copia que está en Chiapas llegó a su destino, proveniente de GDL, en 1854. De éste segundo, hay algunas correcciones y añadidos de los mismos músicos de lo cual confirmamos

³¹ El fenómeno de repertorio es interesante desde el punto de vista de sus orígenes. Mientras que en México, por factores distintos que Italia, ya entendía la práctica de repetir las mismas obras. Pero no fue hasta, “The 1850s would see the Italian repertory, for the first time in history, being a slow and inexorable drift towards curatorial revivals.” Philip. *op. cit.*, p. 373.

³² María de Lourdes Turrent Díaz, *Rito, música y poder en el espacio de la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810* (Tesis Doctoral) UNAM, 2011.

su ejecución. Del primero, hay suficientes anotaciones, nombres y fechas, que nos permiten seguir de cerca las frecuentes ejecuciones que tuvo esta obra en la Catedral de Guadalajara. En particular, las partes de Soprano concertante y del Fagot son las que contienen la mayor información al respecto. Hay en esta parte vocal 13 fechas anotadas, mientras que el instrumento de madera tiene 14; que además de los datos de otras voces e instrumentos podemos tener un panorama suficientemente claro de cuántas veces el manuscrito de Gómez se interpretó en la ciudad tapatía. El *Invitatorio* de Gómez fue ejecutado en la Catedral de Guadalajara, entre 1872 y 1902, en por lo menos 22 de 30 ocasiones posibles. Personalmente, creo que es remarcable que una sola obra haya sido ejecutada con tanta frecuencia; un envidiable número de presentaciones independientemente del título musical. Para agregar otro dato, nos venimos enterando de un valioso estudio sobre los órganos en el Jalisco. Testimonio de la historia de este instrumento como parte del rito litúrgico y de la obra de Gómez, atrae la atención el capítulo sobre “Joseph Nassarre y los órganos de la Catedral de Guadalajara”, de donde tomamos la siguiente cita:

Pero finalmente [...] en 1889, tras las gestiones realizadas por el primer organista de la Catedral [de Guadalajara], Francisco Godínez, el Cabildo decidía encargar un par de órganos en Francia a la firma Merklin, por lo tanto, los construidos por Nassarre habrían de ser desmontados y sacados de la iglesia donde habían permanecido por más de siglo y medio. Esta tarea se completó como muy tarde en 1892, cuando ya se trabajaba en la instalación de los nuevos instrumentos franceses.

La actividad musical y el uso de los órganos en la Catedral de Guadalajara vivió un periodo activo de renovación hacia la segunda parte del siglo XIX, y que seguramente la obra que venimos dirimiendo en estas páginas jugó un papel central.³³ Entonces, no nos estaríamos excediendo al decir que, si no era una de las favoritas, sin duda el *Invitatorio* de Gómez fue una de las piezas más conocidas del público tapatío durante fines del siglo XIX y principios del siguiente. Sin tener todavía certeza de que la obra haya sido ejecutada previamente a la fecha de 1849 en la Catedral Metropolitana —o previamente al año de 1872 que es la más temprana que aparece en la copia de GDL—, tenemos entre ambos manuscritos, con el de AHDSC que llegó a su destino a mediados de la década de 1850, nada menos que un periodo de casi medio siglo en que el público escuchó, con atención, el *Invitatorio* de Gómez. Si se nos había escapado lo obvio, podemos asegurar que por lo menos una obra —de las numerosas que escribió Gómez— fue ejecutada un mayor número de ocasiones que alguna de

³³ Eduardo Escoto Robledo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, CONECULTA: Jalisco, Colección Becarios, 2013, p. 71.

las óperas mencionadas arriba, e inclusive a la par de cualquier obra, independientemente de su género, de las que forman parte fundamental de nuestro casi sagrado repertorio musical.³⁴

Pensando más allá del evento litúrgico, preguntémonos, ¿habrá sido una experiencia estética presenciar el *Invitatorio* de Gómez? O, en otras palabras, ¿nos satisface la idea de que la gente que atendía una tarde de maitines no haya prestado atención a la obra que hemos platicado hasta ahora? Parece más convincente conjeturar que el *Invitatorio* de Gómez era el plato fuerte durante la tarde de los maitines: que una obra de estas dimensiones, a gran orquesta con solos de voces y un concierto de órgano como veremos más adelante en detalle, habría dejado a los asistentes, y porque no, a los filarmónicos, satisfechos de haber asistido a una solemne tarde de Catedral. La regularidad con que esta obra fue escuchada, habla del cuidado que había en el aspecto musical de los maitines. Cuidado que creemos iniciaba con el conocimiento y entendimiento del fenómeno sonoro dentro de una tradición musical.

Sin embargo, una vez que esta tradición fue discontinuada, hay que considerar que ya ha transcurrido más de un siglo desde que esta obra y del repertorio que representa se mantenga todavía en silencio. Surge cuestionarse: ¿cuál es la experiencia sonora durante alguna celebración litúrgica en nuestra actualidad? Un ejemplo de notar ocurrió recientemente. El pasado 15 de agosto de 2013 la Catedral Metropolitana festejó doscientos años de la terminación de su construcción. Para este Bicentenario, se llevó a cabo una misa, en donde por supuesto, la música estuvo presente. Sin embargo, mientras la fastuosidad ceremonial parece no haber cambiado desde sus inicios, la presencia del elemento sonoro dista de lo que fue la práctica musical durante la Nueva España y parte del periodo independiente.

Lo que según ya se ha dicho

No hay duda de que Gómez estaba al tanto de las influencias y condiciones de los estilos musicales que había a la mano. Debido a su posición de primer organista de la Catedral Metropolitana, Gómez tenía acceso

³⁴ Debido al talento vocal y los estudios musicológicos, no es extraño atestiguar un resurgimiento por el repertorio de la ópera italiana. Este movimiento musicológico comenzó en la década de 1960, en la compleja revisión de los manuscritos originales para la edición de obras críticas. No todo es bombo y platillo, como todavía piden los directores de orquesta. En la actualidad, uno puede escuchar y ver la calidad musical que el *bel canto* tuvo en sus gloriosos días. Uno de los primeros artículos sobre fue suscrito, por quién más, que por Philip Gossett, "Rossini in Naples: Some Major Works Recovered", *The Musical Quarterly*, vol. 54, n.º 3 (1968), pp. 316-340.

privilegiado a obras y documentos; asimismo, como ya vimos, conoció de cerca a personajes de la religión, la política y la sociedad que — como la mitología histórica gusta pensar — cambiaron los rumbos de nuestra historia. Uno de los primeros indicios lo encontramos en sus métodos musicales. Aquellos que con grandes desplegados periodísticos llegó a publicar y de los cuales hasta hace poco verificamos que no fue autor de ninguno de ellos (véase el pie de nota número 16). Lo primero que uno asume es acusarlo de plagio, aunque nunca nos dice que él fuera el autor de cada uno de estos métodos. Lo que sí hay que reconocerle, además de su deseo de empaparse del arte del sonido, es sobre todo su afán por difundirlo.

Para muestra, un botón. A principios de la década de 1840, Gómez argumentaba airadamente la diferencia entre la música de mala y buena calidad. Su juicio no tenía nada de novedoso al señalar que la primera es aquella que es vulgar por efímera, mientras defiende la segunda ya que ella perdura por siglos. Para escudar su punto de vista, Gómez rescata de sus juveniles experiencias para recordarnos que “tuvimos el gusto de oír en México cuando el inmortal García” cantara — sólo hay que imaginarse la experiencia — el *Don Giovanni* de Mozart.³⁵ La juvenil anécdota se remonta hacia fines de la década, en el año de 1828, cuando un veinteañero Gómez tuvo la fortuna de conocer de cerca, y se dice que hasta lo acompañó al piano, al célebre tenor español Manuel García; aquel que nada menos había encarnado el personaje de Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* (1816), la misma obra que ha inmortalizado a Rossini.³⁶ Suena fácil sólo nombrar estas figuras musicales que convergieron en las primeras décadas del México independiente. Insistimos, entre la vida de Gómez y su *Invitatorio* podemos sumar cerca de un siglo, literalmente todo el XIX, y un pilón más de invaluable práctica musical.

Continuemos extendiendo esta idea un poco más. Ya se ha escrito que Gómez contaba con la simpatía del Cabildo Metropolitano, por lo menos en sus primeros años después de su nombramiento en 1835 como su primer organista; tanto, que todo indica que no tenía condiciones a la hora de escribir sus obras litúrgicas, todo lo contrario. Así que no nos debería de extrañar que ante tales facilidades y como parte de una larga costumbre, saber que el joven músico escribió pensando en figuras políticas y religiosas. Y no tardó mucho. En su adolescencia se inspiró en el héroe del momento, Agustín de Iturbide, para dedicarle lo que llamó una obra programática intitulada: *Pieza Histórica Sobre la*

³⁵ Saldívar, *op. cit.*, p. 159.

³⁶ La familia García decidió hacer una gira mundial que incluyó la Ciudad de México. A pesar de las complicaciones que él y su familia vivieron durante su estancia, García tuvo gran éxito en los teatros mexicanos. Véase James Radomski, “México, 1826-1829”, *Manuel Garcia (1775-1832). Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2000, pp. 211-243.

Independencia de la Nación Mexicana;³⁷ tiempo después, en 1835, hizo proezas con su *Te Deum Laudamus* —ya que le tomó dos días y medio para escribirlo— como parte del recibimiento al General Antonio López de Santa Anna que organizó la Catedral Metropolitana.³⁸ Luego en 1840, cuando dirigió la orquesta de la catedral para la consagración del primer arzobispo del México independiente, Manuel Posada y Garduño, e inclusive —desafortunadamente para el arzobispo— seis años más tarde durante las exequias del mismo. Entonces, ¿cómo habría de esperar que sean los sonidos, la textura, que debería de predominar en estas obras? ¿Nos sorprendería que la música de Gómez, como las de otros tantos filarmónicos de su época, sonara con rasgos distintivos del *bel canto*? La ironía de todo este asunto, si es que la hay, parecería dejarnos divisar que es precisamente este mismo ámbito el que ha creado un gran prejuicio, o distorsión, que suena mucho más agresivo, para acercarnos al mundo sonoro del siglo XIX mexicano.

Mencionado ya en reiteradas ocasiones —y seguiremos atrayendo la atención, cuando prejuicios y moldes *ideológicos* han sido la constante, en particular aquellos del ámbito político que afectan al terreno de lo musical—, este argumento tiene antecedentes. Por su relevancia en nuestro medio, nos vienen inmediatamente a la mente las palabras de Esperanza Pulido, hacia el final de su aguda y puntual crítica, elaborada hace ya un cuarto de siglo, para la última y entonces ambiciosa colección dedicada a la música de México (UNAM-IIE, 1984-86). No hay espacio para la duda de a quién va remitida la lectura de Pulido, las itálicas son de ella misma:

...casi se identifica, la música mexicana del siglo XIX con el *ancien régime* que en lo político y lo social pretendió liquidar la Revolución Mexicana. Este hecho actúa como elemento distorsionador u obstáculo en la mentalidad de muchos de nuestros músicos y académicos musicales. Obstáculo o elemento distorsionador, este prejuicio impide comprometerse en un estudio, llamémosle objetivo, de la música de este periodo.³⁹

³⁷ La única versión de esta obra que he podido consultar se encuentra en la Biblioteca Real de Madrid, véase MUS/978.

³⁸ Recientes resultados surgieron de la residencia que tuvo lugar en Morelia entre octubre-diciembre de 2019. Gracias al apoyo del Conseil des Arts et Lettres du Quebec (CALQ) y del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS.org). El objetivo era transcribir y ejecutar obras del periodo en cuestión. Varias fueron ejecutadas por coros y solistas locales, pero sin duda lo inesperado fue la ejecución del primer movimiento del *Te Deum* mencionado, que fue interpretado por la Orquesta Sinfónica de Michoacán la noche del 18 de diciembre en el Teatro Ocampo. Agradezco a su director, el Mtro. Román Revueltas como a la organista Laura Carrasco quien acompañó en varias de estas obras, véase <https://www.academia.edu/video/kzbXnk> (sitio consultado el 28 de febrero de 2021).

³⁹ Pulido, *op. cit.*, pp. 280-281.

El *Invitatorio* de Gómez

¿Estaríamos exagerando si consideramos que, por su formato, textura y duración, el *Invitatorio* de Gómez tenga un parecido cercano con una ópera? Aunque un primer argumento en contra sea su contenido. Atípico es el hecho de que una obra con esta hechura cuente por un lado con dos copias, la de Chiapas y la de Guadalajara, y más aún que ambas combinen cuatro textos diferentes para su interpretación, recuérdese que para cada festividad cada voz viene con su propia carpeta. Así que tomando en consideración las cuatro posibles festividades que consta esta obra, no se sigue que los textos representen su contraparte musical. El protocolo dice que para la génesis de una ópera se requiere primeramente de un libreto para que el compositor en turno escriba la versión musical: en este caso el texto precede al sonido. Sin embargo, esto no pareció ser impedimento para que el primer organista de la Catedral Metropolitana escribiera su versión musical, compatible con cada uno de los posibles maitines.

Plan con maña. Es decir, a sabiendas de que la vida de una obra musical podría ser efímera, no habrá sido entonces mejor escribir una que tuviera más de una opción, y porque no hasta cuatro posibilidades para su ejecución. Retomemos la idea de la recepción en los teatros mexicanos, en donde continuamente representaban en sus escenarios óperas de la autoría de músicos europeos, particularmente italianos. La Iglesia, por su lado, no tenía otra opción que adaptar su rito litúrgico siguiendo el estilo dominante, por lo que es normal encontrar rastros del *bel canto* en la música que se escribía e interpretaba para la dicha institución.⁴⁰ Esto lo entendió claramente el autor del *Invitatorio*. No hay que olvidar que aparte de Gómez hay muchos más músicos mexicanos del periodo independiente que también plasmaron sus vidas y obras bajo las influencias de este estilo de repertorio, aunque éstos han sido muy poco estudiados.

El texto del *Invitatorio* de Gómez que forma parte de la transcripción final, la partitura orquestal, pertenece a los maitines de Corpus Christi.⁴¹ La razón, un tanto obvia, obedece que de entre las cuatro festividades posibles a celebrarse, el de Corpus Christi fue la más popular, y por ende, el de

⁴⁰ Como una de las pocas referencias sobre la música que llegó a ejecutarse en la Catedral Metropolitana, contamos con el programa completo del concierto de Nochebuena celebrado en la Catedral Metropolitana en el año de 1840. Se interpretaron entre otras obras, música de Donizetti, Rossini, Wallace, Mercadante y Auber. También, hay que resaltar entre varios intérpretes, a una Fanny Calderón de la Barca tocando el arpa. Véase Velázquez, *op. cit.*, pp. 272-274.

⁴¹ Para el texto íntegro del Corpus Christi, véase cualquier edición del *Liber Usualis*.

mayor importancia.⁴² La festividad de Corpus Christi es de primera clase y todavía se celebra el primer el jueves después del Domingo de Trinidad o sesenta días después del Domingo de Resurrección. La celebración de los maitines, como parte del Divino Oficio, abarcaba prácticamente todo el día. Comenzaba desde muy temprano con una larga y concurrida procesión que concluía adentrada la tarde en su recinto religioso. Un caso excepcional que se adaptó a estas normas fue el de Chiapas. Como parte de las medidas para enmendar su diócesis, el obispo Colina mandó a publicar su *Cartilla de Coro*. Este relevante documento especifica dentro del rubro de excepciones que los maitines de Corpus, S. Pedro y Purísima van a dilatar cuatro horas. Es más, dentro de “estos Maitines [*sic*] clásicos se canta con orquesta el invitatorio, el himno, sí así lo pidieren los papeles, los ocho responsorios.”⁴³ Aunque no menciona por su nombre al autor del *Invitatorio*, Colina tiene todo el cuidado de citar las tres festividades, los movimientos generales de la obra y de la existencia del manuscrito, los papeles, para su ejecución. El principio de esta excepción era de acomodar el manuscrito de Gómez dentro del servicio litúrgico de los maitines en la Catedral de San Cristóbal.

Independientemente de la intervención musical que Gómez escribió para estas festividades, una típica tarde de maitines incluía, además de muchos otros elementos, también de sus antífonas y salmos, de sus versos y lecciones. La siguiente tabla es una muestra del posible orden en que pudo haber sido la festividad de Maitines de Corpus Christi en alguna de las catedrales mexicanas. Incluimos en negrillas las partes que corresponden directamente con las intervenciones, que se van sucediendo de forma discontinua a todo lo largo del servicio y que corresponde al formato que sigue el *Invitatorio* de Gómez.

⁴² “...the feast of Corpus Christi grew in stature and popularity...[its] procession became a highlight of the year, as a fervent popular devotion.” Harper, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford: Clarendon Press, 1991, 163. También, ya dentro de nuestro contexto, “The feast of Corpus Christi in New Spain was as much a religious as it was a civic celebration. It was an all-encompassing social event that brought together the participation of civil authorities, guilds of workers, confraternities, the nobility, and the military in the observance of religious rituals for this important occasion.” Jesús A. Ramos Kittrell, *Dynamics of ritual and ceremony at the Metropolitan Cathedral of Mexico, 1700-1750* (Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 2006, p. 157.

⁴³ Carlos María Colina y Rubio, *Cartilla de Coro que comprende toda clase de asistencias, funciones, solemnidades, cargos, oficios, deberes y obligaciones que hay de desempeñar en la Santa Iglesia Catedral de Chiapas, así por S. M. I. Sr. Dean y Cabildo, como por sus capellanes, clero y demás dependientes, según el orden de restauración, conveniente ritualidad y engrandecimiento dados á la misma Iglesia*, Madrid: Imprenta de Luis Palacios, 1859, p. 27.

<i>Invitatorio</i> <i>Himno</i>	Antífona-salmo	2.º Nocturno	Antífona-salmo Antífona-salmo Antífona-salmo Verso-respuesta Lección 4 Responsorio 4.º Lección 5 Responsorio 5.º Lección 6 Responsorio 6.º
1.º Nocturno	Antífona-salmo Antífona-salmo Antífona-salmo Verso-respuesta Lección 1 Responsorio 1.º Lección 2 Responsorio 2.º Lección 3 Responsorio 3.º	3.º Nocturno	Antífona-salmo Antífona-salmo Antífona-salmo Verso-respuesta Lección 7 Responsorio 7.º Lección 8 Responsorio 8.º

Tabla 2. Orden posible de la festividad de los Maitines de Corpus Christi.

Con el interés de acercarse a esta obra, nos ha parecido pertinente hacer el recorrido desde el encuentro de cada una de las dos copias, de los acervos, de los motivos de cómo emigró una copia hasta Chiapas; referir la trayectoria del autor y ofrecer un contexto histórico sobre los factores que determinaron el mundo sonoro de este periodo.⁴⁴ La tarea todavía no está completa. Hasta donde tenemos conocimiento, ésta es la primera vez que un manuscrito de tal magnitud, perteneciente al ámbito sacro del periodo del independiente, es examinado a fondo. La premisa es básica: pensamos que es valioso exponer los numerosos factores y relaciones que comprenden esta obra. En una primera instancia, su plan musical muestra la destreza técnica que poseía el autor. Un vistazo a su estructura musical nos permite ver las relaciones entre sus partes externas con sus elementos internos. Esto nos lleva a exponer cómo la estructura armónica vincula desde el primer movimiento hasta el último a través de varios gestos musicales. Encontramos como se intercalan las grandes sonoridades en las secciones del principio, en la mitad y al final, como marcos de las secciones internas semejantes, por su reducción de instrumentos, similares de

⁴⁴ Estoy de acuerdo con la premisa de que “[music] Works cannot be understood in isolation, only in context. The infinite laborious and infinitely diverting ascent of the musicologist should provide this context.” Kerman, Joseph, *Write All These Down: Essays on Music*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 5.

música de cámara. Así de fácil. Si hubiera que resumirlo en una frase, el *Invitatorio* de Gómez sería un testimonio inequívoco de la práctica musical que conjuga el rito litúrgico y los escenarios operísticos del México decimonónico.

No hay dudas, el *Invitatorio* nos revela una obra armada con sumo cuidado que se desarrolla a lo largo de sus 26 movimientos —32, si contamos las repeticiones—. En la obra, como en la ópera, predominan la dicotomía de las tesituras de la Soprano y del Bajo (reconocemos que es el Tenor quien durante este periodo tiene uno de los papeles principales) denominados en el manuscrito como voces concertantes, es decir, respectivamente solistas en el *Responsorio 1.º* y *Responsorio 3.º*, para luego compartir en dueto, inclusive en la cadencia, en el *Responsorio 5.º*. En cuanto a sus preferencias sonoras, Gómez tiene una tendencia a utilizar los dobles tonos sensibles, tanto inferior como superior: del séptimo al primero y del sexto-descendido al quinto; particularmente en este último, la sonoridad del *VIb* es recurrente durante toda la obra. Los acordes de séptima disminuida asisten ocasionalmente en las secciones de mayor tensión orquestal con el fin de añadir intensidad. Otro detalle evidente es el uso de las melodías. Durante los primeros movimientos, las melodías están construidas por medio de grados conjuntos y en arpeggios; pero a medida que la obra va progresando, estos motivos aumentan sus intervalos —distancia entre dos notas— agregando un mayor dramatismo, que al llegar a su conclusión da un giro de 180 grados. Estos, al final, nos remiten por su parecido a los motivos iniciales de la obra, pero solamente en apariencia, ya que los cambios en su contenido son significativos.

Entre varias de estas características musicales, admiramos que el *Invitatorio* de Gómez presente un extenso esquema que va más allá de los típicos gestos operísticos. Por un lado, esta obra litúrgica tenía que seguir los parámetros establecidos por los maitines; mientras que, por el otro, Gómez no buscaba seguir el principio de elevar el texto a alturas poéticas, como era la norma con los compositores operísticos. Aunque parezca evidente, el hecho de tener cuatro diferentes textos no desalentó la inspiración de su autor; todo lo contrario, los acomodó, cortando, repitiendo, manipulando según sus necesidades musicales. Es decir, en este caso predominó el contenido musical por sobre el formato textual.

Esto no es todo. Generalmente el compositor divide el texto de los responsorios en dos partes al que sigue el tradicional *verso* para luego mediante la indicación *Dal Segno*, regresar a uno de los movimientos previos, retomando por ende una parte del texto, representando en su forma externa la clásica estructura ternaria de A | B | A. La mayoría de los responsorios constan al momento de su ejecución de entre tres a cinco movimientos. Excepto dos de ellos. El *Responsorio 4.º* es un continuo

y largo solo movimiento donde el mayor peso recae sobre las voces y la orquesta. Los dos movimientos del *Responsorio 5.º*, el esperado concierto de órgano obligado —especificado así en el manuscrito— reduce para mejores resultados su dotación instrumental. En un sentido teórico, los movimientos tienen un parecido a una exposición, es decir, no hay desarrollo como lo encontramos en la típica forma sonata. Por otro lado, es particularmente ingenioso observar como los centros tonales se van conectando por grados conjuntos en las cuatro grandes secciones de la obra de Gómez: primero con el *Invitatorio-Himno*, seguidos del *1.º Nocturno*, el *2.º* y el *3.º*, y que respectivamente muestran las tonalidades de Sol M-Re M, Mi♭ m, ('M' mayúscula como mayor y 'm' minúscula como menor) Fa M, transita momentáneamente por Sol m (retorno temporal del primero movimiento) para así concluir en Fa M. Para tener una idea gráfica de las dimensiones de esta obra, la siguiente tabla presenta una síntesis completa del *Invitatorio* de Gómez.

Título	Centro Tonal	Tiempo [no. d/cc.]	Movimiento(s) [Fin] y [D.S]	Orquestación y características/ Forma/ Estructura armónica
(1) <i>Invitatorio</i>	Sol M	4/4 [48]	<i>Maestoso</i>	Solemne, pausado, gran orquesta A B I-V VIb-V-I
<i>Himno</i>	Re M	6/8 [236] T: 284 cc.	<i>Allegro</i>	Rítmico, energético, cantáble A B A I-V V-IV V-I
(2) <i>Resp. 1.º del 1.º Noc.</i>	Mi♭ M Mi♭ M Lab M	2/4 [50] 3/4 [86] 3/8 [58] 280 cc.	<i>Andante maestoso</i> <i>Allegro vivo</i> [Fin] <i>Andante</i> [D.S.]	1. Marcial, vocal: I-V 2. Minueto, lírico: I-V-I 3. Trío, Dueto de S y B: Lab M (IV/Mi♭ M)
<i>Resp. 2.º del 1.º Noc.</i>	Sib m Mi♭ M Do m/ Do M	3/4 [82] 3/8 [136] 4/4 [44] 398 cc.	<i>Andante</i> <i>Allegro assai</i> [Fin] <i>Andantino</i> [D.S.]	1. Sib m, pesante, solo de S c/ maderas: i-V 2. Energético: S-Coro, cromático 3. Solo de S con cadencia y Coro: i I-V
<i>Resp. 3.º del 1.º Noc.</i>	Do m Mi♭ M Do m Lab M	4/4 [50] 3/4 [61] 3/4 [124] 4/4 [15] 311 cc. T: 989 cc.	<i>Andante expresivo</i> <i>Andantino</i> [Fin] <i>Vivo</i> <i>Grave</i> [D.S.]	Solo de B, fagot, metales, cuerdas y órgano 1. Oscuro: Solo de B/metales: i-V 2. Imitativo, B con cadencia: I-V-I 3. Canción imitativa: A B A 4. Solemne: cuerdas/solo de B con recitativo y cadencia

Título	Centro Tonal	Tiempo [no. d/cc.]	Movimiento(s) [Fin] y [D.S.]	Orquestación y características/ Forma/ Estructura armónica
(3) <i>Resp. 4.º del 2.º Noc.</i>	Fa M	4/4 [250]	<i>Allegro</i>	Rossiniano en sus partes externas: A B A B: Fuga coral: La m (iii-V)
<i>Resp. 5.º del 2.º Noc.</i>	Do M/	3/4 [154]	<i>Allegretto</i>	Solos de S y B, cl, cuerdas, órgano 1. I V I I-IIIb 2. A B A: larga sección cromática Órgano obligado como solista
	Mi b M Do M	2/4 [213] 367 cc.	<i>Allegro</i>	
<i>Resp. 6.º del 2.º Noc.</i>	Fa m	6/8 [108]	<i>Andantino</i>	1. Solo de T con flauta: i V III i v 2. Ágil: T/Coro: I V I 3. Ligero, T-flauta: I à Do M ⁷ 4. T/Coro, reflexivo: i VII (V/ Fa M)
	Fa M	4/4 [83]	<i>Allegro</i> [Fin]	
	Sib M	3/4 [41]	<i>Andante</i>	
	Re m/ Fa M	3/4 [21] 336 cc. T: 953 cc.	<i>Grave</i> [D.S.]	
(4) <i>Resp. 7.º del 3.º Noc.</i>	Sol m	3/4 [80]	<i>Andantino</i>	Solo de B, cl, fagot, corno y cuerdas 1. Solo de B/maderas: i V 2. Motivo obsesivo: i V i 3. Cantabile-maderas
	Sol m	3/4 [137]	<i>Allegro</i> [Fin]	
	Mi b M	4/4 [56] 410 cc.	<i>Andante</i> [D.S.]	
<i>Resp. 8.º del 3.º Noc.</i>	Re m	3/4 [57]	<i>Andante</i>	1. Evoca al <i>Invitatorio</i> inicial: i V 2. Alentador, emotivo: Gran final 3. Pausado: solos y dueto de A-T 4. S/Coro: i V (V/Fa M)
	Fa M	3/4 [102]	<i>Vivo</i> [Fin]	
	Sib M	4/4 [35]	<i>Andante espressivo</i>	
	Fa m	3/4 [24] 320 cc. T: 730 cc.	<i>Andante</i> [D.S.]	

Tabla 3. Estructura general del *Invitatorio* de Gómez. Descripción: Resp. / Responso; Noc. / Nocturno; S / Soprano; A / Alto; T / Tenor; B / Bajo; cl / clarinete; órg / órgano. En negrillas los finales de cada Responso y en negrillas-subrayadas, los finales de cada Nocturno. (1) indica cada una de las cuatro secciones, y “T” el total de compases de éstas.

Invitatorio-Himno

Seguramente el hijo de Pesaro, Gioachino Rossini, nunca imaginó ser parte de la cultura popular. Sus melodías se reconocen con relativa facilidad que no hace falta reconocer su título de procedencia, principalmente sus oberturas que como rúbricas han cobrado vida propia.⁴⁵ Tan efectivas y energéticas eran que recicló algunas de ellas en diferentes óperas. Para nuestro tema, y en su familiaridad con el *bel canto*, Gómez entendió e

⁴⁵ “...Rossinian devices that make his music instantly recognizable: the energetic rhythms of his orchestral themes, typically with dotted rhythms and unexpected accents...” Parker, *op. cit.*, p. 195.

hizo suyas las convenciones musicales de sus tiempos. El primer y segundo movimiento, el *Invitatorio* y el *Himno* están relacionados tonalmente por el desplazamiento de tónica a la dominante; conformando entre estos dos primeros movimientos, en una típica obertura dividida respectivamente en su tiempo lento-rápido (figura 9), tal como lo había ya definido Philip Gossett: la “Arquetípica Obertura Rossiniana”.⁴⁶ No es accidental abrir esta monumental obra con anacrusa en unísono de dieciseisavo a octavo. Distintivo de la obertura francesa, el motivo rítmico, nota corta seguida de una larga, da un carácter solemne al primer movimiento que prolonga en la orquesta el arpeggio de su tónica, Sol M, seguido del *Vib* antes de la silábica y homofónica entrada de las voces. El carácter de amplitud del *maestoso* del *Invitatorio* es corto en extensión —al contar con sólo 48 compases—, pero que tiene como función principal el de preparar para la energética segunda parte, el *allegro* del *Himno*, combinando así al más puro estilo rossiniano. Como paréntesis, un caso similar con el *Himno* son el *Responsorio 4.º* y el *5.º* en los que prevalecen sus largas secciones cromáticas, construidas con una célula rítmica básica que va recorriendo, de menos a más en volumen e intensidad instrumental, por toda la orquesta siguiendo la progresión armónica, dominante-tónica, hasta alcanzar su clima en *tutti*, como veremos más adelante.⁴⁷

Regresando con el *Himno*, que lleva el energético tiempo en 6/8, juega con las dinámicas de piano y de forte que, con sus insistentes dieciseisavos en las cuerdas, impulsan constantemente el movimiento hacia delante. El motivo de los primeros cinco compases (figura 10) se repite, ascendiendo un semitono, consecutivamente dos veces más para así completar la intensa sección que denominaremos como ritornelo, al que responden las maderas con la sección A. Interesante idea, y que es precisamente el motivo en el fondo de terceras ascendentes en la sección grave de las cuerdas (Mi-Sol#, Fa#-La, Sol#-Si) del ritornelo que se recicla para formar uno de los principales motivos melódicos, en dirección contraria y descendente (Sol-Mi, Do-La, Fa#-Re), de la sección A (figura 11). Por otro lado, de las siete estrofas de las que originalmente se compone el texto del *Himno* como parte de la festividad de Corpus Christi, Gómez sólo hace uso de cinco, omitiendo las estrofas cuatro y seis. La siguiente tabla muestra cómo el compositor busca el balance y orden, para ello

⁴⁶ El primer diagrama, representando un esquema completo de la Arquetípica Obertura Rossiniana, tiene una semejanza notoria con los primeros movimientos, *Invitatorio-Himno*, con que abre la obra de Gómez. Philip Gossett, “The Overtures of Rossini”, *19th-Century Music*, vol. 3, n.º 1 (1979), p. 5.

⁴⁷ El *crescendo rossiniano* podría definirse de la siguiente manera: “... in which a section of eight or sixteen bars will be repeated again and again, each time with increased orchestration and dynamic level.” Parker, *op. cit.*, p. 196.

suprimiendo un par de estrofas, a través de toda la orquesta, y en donde el ritornelo se mantiene como puente uniendo a las demás secciones del movimiento. Como se observa, es el *Himno* en proporción casi cinco veces más extenso que el *Invitatorio*.

Partitura

Invitatorio

José Antonio Gómez y Olguín
(1805-1876)

3

1 *Maestoso*

Fl.

Cl.

Fg.

Crn en Sol.

Tpt.

Timp. *En Sol y Re*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Bc.

Copyright © John G. Lazos

Figura 9. Primer movimiento del *Invitatorio* de Gómez.

Himno

Figura 10. Principio de *Himno*, cc. 1-6.

Figura 11. Sección de maderas del *Himno*, cc. 16-20.

Estrofa	1	2	3	5	7	Amen	
Sección	Ritornelo	A	Ritor A'	B	Ritor' C	Trans A'	Coda
Compases	1-15	16-48	49-85	86-130	131-189	190-217	218-236
Distribución	Cuerdas	Coro	Coro y órgano	S-T dueto	Coro y órgano cromático	Coro	Melismático

Tabla 4. Estructura general del *Himno*. No se incluyen las dos pausas, compás 85 y 159 respectivamente.

Responsorio 1.º del 1.º Nocturno

La razón por la cual tenemos tres nocturnos, divididos en este caso los dos primeros en tres responsorios y el último de dos, se deben a las lecturas, denominadas como lecciones, que preceden a cada sección musical. Para la festividad de Corpus Christi, el primer grupo de lecciones son tomadas de las Escrituras, que corresponde al capítulo once de la Epístola de San Pablo que dirige a los Corintios; en el segundo grupo, el que comprende al segundo Nocturno, la lección es tomada del sermón de su figura principal, Tomás de Aquino, mentor de la escolástica; mientras que el tercer grupo, tercer Nocturno, forma parte de la homilía del Evangelio del día, en este caso proveniente de San Juan. Tampoco es accidental. Hay un sentido pedagógico en esta larga e íntima colaboración entre la palabra y la música que ha funcionado desde los inicios del rito litúrgico —entiéndase desde la paradigmática concordancia entre el salmo y la antífona—. Los responsorios tienen en su contraparte musical el papel de interpretar las lecturas. Sin embargo, en este caso ya sabemos que no se puede asumir la idea de que la música eleve el texto, como se ha mencionado arriba; por ende, presuponemos que el fin de esta obra en particular esté en su ejecución misma. También hay que observar que hacia el final del primer y segundo nocturno se recita la doxología, aunque claro, Gómez se toma ciertas licencias y pide regresar a algunos de los movimientos previos para concluir el respectivo Nocturno.

El *Responsorio 1.º* contrasta inmediatamente con la *obertura* escuchada previamente, comenzando por su tonalidad, *Mib* mayor. Dividido en tres movimientos —cuatro si tomamos en cuenta la repetición del segundo al final de este responsorio—, inicia con un breve, e intenso, tema marcial en 2/4. Los violines primeros llevan el peso de este *andante maestoso* al que el coro interviene sonoramente con el arpeggio de la tónica, cuya conclusión prepara, por su continuación armónica en la dominante, en el segundo movimiento, de regreso en la tónica. Entre los dos siguientes movimientos la relación no es casual. El segundo movimiento, *allegro vivo* y el tercero, *andante*; son prácticamente en su relación como un clásico Minueto-Trío que incluye su repetición. El autor nos muestra desde el inicio el constante desplante de su conocimiento sobre las formas musicales, todo ello para dar variedad a esta larga obra. Con su elegante mordente en las cuerdas da al Minueto de un ligero y continuo pulso, mientras la línea vocal desciende, en dos partes, para completar su octava (figura 12). En la dominante, a partir del c. 21, las cuerdas dejan atrás el adorno para en tresillos encubrir en claro ritmo de 9/8, mientras las voces van líricamente respondiendo en movimientos contrarios. El regreso a la tónica, c. 38, responden a la textura homofónica antes de llegar a su

conclusión. Contrastante, como es de esperarse con el Trío (figura 13), este movimiento nos da una muestra por primera vez en dueto, aunque de manera breve, las voces principales: la Soprano y el Bajo concertantes, las voces que dominarán respectivamente en los dos siguientes responso-rios; además, para mejores resultados, la orquesta es reducida a una flauta, cornos y cuerdas. Continúa, en su repetición del Minueto, al *allegro vivo*.

The image displays two musical staves, labeled as Figures 12 and 13, representing the first two figures of the first Responso. Figure 12 (top) shows the beginning of the *allegro vivo* section. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Bass). The vocal parts enter with the lyrics "Et é - dent cár - nes,". The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Figure 13 (bottom) shows the beginning of the *andante* section. It features a Flute (Fl.), Horn in C (Cm. en Mib), Violin 1, Violin 2, Viola, and Bass. The Flute part is marked with a dynamic of *p* and a tempo of *Andante*. The other instruments play a rhythmic pattern of eighth notes.

Figuras 12 y 13. Primeros compases del *allegro vivo* y del *andante* del Responso 1.º del 1.º Nocturno.

Responsorio 2.º del 1.º Nocturno

Si en el primer Responsorio nos proporcionó apenas una muestra de la Soprano concertante, ahora, durante el segundo, dicha voz se presenta como la gran protagonista. Un oscuro y pesante tono de *Sib* menor abre inmediatamente con una larga línea monotemática, tema A, en las maderas (figura 14), acompañada al fondo por los ininterrumpidos tresillos en las cuerdas, los cuales son aprovechados en amplios saltos de sextas ascendentes: de Fa a Re y de Si a Sol, lo que nos da un ambiente de mayor dramatismo a lo largo de sus nueve compases. La intervención de la Soprano concertante —evocación al más típico estilo del *bel canto*— es redondeada en unísono con la flauta y el fagot, al que responde más adelante, el tema B, con las demás voces y el imprescindible órgano. Entre estos dos temas, el músico nos ofrece la siguiente estructura compacta de ||: A :|| B-A-B'-A'-A.

Responsorio 2º del 1º Nocturno

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The score is titled "Responsorio 2º del 1º Nocturno" and is marked "Andante". The key signature is B-flat minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 5, and the second system shows measures 6 through 10. The music is characterized by wide intervals and a monotematic line, with a continuous triplet pattern in the strings (not explicitly shown but mentioned in the text). The woodwinds play a melodic line that is supported by the strings.

Figura 14. Tema en las maderas en el *andante* del Responsorio 2.º del 1.º Nocturno.

En 3/8, el segundo energético e intenso movimiento, *allegro assai*, es una típica *cabaletta*, cuyo objetivo principal es el de plantear los desplantes vocal-virtuoso de, quién más, la Soprano (figura 15). Aquellos saltos de sexta, ascendentes y descendentes, son ahora retomados como el motivo principal para hacer lucir a la solista a lo largo de sus doce compases

de entrada, cc. 21-32, a la que acompaña seguidamente el coro. La larga y descendente cromática sección, cc. 76-90 — gran silencio en el c. 91 — se repite extendiendo los últimos compases entre los cc. 92-113, finaliza este movimiento de forma compacta para su eventual repetición con el que cierra este *Responsorio*.



Figura 15. Solo de Soprano concertante en el *allegro assai* del *Responsorio* 2.º del 1.º Nocturno, cc. 21-32.

Entre tanto, en el *andantino*, las cuerdas se reparten en cascada en grupos de dieciseisavos. Es el tercer movimiento, el cual transita entre los modos de Do menor a mayor para demostrar a la voz principal, la Soprano, mientras el coro la acompaña, en una amplia extensión de su rango vocal (figura 16). Por decir, en el c. 14, la Soprano parte de la quinta como eje central para desde ahí descender a la tónica y desde ahí tomar vuelo extendiéndose en arpeggio en dirección opuesta hasta una treceava o una novena de donde había partido. Veloces escalas y síncopas se suceden mutuamente, discretamente acompañadas por el coro, hasta llegar a su cadencia de la voz principal; no sin antes, regresar al segundo movimiento.



Figura 16. Solo de Soprano concertante, *andantino* del *Responsorio* 2.º del 1.º Nocturno, cc. 14-19.

Responsorio 3.º del 1.º Nocturno

Continuando con los contrastes, el formato de gran orquesta es limitada a un menor número de instrumentos para ofrecer en este tercer *Responsorio* de mayor intimidad. Si el anterior privilegió los sonidos agudos, ahora toca el turno a los graves. Con un aire ciertamente reflexivo, el *andante espressivo* nos indica su intención. Este movimiento introductorio presenta una amplia melodía, desplegando primero el arpeggio ascendiendo y su escala en el descenso los tonos principales de Do m. Acompañado por el fagot en unísono con las violas y el contrabajo los cuales intercalan cada dos compases con, hay que decirlo, el dulce coral conformado entre

también el fagot, la trompeta y los dos cuernos (figura 17). Cuando las cuerdas deciden finalmente participar, anacrusa al c. 13, es más bien para ceder más adelante al recitativo —indicado así en el manuscrito—, en *secco*, del Bajo concertante. Fragmentos del coral, y la amplia melodía del inicio, van intercalando con la voz grave de los solistas hasta la conclusión de éste en su respectiva cadencia.

Responsorio 3^o del 1^{er} Nocturno

Andante espressivo

Figura 17. Fagot, corno y trompeta en el *andantino espressivo* del Responsorio 3.^o del 1.^{er} Nocturno, cc. 1-7.

Este pastoril y pausado movimiento abre con los violines primeros en 3/4 del segundo movimiento, *andantino*. Compartiendo con el Bajo concertante, entre los cc. 5-8 y cc. 9-11 respectivamente y hasta el c. 29; al que sigue, con un cambio sutil gracias a las cuerdas, en un aparente 9/8 —en lo que comenzamos a entender en estos cambios de motivos rítmicos como un movimiento interno dentro de otro—, donde, como en el movimiento anterior, el fagot, corno y trompeta van turnándose de forma imitativa (figura 18), para regresar en el c. 51, al tema inicial con el que cierra, finalizando en su repetición, con una cadencia de la voz solista.

Figura 18. Fagot, corno y trompeta del *andantino* del Responsorio 3.^o del 1.^{er} Nocturno, cc. 30-34.

El tercer movimiento es un alegre y obsesivo *vivo* en 3/4 en el que la sección de las cuerdas no descansa. La introducción, los primeros 17 compases, inicia en trémolos en las cuerdas para seguir después en octavas y en staccato, mientras el fagot y los metales conducen a un cantábile y sonoro del Bajo concertante. En su forma temática representa un simple A | B | A. Para finalizar, en teoría, el 1.^{er} *Nocturno* debería de concluir momentáneamente con un solemne y melancólico Gloria (figura 19), donde solamente el Bajo es simplemente acompañado por las cuerdas pero que, en la práctica, regresa al *andantino*, el segundo movimiento, que tiene mucho más efecto en un sentido musical.



Figura 19. Solo del Bajo concertante en el Gloria del *Responsorio 3.º del 1.º Nocturno*.

Responsorio 4.º del 2.º Nocturno

En el centro de esta monumental obra, el *Responsorio 4.º* comprende, contrariamente a los demás responsorios, un solo y continuo movimiento. El *allegro* en Fa M y 4/4, es por otro lado el más rossiniano en su expresión. Simplemente en tres grandes secciones, A | B | A, inicia como preámbulo con extensos y expresivos 34 compases de introducción. El orgánico retardando, cc. 34-36 — que se repite entre los cc. 182-186 —, nos instala en el lugar correcto, en *pianísimo*. La célula principal consta de cuatro obsesivos compases (figura 20), que comienza con los violines primeros al cual se van efectivamente agregando en pares las demás secciones de la orquesta, lo que proporcionalmente incrementa el volumen: primero las flautas con el fagot, para luego los clarinetes con los cornos, seguido de la trompeta con el contrabajo, para entonces el órgano y finalmente todas las voces; antes de llegar al inevitable clímax, en *fortísimo* en el c. 59, y cuya sección completa se repite entre los cc. 187-244.



Figura 20. Violines 1, célula principal de la sección A del *allegro* del *Responsorio 4.º del 2.º Nocturno*, cc. 37-40.

Pero todavía hay más. Es ingenioso, por lo poco usual dentro del estilo de la ópera italiana, lo que sucede en su parte intermedia, sección B, cc. 96-181. Después de una cadencia perfecta en la tónica, cc. 94-95 y una breve pausa, para mayor impacto, esta segunda sección nos presenta una novedad, una fuga coral. Hasta ahora Gómez no se había caracterizado por independizar las voces, por ello la textura homofónica prevalente en su obra, lo que ha dado de mayor sobriedad; además, armónicamente hace uso en esta parte de la mediantes, La m, como su región principal. La primera voz que aparece con el sujeto principal — como se le dice al tema en una fuga — es la Soprano concertante, acompañada discretamente por los violines primeros, que se prolonga durante extensos ocho compases. Y nada fácil. Hay que notar que en la primera parte del sujeto como fragmenta el acorde de séptima disminuida — sin la quinta —, primero con el intervalo ascendente de tritono al que le sigue el de séptima menor descendente, cc. 97-98; mientras que la segunda parte del sujeto responde en forma sincopada para cerrar en V/III (figura 21) — dominante de la mediantes — que da pie a las siguientes entradas del Tenor — comenzando en Mi, una cuarta abajo —, y luego con la Alto en el mismo tono, una octava abajo, de la Soprano. Empero, en sentido estricto, para ser una fuga se requiere que cada nuevo sujeto sea en un registro externo y no, como sucede en este caso con la Alto, en una voz interna como fue en ese caso entre la Soprano y el Tenor. Finalmente, aparece el Bajo, que con coro incluido completa a su vez por las cuatro voces.

The image shows two staves of musical notation for a Soprano Solo. The first staff, labeled '96', begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *p*. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The lyrics 'Ac - ci - pi - te,' are written below the notes. The second staff, labeled '99', continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The lyrics 'te, et - co - mé - di - te: hoc - est - còr - pus - me -' are written below. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Figura 21. Soprano concertante en la sección B del *allegro* del *Responsorio* 4.º del 2.º Nocturno, cc. 96-104.

Responsorio 5.º del 2.º Nocturno

¿Un concierto para órgano en el centro de esta obra? Después de demostrar sus dotes como compositor, y para dar un merecido descanso a la orquesta, toca el turno al autor de la obra de tomar el papel principal.⁴⁸ Para ello, la gran orquesta es reducida a solamente la Soprano y Bajo concertantes, el clarinete, las cuerdas y el solista, que siguiendo

⁴⁸ Este nocturno fue recientemente interpretado por la soprano Carolina Torres, el barítono Ricardo Sánchez, el Cuarteto Bayún (Dimitri Kisselev, Elizabeth Martínez, David Gutiérrez

como dice en esta sección del manuscrito, recibe ahora la denominación de Órgano obligado. Uno no puede dejar de pensar si Gómez mismo, quien en los movimientos previos seguramente habría estado encargado de dar las entradas a sus colegas —recuérdese que la figura del director de orquesta como hoy se le conoce no era la norma en aquellos días—,⁴⁹ interpretó esta obra en alguno de los órganos monumentales de la Catedral Metropolitana. El *allegretto* del primer movimiento está dividido en dos partes. Comenzando en Do M, el peso recae sobre el solista, cuyos primeros dos temas, respectivamente en los cc. 5-8 y 17-25 (figs. 22 y 23), van enmarcando las entradas de las cuerdas, de la Soprano concertante y más adelante del Bajo concertante, antes de que el solista retome el control, hablando en un sentido sonoro, del movimiento.

Responsorio 5º del 2º Nocturno

The image shows two systems of musical notation for the organ obbligato. The first system, starting at measure 1, is marked 'Allegretto' and includes parts for Violon 19a Clara, Violon 15a Clara, Trompa Real, and Violon Llano. The second system, starting at measure 17, continues the organ part with a more complex rhythmic pattern.

Figuras 22 y 23. Órgano obligado en el *allegretto* del *Responsorio 5.º del 2.º Nocturno*, cc. 1-8 y 17-25.

El continuo intercambio del motivo de cuatro dieciseisavos acompaña al dueto de las voces principales que precede a la extensa sección climática, a partir de este momento y hasta el final, de este movimiento (figura 24).

Tan extenso como hipnótico, debido a sus largas secciones cromáticas, repeticiones y repentinos silencios, toca el turno a la segunda parte del concierto, el segundo movimiento. Bajo la misma dotación continúa, el Órgano obligado mantiene una presencia notoria en el *allegro* escrito a la breve, cuyas partes externas enmarcan, en Do M, a su mediante descendida en modo mayor, Mi♭ M. Aquí, el dueto de la Soprano y del Bajo concertantes tienen uno de sus más cálidos momentos en el c. 35 y

y Diego Carpio) los clarinetistas Heather Anee y Fernando Aguirre y la organista Laura Carrasco el 29 de julio de 2018 en el Templo de San Cayetano, La Valenciana, en Guanajuato.

⁴⁹ Gossett, *Divas...*, p. 73.

subsiguientes. La segunda sección, en la mediente, arranca en el c. 88 para llegar poco después a su inevitable clímax en *fortísimo*, c. 92 (figura 25). La coda, desde el c. 194 y hasta el final, concluye con el virtuosismo del *Responsorio 5.º*.

Figura 24. Fragmento del *allegretto* del *Responsorio 5.º* del 2.º Nocturno, cc. 104-106.

Figura 25. Fragmento del *allegro* del *Responsorio 5.º* del 2.º Nocturno, cc. 89-95.

Responsorio 6.º del 2.º Nocturno

Dividido en cinco movimientos —cuatro escritos donde el segundo se repite— para finalizar el 2.º *Nocturno* en Fa mayor. Las tonalidades centrales de este Nocturno, a través de sus tres responsorios, representan en su parte externa una relación de I | V | I, que se refleja a su vez en su parte interna de su segundo, y en su repetición último movimiento, el *allegro*. Regresamos con la sonoridad de la orquesta completa, pero introduciendo ahora por primera vez al Tenor concertante como solista. El primer movimiento, *andantino* y en el quebrado de 6/8, tiene en su primera sección a los violines atentos al responder en *fortísimo* en sincopas contra la sección grave de las cuerdas, violas y contrabajo, hasta la entrada del Tenor, en intercambio con las maderas, incluyendo cadencia en su segunda sección. Para la tercera sección, en la subdominante de Do, Lab M, contrasta por su *pianísimo*, para que el Tenor concertante entre en un largo intercambio con la flauta mientras los violines incansablemente ornamentan la voz inferior del arpeggio (figura 26). Mencionadas brevemente las tres secciones, este primer movimiento nos ofrece una estructura, casi como un rondó, proporcional repartida en las siguientes partes: A-B-A-C-A'-B-Final.

Figura 26. *Andantino* del Responsorio 6.º del 2.º Nocturno, cc. 41-54.

El ágil segundo movimiento, el ya mencionado *allegro*, regresa al tono central de Fa M, y que a su vez vendrá siendo el final de este Nocturno. Es curioso ver como el ritornelo de este movimiento (figura 27) va progresivamente incrementando su extensión; primero de seis a nueve (cc. 27-35), después en once (cc. 43-53) y finalmente en trece (cc. 61-73), en sus siguientes retornos. Queda claro que un cantáble Tenor concertante

mantiene su papel protagónico variando el tema del movimiento previo, seguido por las demás voces solistas del coro.

El *andante*, tercer movimiento en la dominante, *Sib* mayor, aunque escrito en tiempo ternario, al que respetan las voces y las maderas, los tresillos en las cuerdas constantemente se oponen al mantenerse en un disfrazado tiempo compuesto de 9/12. El Tenor concertante y la flauta mantienen su relación, ahora en unísono al que responden las demás voces. El requerido, un dramático y pesante *Gloria*, primero en *Re m* cierra en modo mayor para así preparar el regreso, dominante en segunda inversión del acorde en *Fa*, del *allegro*, mediante una larga frase coral.

Figura 27. *Allegro* del *Responsorio 6.º del 2.º Nocturno*, cc. 1-6.

Responsorio 7.º del 3.º Nocturno

Finalmente, el último Nocturno consta de dos Responsorios. Durante el primero, la orquesta se reduce para el regreso de una de las voces principales, el Bajo concertante, a la que acompaña una vez más los sonidos oscuros del clarinete, fagot, corno y cuerdas, en su tesitura grave. Un *andantino* en 3/4 abre con las cuerdas en un suspirante *pianísimo* y en trémolo en el melancólico tono de *Sol m*. Ahora si la fuga a tres voces, entre las dos maderas y el metal, dan un tono de tranquilidad a este movimiento. El lírico sujeto de los alientos abre con el fagot, en la tónica, al que responde primero el clarinete una quinta arriba —literalmente una doceava— al que sigue

el corno una sexta mayor descendente, para concluir el coral en un acorde disminuido sobre el tono de la sensible (figura 28).

Hay en el largo y monotemático *allegro no mucho*, literalmente como *allegro non molto*, dos claras secciones. El unísono en las cuerdas en la sección A, cc. 1-11, ejercen un efecto de pedal mientras que, en la siguiente nos ofrece un frenético sincopado motivo entre el Bajo concertante y las maderas ligeramente acompañadas por las cuerdas. Este motivo resulta del desplazamiento del intervalo ascendente de una sexta que desciende en grados conjuntos al siguiente motivo. El *andante*, tercer y penúltimo movimiento, es un diálogo casi vocal entre los instrumentos, primero el corno, las maderas con el Bajo concertante, que por su lento pulso se asemeja a una canción de cuna. El recurso al final, el *pizzicato* en las cuerdas, que da un efecto etéreo antes de regresar a su conclusión.

The figure displays a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Horn in F (Cm en Fa). The score is divided into four systems of measures. The first system (measures 4-9) shows a bassoon solo with a trill. The second system (measures 10-14) features a clarinet solo with a trill. The third system (measures 15-19) shows a more active bassoon and horn part. The fourth system (measures 20-24) features a strong, rhythmic accompaniment from the bassoon and horn, with a forte dynamic marking.

Figura 28. *Andantino del Responsorio 7.º del 3.º Nocturno*, cc. 4-24.

Responsorio 8.º del 3.º Nocturno

El último responsorio comprende cuatro movimientos, cinco si consideramos la repetición del segundo al final. A pesar de que su primer movimiento, *andante*, está escrito en 3/4 y en el tono de Re m siendo inevitablemente semejante con el *Invitatorio*, aquel otrora primer movimiento en 4/4 y Sol M con la que abre esta larga obra (figura 29). Para mayor expresión, los acordes de séptima invertidos prolongan aún más el dramatismo de este movimiento. También, como lo fue anteriormente, este Responsorio se nos presenta en su forma como una obertura. La introducción, ahora de carácter marcial, cc. 1-25, regresa a la gran sonoridad de su completa orquesta. Hay que resaltar, una vez más, las cualidades de Gómez. La figura de contrabajo al principio del *Invitatorio* y en este *andante*, son tan similares como al mismo tiempo complementarias (figuras 30 y 31); es decir, motivos similares, pero en este movimiento desplazándose en dirección contraria. Continuando con la primera sección, ella cierra en la dominante en primera inversión la cual resuelve, en el siguiente compás, en la relativa mayor, c. 26. La melodía arpegiada se detiene momentáneamente en la quinta como en un gesto de reconciliación. Citándose a sí mismo, este *andante* cierra en unísono en el quinto grado el cual ha sido previamente ornamentado por el Si bemol, el sexto grado descendido.

Merecedor es el segundo movimiento, el *vivo* en 3/4, al ser en su regreso el movimiento final de esta monumental obra. En el tono de Fa M, el carácter en general parecer expresar un espíritu alentador o triunfal con el que va a cerrar esta obra. Después de una ligera introducción, cc. 1-14, cada voz en el coro entra imitando cada dos compases cuyo tema es una simple variación rítmica del tema del movimiento previo (figura 32).

El *andante espresivo*, tercer movimiento, es un diálogo entre los clarinetes y, por primera vez, la Alto concertante que con el Tenor se acompañan separados a una distancia de un intervalo de sexta. En un estable Sib mayor, y en 4/4, la frase de cuatro compases es recurrente, mientras las cuerdas mantienen entre las voces graves en *pizzicatos* en agudos tresillos en un disfrazado tiempo compuesto de 12/8. El breve *andante*, cuarto movimiento, el Gloria, es un puente que contrasta, antes de regresar al *vivo*, en la tonalidad de Fa m, manteniendo una textura de imitación entre las voces excepto en la voz Soprano, la que nos ofrece su último solo en unísono con la flauta y el fagot. De esta forma, el Gloria concluye emotivamente en la dominante antes de regresar al gran final, el segundo movimiento de este Responsorio, del monumental *Invitatorio* de Gómez.

Responsorio 8º del 3º Nocturno

Andante

FL. *f*

Cl. *f*

Fg.

Cm en Fa *f*

Tpt. *f*

S. Solo *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

A. Solo *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

T. Solo *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

B. Solo *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

S. Coro *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

A. Coro *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

T. Coro *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

B. Coro *f* Mi - sit me vi - vens Pa - ter,

Vln. 1 *arco f*

Vln. 2 *arco f*

Vla. *arco f*

Bc. *arco f*

Org. ob. *f*

3# 3 6 4# 3b 6 6# 6# 6 4 3#

Figura 29. *Andante* del Responsorio 8.º del 3.º Nocturno, cc. 1-6.

que les tocó convivir, los primeros filarmónicos mexicanos encontraron la manera de adaptarse mediante su oficio a su complejo medio, mientras se mantenían al tanto de lo que acontecía en su realidad inmediata y a la par de lo que ocurría en los escenarios europeos, es nada menos que relevante. Lo mejor de todo este asunto, del que apenas empezamos a vislumbrar sus primeros legados, comienza por los mismos manuscritos musicales otrora guardados como mudos testimonios de su tiempo. Indiscutibles referencias de nuestras investigaciones, el punto de partida, los manuscritos musicales comienzan a develar la trayectoria de un extenso y rico quehacer musical.

Pecando de optimistas, aunque no por ello vamos a dejar de ser menos ansiosos, seguimos pacientemente en la espera de que una obra de estas magnitudes sea una vez más ejecutada en nuestro medio musical. En esta larga espera, es prometedor observar que los actuales estudios en el campo de la musicología en México van por buen camino. El caso de Gómez y de sus múltiples facetas ha abierto una plétora de posibilidades —ciertamente no imaginables durante los inicios de esta investigación— que han permitido acercarnos a un siglo de quehacer musical. Por otro lado, el *Invitatorio* puede ser una de aquellas obras que refresquen los de por sí muy tradicionales oídos [de-]formados que tenemos y que bien valdría la pena dar voz a otras tradiciones sonoras. En este caso, el mundo sonoro del siglo XIX no puede ser más próximo al nuestro. Diremos que ya contamos, como dice aquel viejo adagio con el que abría este ensayo, con puntos de apoyo a los que se van agregando más voces a este continuo diálogo con el primer siglo de música en México. Está por verse si el *Invitatorio* de Gómez representa uno de estos puntos de apoyo.

Para cerrar. Si es por cuestión de reducir todo a los fríos números, hay que recordar que hasta el momento sólo hemos podido estudiar a fondo una ínfima fracción de este repertorio. Hay que dar crédito que el *Invitatorio* de un tal Gómez nos haya llevado por varios e inesperados caminos: las dos copias como las catedrales de la Ciudad de México, la de Guadalajara y la de Chiapas. De su autor, sólo hemos mencionado algunos datos relevantes que nos dejan entrever una sólida y convincente trayectoria musical. La extensa trayectoria de este músico comienza a ser motivo de diversos estudios académicos mientras que el *Invitatorio* nos ha permitido adentrarnos en otros terrenos poco explorados. Por ello, hemos intentado ir más allá de la vida y obra de un solo compositor. La idea ha sido demostrar que las sumas de las partes es más que el todo. No hay plazo que no se cumpla. Sólo nos queda decir que es mediante la persistencia de nuestras investigaciones que repercutirán en el elemento más esencial, en la misma música. Entonces, y sólo entonces, escucharemos con diferentes oídos los sonidos del siglo XIX mexicano.

Anexo. Incipits de los textos de los Maitines de Corpus Christi

Invitatorio:

Christum Régem adorémus, dominántem géntibus:

Himno:

Sacris solémnis júcta sint gáudia

Responsorio 1.º del 1.º Nocturno

Immolábit haédum multitúdo filiórum

Responsorio 2.º del 1.º Nocturno

Comedétis cárnes, et saturabímuni panibus.

Responsorio 3.º del 1.º Nocturno

Respéxit Elías ad cáput súum subcinerícium

Responsorio 4.º del 2.º Nocturno

Coenántibus íllis, accépit Jesús pánem,

Responsorio 5.º del 2.º Nocturno

Accépit Jesús cálicem, postquam coenánvit, dicens:

Responsorio 6.º del 2.º Nocturno

Ego sum pánis vítae: pátres véstri manducavérunt

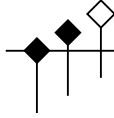
Responsorio 7.º del 3.º Nocturno

Qui mandúcat méan cárnem et bíbit méum sánguinem,

Responsorio 8.º del 3.º Nocturno

Misit me vívens Páter, et égo vívo propter Pátrem,

Un repertorio de música¹ en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901



Luisa del Rosario Aguilar Ruz

Los años posteriores a la independencia abrieron un espacio de oportunidad que los comerciantes alemanes no dejaron pasar. En este escenario se insertan las historias de exitosos importadores de productos musicales, cuya influencia fue muy importante en el devenir del comercio especializado en música de la Ciudad de México. En estas líneas nos ocuparemos de la poco explorada, aunque larga trayectoria del “repertorio”² de Heinrich Nagel, fundado en 1849, que con su historia de más de medio siglo sirviendo a los filarmónicos de la capital del país, nos abre una puerta hacia el muy musical siglo XIX mexicano.

The years that followed Mexican independence opened a space of opportunity that the German merchants did not let pass. In this scenario where the stories of successful importers of musical products, whose influence was very important in the development of music trade in Mexico City, are inserted. In this text, we deal with the little explored, although long trajectory, of the establishment of one of those German nationals: Heinrich Nagel. His music store, founded in 1849 with its history of more than half a century serving the public of the first city in the country, opens a door to the very musical Mexican 19th century.

En las primeras décadas del siglo XIX, a raíz de las guerras de independencia, las nuevas naciones americanas formaron parte de la expansión comercial que países como Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y los Estados alemanes³ desarrollaron en el espacio que había dejado vacante la metrópoli española. En el periodo colonial la actividad económica de la Nueva

¹ La expresión “repertorio de música” o “repertorio” como sinónimo de tienda o almacén especializado en productos musicales, comenzó a utilizarse en la Ciudad de México a principios de la década de 1830. Dado que el uso del vocablo “repertorio” en ese contexto no parece estar presente en otros países, estamos, salvo prueba en contrario, ante un uso “mexicano” del término. Véase Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877”; Tesis de doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018, pp. 55-67.

² Puesto que la palabra “repertorio” es utilizada en la Ciudad de México para referirse a una tienda o almacén de música, en este trabajo dicha expresión será manejada con el significado antes descrito.

³ Como se sabe, el proceso de unificación política de los 39 Estados alemanes independientes que formaban parte de la Confederación Germánica establecida en 1815, dio sus primeros pasos en 1848 y se consolidó en 1871 con la formación del Imperio alemán.

España estaba enfocada en exportar materia prima e importar producto terminado, lo que inhibió el desarrollo de una industria de transformación que permitiera la producción local. La independencia no cambió el enfoque de la economía, sólo modificó a sus protagonistas a partir de 1821. En este ambiente de oportunidad los comerciantes alemanes encontraron en México el espacio adecuado para hacer crecer sus negocios y aprovecharon las condiciones para establecerse en la capital del país como importadores y comercializadores de productos, alemanes y no alemanes, de mercería, ferretería y música, entre otros, a lo largo del siglo XIX.⁴

Las colonias españolas se habían convertido en un mercado significativo para el capital manufacturero alemán a tal punto que, a finales del siglo XVIII, la mitad de la producción de uno de sus géneros textiles mejor posicionados a nivel mundial, el lino de Silesia,⁵ se enviaba desde Hamburgo al mercado americano. Por esa razón la continua expansión de ese mercado llegó a ser una cuestión económica importante para los productores silesianos y sus exportadores hamburgueses, quienes tenían que luchar contra la competencia de los franceses en el ramo textil y el poderío británico en el comercio de ultramar.⁶ En este escenario la independencia de las colonias abrió para los textiles y comerciantes alemanes una oportunidad que no podían soslayar, pues las guerras napoleónicas y el bloqueo continental habían interrumpido las relaciones comerciales tradicionales en Europa provocando que el comercio prusiano-hanseático con América perdiera su fuerza. Por si esta situación no bastara, Inglaterra había acumulado una gran cantidad de productos que

⁴ Entre 1825 y 1829 el negocio de importaciones prosperó en México y aunque la mayor parte del mercado fue acaparada por los ingleses y franceses, en esos años ya había entre diez y quince casas comerciales alemanas funcionando en México. En las siguientes décadas ese número creció hasta llegar a un número cercano a 40 en 1871. Ejemplos de ello son los negocios de Faerber y Koester (importaciones, 1825); Antonio Meyer (repertorio de música y mercería, 1828); Federico Schönian (carpintería y taller de pianos, 1830-1834); Daus Hnos. (mercería, 1846); Boehringer, Kern y Cía. (mercería y ferretería, 1850); Wagner y Levien (construcción de pianos, 1841, y repertorio de música, 1876); Fischer, Busing y Cía. (importadores, 1850); Holder, Böker y Cía. (maquinaria y ferretería, 1865); Véase el "Directorio de establecimientos comerciales e industriales en manos de alemanes en la Ciudad de México" en Brígida von Mentz, *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata, n.º 14, México, 1982, pp. 88 y 447-492.

⁵ Silesia fue una provincia del reino de Prusia entre 1815 y 1919. Actualmente forma parte del territorio de Polonia, excepto por una pequeña parte que aún pertenece a las provincias alemanas de Sajonia y Brandemburgo.

⁶ Si bien el poderío británico en materia de industrialización textil y transportación marítima es evidente para esos años, en el caso específico del lino silesiano los alemanes tuvieron una participación importante en el mercado mexicano. Véanse Brígida von Mentz, *op. cit.*, p. 66 y Walther L. Bernecker, coord., *Alemania y México en el siglo XIX*, FFyL, UNAM, El Colegio de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, Colección Jornadas, 2005, p. 13.

no había podido comercializar y que, al finalizar el bloqueo, salieron de la isla a precios tan bajos que amenazaron con arruinar por completo la industria textil alemana, de modo que para los prusianos-hanseáticos la recuperación del mercado americano era fundamental. La urgencia por conseguirlo obligó a los representantes del comercio alemán a presionar a su gobierno para reconocer la independencia de México por el temor, fundado, de que el no hacerlo complicaría las relaciones comerciales con el nuevo país cuyo mercado era el más grande del continente para el lino silesiano. Tal reconocimiento no llegaría sino hasta 1831, cuando Prusia estableció un consulado general en México; sin embargo las relaciones comerciales habían seguido su curso y en 1822, armado con una carta de recomendación de Alexander von Humboldt, zarpó a bordo de un velero inglés el primer cargamento alemán que llegaría al México independiente. Desde entonces el comercio entre ambos países creció hasta el punto de desplazar, en la segunda mitad del siglo, algunos de los productos ingleses que habían marcado la pauta de calidad en el consumidor mexicano en la primera mitad del siglo XIX.⁷

H. Nagel y Compañía se inserta en este proceso de crecimiento del comercio alemán como distribuidor de productos extranjeros en México. Si bien al principio el establecimiento de Nagel no era exclusivamente musical, en poco tiempo se estableció como repertorio aprovechando, seguramente, el auge que en esos años tuvo la partitura como producto editorial en la capital del país y el consecuente crecimiento de la oferta local y sus espacios de distribución. Entre 1840 y 1860 podían encontrarse en la Ciudad de México al menos 40 espacios en los que se imprimía música y se vendían partituras, instrumentos y otros productos relacionados. Uno de ellos fue el establecimiento de Heinrich Nagel que fungió como editor, aunque no impresor, y comercializador de la música en papel que salía de los numerosos talleres litográficos de la Ciudad de México.⁸

La importancia de la larga trayectoria del establecimiento de Nagel radica no sólo en el éxito comercial del negocio, sino también en la posición que logró su dueño entre los filarmónicos de la capital, pues además de proveedor de productos musicales fungía como intermediario para otros servicios como clases particulares, venta de boletos para conciertos o contratación de cantantes. Nagel y su repertorio cruzaron la frontera del mostrador y se instalaron en el gusto y la confianza de sus clientes, sus colegas, sus socios, sus proveedores. Para todos ellos el establecimiento de

⁷ Véase *ibidem*, p. 15 y 55. Véase también Brígida von Mentz, *et al.*, *op. cit.*, p. 88.

⁸ Un análisis de la producción y comercialización de impresos musicales en la Ciudad de México entre 1826 y 1860, puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860". Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.

H. Nagel y Compañía se convirtió en un punto de referencia de novedad, buen gusto y apertura. A pesar de que Heinrich Nagel y su repertorio fueron de suma importancia para el desarrollo de la vida musical decimonónica en la Ciudad de México, los datos sobre su trayectoria no se incluyen, o aparecen en forma imprecisa, en textos que suelen tomarse como referencia para el estudio de la música mexicana del siglo XIX,⁹ situación que comparte con otros protagonistas del desarrollo de la producción y venta de impresos y otros productos musicales del periodo. Es por ello que la intención de las líneas que siguen es presentar un primer esbozo del camino recorrido por el establecimiento comercial de nuestro personaje desde su apertura en la Ciudad de México, en 1849, hasta principios del siglo XX cuando la razón social H. Nagel Sucesores cambió de rumbo en forma irreversible.

El trabajo está organizado en tres apartados: la llegada a México de Heinrich Nagel y algunos datos sobre el origen y establecimiento de la casa comercial, el éxito del negocio y su desarrollo como repertorio musical; la actividad de Nagel más allá del mostrador con algunos ejemplos de su actividad editorial y, finalmente, H. Nagel Sucesores en el fin de siglo. Si bien gracias a la prensa de la época y a los archivos notariales he logrado reconstruir apenas una parte de la trayectoria comercial y personal de Heinrich Nagel, fueron las partituras editadas o vendidas en su establecimiento las huellas que me permitieron, en primera instancia, seguir sus pasos.

Un joven alemán llega a Veracruz

Heinrich o Enrique Nagel llegó a México por primera vez en el “bergantín hamburgués María Elizabeth”¹⁰ y desembarcó en el Puerto de Veracruz el 3 de septiembre de 1845. Ante las autoridades de migración declaró ser

⁹ Me refero a trabajos como *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*, de Gerónimo Baqueiro Fóster; *El folklore y la música mexicana*, de Rubén M. Campos; “Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)” en *La música de México I, Historia* de Gloria Carmona; *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, de Consuelo Carredano; “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli; la *Historia de la música mexicana, primera parte. Desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional*, de Miguel Galindo; *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón; *Música mexicana para guitarra de los siglos XVIII y XIX*, de Miguel Limón; *Panorama de la Música Mexicana, Desde la Independencia Hasta la Actualidad*, de Otto Mayer Serra; *Reseña histórica del teatro en México*, de Enrique de Olavarría y Ferrari; *Breve historia de la música en México*, de Guillermo Orta Vázquez; *Diccionario enciclopédico de la música en México* de Gabriel Pareyón; *Efemérides de la música mexicana* de Jesús C. Romero; *Historia de la música en México*, y *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, de Gabriel Saldívar.

¹⁰ Véanse AGN. GD. 129 *Movimiento marítimo*. Vol. 13 fs. 73-74. 1845/07/08.

soltero, de 25 años de edad, ser de “naturaleza” alemana y proceder de Hamburgo. También dijo tener como destino final la Ciudad de México, ser empleado de comercio, recomendarse “a sí mismo” y haber venido a México “á [sic] ocuparse”.¹¹ Una vez establecido en la capital, Nagel solicitó cartas de seguridad para permanecer en el país y en los primeros días de 1849 tramitó un pasaporte para “para salir de la República por Europa”.¹² No se conoce aún con quién trabajó durante su primera estancia en el país ni cuál fue el giro de comercio en el que incursionó, aunque es posible que fuera empleado de Hube y Cía.¹³ pues el cargamento completo de mercancías que viajó en el María Elizabeth fue consignado a dicha razón social.¹⁴ De ser así podríamos inferir también que pudo trabajar como empleado en el almacén de la calle de la Palma núm. 13, en la Ciudad de México, dirigido por Antonio Meyer y en funcionamiento al menos desde 1831, y que para 1845 era un reconocido repertorio de música.¹⁵ Esta posibilidad

¹¹ *Ídem*.

¹² AGN. GD 129 Pasaportes. Vol. 42, fs. 70, fecha 1849/01/10.

¹³ Antonio Meyer llegó a México en 1828 y años después se asoció con Federico Hube, su cuñado, y con la casa Doormann de Hamburgo, que pertenecía a su medio hermano. Así se formaron las compañías Meyer Hube y Cía. con sede en la Ciudad de México y en Veracruz; y Doormann, Meyer y Cía., en Hamburgo. Ambas compañías funcionaron por varios años. Véase Mentz, *et al.*, *op. cit.*, pp. 458-461.

¹⁴ Véase *El Monitor Constitucional*, jueves 11 de septiembre de 1845, p. 4, Noticias Marítimas, Sección Mercantil.

¹⁵ En julio de 1832 José Antonio Gómez y Olguín abrió el primer “Repertorio de música impresa” en la Ciudad de México con la ayuda de un préstamo de 3,000 pesos. Tiempo después Gómez tuvo dificultades para pagar el dinero y decidió traspasar la deuda y el inventario de su negocio a Antonio Meyer. Véase Aguilar Ruz *op. cit.*, pp. 72-76. En noviembre de 1833 se anunciaba la apertura del “Repertorio de música impresa, papel rayado é instrumentos de música de todas clases” en la calle de la Palma número 13. Véase *El Fénix de la libertad*, miércoles 24 de noviembre de 1833, tomo III, número 116, p. 4, Avisos. Cabe aclarar aquí que el musicólogo Jesús C. Romero coloca el Repertorio de Gómez en la Calle de la Palma número 5 y señala que “más tarde pasó a ser propiedad del industrial alemán H. Nagel”. También sugiere que la primera edición de la *Gramática razonada musical* de José Antonio Gómez fue editada por Nagel. Véase Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga, Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta musical profana* Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934, p. 142. Sin embargo, como se ha visto, el repertorio de Gómez fue traspasado a Antonio Meyer y no a Heinrich Nagel que llegó a México al menos doce años después de aquella transacción. Por otro lado, la primera edición de la *Gramática razonada* de Gómez fue publicada en 1832 por Martín Rivera; y hay una reimpresión de 1863 que fue hecha por José Mariano Fernández de Lara en su taller de la calle de la Palma número 4, en la que puede leerse “Propiedad de H. Nagel y Compañía”. Además de esta clara asociación entre Nagel y Lara. Las imprecisiones mencionadas podrían haber surgido de que los tres establecimientos: el de Meyer, el de Fernández de Lara y el de Nagel están en la misma calle de la Palma, aunque con distintos números: 13, 4 y 5 respectivamente. Dichas confusiones entre los establecimientos de Gómez, Meyer, Nagel y Fernández de Lara aparecen en otros textos

explicaría el interés de Nagel por establecer un negocio propio siguiendo el giro del almacén y repertorio de la calle de la Palma número 13. Otro elemento que guía nuestra hipótesis es que la sociedad Meyer Hube y Cía. se disolvió en julio de 1848, lo que pudo haber influido en la decisión de Nagel de dejar el país en enero de 1849. A falta de mayores datos ofrecemos un panorama posible, aunque incierto, de esos primeros cuatro años de estancia de Heinrich Nagel en la Ciudad de México. Futuras investigaciones podrán iluminar este periodo que parece haber sido de importancia en la historia del Repertorio de H. Nagel y Cía.

Aunque desconocemos las circunstancias en las que Heinrich Nagel viajó a Europa en 1849, lo que sabemos es que nuestro personaje estuvo en París y que ahí se asoció con Víctor Jacob, quien aportó el 50 % del capital para establecer un negocio en la Ciudad de México.¹⁶ Como hemos visto, el viaje de Nagel a Europa parece haber tenido como objetivo reunir las condiciones para establecerse en la capital del país y comercializar productos musicales; no sólo motivado por su posible relación laboral con el Repertorio de la calle de la Palma número 13, sino también a causa del éxito que ya tenían en esos años otros repertorios como el de Jesús Rivera y Fierro o Manuel Murguía, que se habían fundado en 1842 y 1844 respectivamente.¹⁷ La sociedad con Víctor Jacob le permitió a Nagel abrir su negocio y comenzar a operarlo a la distancia, pues en octubre de 1849 ya estaba en condiciones de recibir “instrumentos de música”.¹⁸ Con un negocio propio y capital disponible, Heinrich Nagel llegó a México, por segunda vez, el 1.º de noviembre de 1849 a bordo de la “goleta prusiana Gladiator”.¹⁹ Al desembarcar declaró ante las autoridades de aduana que

de la historiografía de la música en México, tales como “Conservatorio de Música”, en el periódico *La Juventud Literaria* del día 12 de agosto de 1888, p. 5; Miguel Galindo, *Nociones de la Historia de la Música Mejicana*, tomo I, Tipología de El Dragón, Colima, 1933, p. 530-536; y Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, tomo I, p. 340; y tomo 2, p. 726, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, 2007.

¹⁶ Archivo Histórico de Notarías. Acta: 53960, Folio: 2593, Año: 1855, Fecha 21 de julio de 1855, Notario Ramón de la Cueva. Clasificación: Compañía; Apoderado otorgante: Mauricio Jaussig; Poderdante socio: Víctor Jacob; Socio: Enrique Nagel; Negocios: ferretería, repertorio de música; Compañía: regular; Sector: comercial e industrial; Capital: \$ 2,000.00. [Dos mil pesos]. Véase también Mentz, *et al.*, *op. cit.*, p. 484.

¹⁷ Véase Aguilar Ruz, *op. cit.* p. 195-198, 161-169 y 180-183.

¹⁸ *Cfr. El Siglo XIX*, 14 de octubre de 1849, p. 4, Parte Mercantil.

¹⁹ Véanse vol.17, fs.79-80-81. 1849/11/01, *AGN. GD 129 Cartas de Seguridad*. Vol. 052, Fs. 42, fecha 1846/01/17. *AGN. GD 129 Cartas de Seguridad*. Vol. 061, Fs. 16, fecha 1847/01/15. También en el *Gladiator* viajaban los fabricantes de pianos August Wagner y Wilhelm Lewien, quienes establecieron su local en la calle de Zuleta número 14, a unas cuadas de Refugio número 8 donde Nagel abrió su negocio. En cuanto a una posible relación profesional entre Nagel y el dúo Wagner y Levien, la evidencia nos muestra que no hubo tal relación y que, por el contrario, con el tiempo se convirtieron en fuertes competidores. Una de las características

el motivo de su viaje era hacer “negocios” lo que nos muestra que, en efecto, tenía trazado un plan comercial con un establecimiento que había comenzado a funcionar en ese mismo año.²⁰

El 6 de enero de 1850, apenas dos meses después de su segundo desembarco en Veracruz, Heinrich o Enrique Nagel anunciaba su establecimiento como “Nuevo repertorio de música y mercería. Calle del Refugio núm. 8”, en donde el público podría encontrar “pianos ingleses de los mejores fabricantes, cuerdas italianas, música de los primeros autores, papel rayado, cuerdas para piano e instrumentos de toda clase alemanes y franceses, también un gran surtido de mercería fina y corriente, todo lo cual darán á precios sumamente cómodos.”²¹ El modelo comercial de repertorio-mercería que eligió Nagel para su establecimiento había sido manejado con éxito por Antonio Meyer casi veinte años antes en su local de la calle de la Palma número 13, en el que fusionó la mercería que había sido su negocio desde 1828 con el repertorio de música que le compró a José Antonio Gómez en 1833.²² La decisión de Nagel, entonces, pudo haber sido resultado de su probable colaboración en el establecimiento de Meyer entre 1845 y 1849.

A pesar de que el negocio se anunció como “mercería”, de la simple lectura del aviso se advierte que los productos musicales acaparan el espacio. Es posible que esta presencia mayoritaria se diera sólo en el papel y que, en realidad, Nagel vendiera más telas que partituras; sin embargo la redacción nos deja ver que, al menos para efectos publicitarios, la música era el producto estrella de la tienda. No pasaría mucho tiempo antes de que los “muchos efectos de mercería, joyería fina y relojes de oro y plata” que se anunciaban junto con “pianos ingleses y [sic] instrumentos de todas clases, operas [sic] para canto y piano, piezas sueltas [...] para canto y piano, Misas para la Semana Santa y piezas nuevas para piano

más notables del Repertorio de Nagel y Compañía, que se mantendría a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, fue la importación de novedades musicales europeas tanto en el rubro de impresos como en el de otros productos como instrumentos y accesorios. Véase Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877.” en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles de Enterpe. La música desde la historia cultural. Ciudad de México, siglo XIX*, Instituto José María Luis Mora, México, 2014, p. 76, nota 49.

²⁰ En la contraportada de las entregas 13, 14 y 15 del tomo 26 de *La Revista Melódica*, publicación quincenal editada por H. Nagel Sucesores a partir de la década de 1880, puede leerse: “México. H. Nagel Sucesores, casa establecida en 1849.”

²¹ Cfr. *El Siglo XIX*, 6 de enero de 1850, p. 24, Avisos.

²² Un estudio sobre el “Repertorio de música de la calle de la Palma número 13” puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877”. Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018. pp. 185-189.

solo”,²³ se ofrecieran en otro lugar. En 1854 el establecimiento apareció listado en el *Calendario Galván y Guía de Forasteros* tanto en el rubro de “mercerías”, como en el de “repertorios de música”, con domicilio en la calle del Refugio número 8 y calle del Refugio número 9, respectivamente, lo que nos muestra que ambos negocios habían logrado el éxito necesario para separarse.²⁴ Pocos meses después, la “nueva casa de ferretería, mercería y quincallería” de Nagel tendría una nueva dirección: calle de la Palma número 6;²⁵ y el local de Refugio número 8, dedicado a comercializar productos musicales, tomaría el modelo de establecimientos con años en el mercado, como los de Jesús Rivera y Antonio Meyer anunciándose en los periódicos como “repertorio”, “sala de música”, “alacena de música” e incluso “casa” de H. Nagel.²⁶

Una de las características más notables del Repertorio de Nagel y Compañía, que se mantendría a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, fue la importación de novedades musicales europeas tanto en el rubro de impresos como en el de otros productos como instrumentos y accesorios. Esta tendencia puede verse desde muy temprano en la vida comercial de esta casa, pues en un aviso publicado el 15 de julio de 1852 se anuncia la llegada, desde Londres, de un “nuevo instrumento” llamado “la concertina de hermosas voces y cualidades” al “Repertorio de música de Enrique Nagel, calle del Refugio número 8”.²⁷ Otro ejemplo del compromiso de Nagel por ofrecer a sus clientes las novedades del ambiente musical es la venta en su establecimiento de “unos retratos” de Felicita Vestvali,²⁸ la célebre contralto que se presentó en México por primera vez el 8 de noviembre de 1855 como parte de la Compañía de Ópera Italiana con el papel de Romeo en la ópera *Capuletos y Montescos* de Bellini con gran éxito,²⁹ y que adquirió fama por su controversial

²³ Cfr. *El Siglo XIX*, 14 de marzo de 1850, Avisos.

²⁴ Véase *Guía de Forasteros en la Ciudad de Méjico, para el año de 1854, publicada por Mariano Galván Rivera*, con autorización del Supremo Gobierno y revisado por la Cancillería. MÉGICO. Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes. Imprenta de Santiago Pérez y Cía., Calle del Ángel núm. 2, pp. 296 y 338.

²⁵ Cfr. *El Siglo XIX*, 4 de mayo de 1854, p. 4, Avisos.

²⁶ Meyer y Rivera anunciaban sus respectivos establecimientos como “repertorio de la calle de la Palma número 13” y “repertorio” o “casa” de Jesús Rivera. Véanse *Diario de Gobierno de la República Mexicana*, 24 de junio de 1836, p. 4 y *El Universal*, 9 de agosto de 1850, p. 4 Avisos.

²⁷ Cfr. *El Siglo XIX*, jueves 15 de julio de 1852. N.1,294, p. 4, Avisos. La concertina es un instrumento semejante al acordeón, inventado en Inglaterra por Sir Charles Wheatstone, en 1829.

²⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, 14 de diciembre de 1856, p. 4, Avisos. El anuncio se refiere a la contralto polaca Felicita Vestvali (1829-1880). Conocida en su momento como “Vestvali la magnífica” que tuvo gran éxito en Estados Unidos y Europa.

²⁹ Cfr. *El Siglo XIX*, sábado 10 de noviembre de 1855, Teatro, Ópera Italiana, p. 4.

presencia escénica al interpretar papeles masculinos como el mencionado Romeo, el Don Carlos en la ópera *Ermani* de Verdi o el Orfeo en *Ofreo y Eurídice* de Glück.³⁰

Aunque el interés por renovar su inventario y ofrecer a sus clientes las novedades musicales es una característica notable de Heinrich Nagel como comerciante, la velocidad con la que su negocio se estableció en el gusto del público parece responder también al conocimiento del mercado mexicano que pudo haber adquirido en los años previos a la apertura del repertorio. Dicho conocimiento explicaría su disposición para crear lazos comerciales de larga duración con protagonistas locales de la producción y comercio de partituras como José Mariano Lara, Pedro Murguía, Hesiquio Iriarte,³¹ célebre litógrafo con quien mantuvo una larga relación profesional, y Jesús Rivera y Fierro, su más cercano colaborador en materia de edición musical, como veremos más adelante.

El caso Nagel nos muestra algunas de las redes comerciales relacionadas con la música en la Ciudad de México a mediados del siglo XIX: las que existían entre alemanes, las que había entre europeos y las que se formaban entre mexicanos. Nuestro personaje participó en las tres, pues se relacionó con la sociedades Meyer-Hube y Meyer Doormann; la mitad de su inversión inicial era de origen francés y su socios editoriales y comerciales más cercanos en materia de música impresa fueron litógrafos mexicanos.

Heinrich Nagel se mantuvo al frente de su compañía hasta el mes de diciembre de 1867, cuando la vendió a los comerciantes, también alemanes, Teodoro Leede y H. P. Lorentzen. Dado que el negocio estaba bien posicionado con el nombre de su fundador, los nuevos dueños decidieron mantenerlo y, desde ese momento, el establecimiento de la calle de la Palma número 5 se convirtió en el “Repertorio de Música de H. Nagel Sucesores”.³² El establecimiento cambió al menos en tres ocasiones de socios y dueños antes de que terminara el siglo: H. D. Lorentzen dejó la sociedad en enero de 1878,³³ y Leede terminó su participación en octubre de 1892 dejando en su lugar a Germán Saüberich y Gilberto Pérez

³⁰ Su nombre era Anne Marie Staegemann y nació en Szczecin, Polonia, en 1829. Su carrera como cantante tuvo sus mejores años entre 1855 y 1865. Después se convirtió en actriz y triunfó con papeles como Hamlet y Romeo en los célebres dramas *Hamlet* y *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Véase Tony Howard, *Women as Hamlet: Performance and interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge University Press, 2007, p. 56

³¹ Una breve semblanza de su trayectoria, así como un inventario de parte de su producción de partituras, pueden consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877*, Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018, pp. 153-154 y 279-280.

³² Cfr. *El Siglo XIX*, 10 de enero de 1868, p. 4, Avisos.

³³ Cfr. *El Siglo XIX*, 30 de enero de 1878, p. 4, Noticias Comerciales.

Bolde.³⁴ Tres años después, en 1895, se anunció que la “nueva sociedad”³⁵ quedaría integrada por Rodolfo Gericke, Gilberto P. Bolde y Germán E. P. Säuberlick. Todos ellos firmarían “H. Nagel Sucesores”.

La trayectoria del establecimiento de Heinrich Nagel es un claro ejemplo del modo en que funcionaban las redes comerciales entre alemanes con negocios en México,³⁶ pues las compañías se mantenían por años cambiando de socios, en algunos casos por alianzas familiares o herencia y en otros por intereses de otro tipo, pero siempre dentro del círculo trazado por las conexiones entre los empresarios y sus asociados tanto en Alemania como en otros países.³⁷

El repertorio de H. Nagel: su entorno

A la par de su actividad comercial, Heinrich Nagel participó en actividades relacionadas con la música, y aun con otros temas, que le permitieron traspasar el límite del mostrador de su tienda para vincularse exitosamente con su entorno profesional. Su establecimiento no sólo funcionó como punto de venta sino también como punto de contacto para asuntos musicales: la evidencia hemerográfica sitúa a la “sala de música” de Heinrich Nagel, en mayo de 1852, fungiendo como oficina para la contratación del personal mexicano que actuaría en la temporada capitalina de la Compañía de Ópera Italiana dirigida por Max Maretzek,³⁸ y como despacho de inscripciones para la “Academia de música vocal e instrumental, bajo la dirección [sic] de D. Antonio Barilli, profesor de la Academia de Santa Cecilia, y maestro de la filarmonía de Roma.”³⁹ El repertorio de Nagel fue punto de contacto para profesores de música que ofrecían sus servicios, como el italiano Ansano Bandini,⁴⁰ y también ahí se vendieron boletos para el concierto que el pianista Oscar Pfeiffer ofreció

³⁴ Cfr. *El Siglo XIX*, 19 de octubre de 1892, p. 3, Noticias diversas.

³⁵ Cfr. *El Siglo XIX*, 8 de octubre de 1895, p. 2, Noticias diversas.

³⁶ Un estudio sobre el comercio alemán de productos musicales en México y otros países de América Latina, puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical en la Ciudad de México, 1860-1877*, Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018, pp. 190-214.

³⁷ Una descripción detallada sobre las generalidades de la trayectoria comercial de la mayoría de los negocios alemanes en México durante el siglo XIX puede verse en Brígida von Mentz, et al., *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata, n.º 14, México, 1982, pp. 100-104.

³⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, sábado 8 de mayo de 1852, p. 4, Avisos.

³⁹ Cfr. *El Siglo XIX*, sábado 8 de mayo de 1852, p. 4 y *El Siglo XIX*, 14 de mayo de 1852, p. 2, Interior. Distrito Federal, respectivamente.

⁴⁰ Profesor de violín, piano y canto. Cfr. *El Siglo XIX*, 30 de octubre de 1854, p. 4. Avisos.

el 13 de marzo de 1856.⁴¹ Por otra parte, igual que otros empresarios de su ramo como Mauricio Meyer y Augusto Doormann, Nagel formaba parte de listas de benefactores y de firmantes para distintas causas, algunas sociales y otras gremiales, lo que le dio a su negocio un lugar no sólo en el gusto del público sino también en su estima. Ejemplos de ello son los donativos mensuales al Asilo de Mendigos a principios de 1852;⁴² la carta dirigida al gobierno conservador de José María Lombardini en contra de monopolizar el transporte de dinero a Veracruz en marzo de 1853;⁴³ la participación de Nagel en el entierro de la soprano alemana Enriqueta Sontag, quien perdiera la vida en México a causa del cólera; o la colecta de dinero y especie que organizaron señoras de la sociedad capitalina para los hospitales militares de la República en el otoño de 1862, durante la invasión francesa. Nagel y Cía. aparece con una aportación de 30 pesos, la más generosa de todas las registradas en la nutrida lista de benefactores.⁴⁴ Vemos entonces que Nagel participa de las actividades propias de su gremio, de la comunidad alemana y de la sociedad capitalina, e incluye en su estrategia mercantil temas relacionados con la música que van más allá de las partituras, los instrumentos, las cuerdas o el papel pautado, pues fungió como promotor, representante y comercializador haciendo de ese espacio un punto de encuentro para diversos actores de la vida musical de la ciudad.

Desde el punto de vista comercial el repertorio de H. Nagel se caracterizó por su buen surtido de productos musicales y por su disposición a formar parte de la vida de los filarmónicos de la ciudad más allá de sus servicios como distribuidor. El interés de Nagel por su entorno puede verse desde sus primeros años de actividad, pues además de ofrecer en su local las partituras impresas en el extranjero que recibía regularmente de editores alemanes e italianos como B. Schott Söhne en Maguncia, Giovanni Ricordi en Florencia o Friedrich Hoffmeister en Leipzig; comenzó a ofrecer también partituras de autores locales. Como muestra encontramos la “*Gran marcha fúnebre*, Escrita para piano á la memoria del Escmo. [sic] Sr. D. Lucas Alamán,⁴⁵ por el profesor D. Vicente María

⁴¹ Cfr. *El Republicano*, 11 de marzo de 1856, p. 4, Diversiones Públicas.

⁴² Cfr. *El Monitor Republicano*, México, miércoles 21 de abril de 1852, año VIII, número 2,527, pp. 3 y 4, Gacetilla de la capital.

⁴³ Cfr. *El Universal*, México, miércoles 9 de marzo de 1853, Segunda época, tomo VIII, n.º 327, p. 3 Crónica Interior.

⁴⁴ Cfr. *El Siglo XIX*, 10 de noviembre de 1862, p. 2.

⁴⁵ Como se sabe, Lucas Alamán y Escalada (Guanajuato, 18 de octubre de 1792- Ciudad de México, 2 de junio de 1853) fue un prominente historiador y político que forma parte de la generación que nació en la Nueva España y murió en un nuevo país, llamado México.- Esmeralda, Ópera de F. Campana, H. Nagel Sucesores.

Riesgo”⁴⁶ y “una hermosa Polka Mazurka para piano, *La amabilidad*, por el joven Ramírez de Arellano”⁴⁷ de venta en el “repertorio de Nagel calle del Refugio, en la alacena de libros de D. Antonio de Latorre, en la de D. Pedro Castro, esquina del portal de Mercaderes, en la librería de Murguía⁴⁸ junto á la Iglesia de Portacoeli y en la litografía de Rivera, calle de Jesús de Nazareno número 14.”⁴⁹ Estos ejemplos nos permiten ver, al menos, dos cosas: la inserción de música de compositores locales al repertorio de Nagel y el buen posicionamiento con el que ya contaba el negocio a dos años de su fundación, pues los puntos de venta que se anuncian son los establecimientos más importantes del ramo en ese momento; la mayoría de ellos con más de diez años de trayectoria. Con esta acción, que sería norma durante la larga vida comercial del establecimiento, Nagel promovía a los compositores locales y participaba en el proceso de crecimiento que tuvo la edición musical mexicana entre 1840 y 1860.

Además de su trabajo tras el mostrador Heinrich Nagel figuró como editor de textos musicales, aunque no hay evidencia de que haya sido propietario de una imprenta. No se sabe con certeza cuándo publicó sus primeras partituras pero es posible que esto haya ocurrido cerca de 1859, año en el que aparece como coeditor de dos piezas sueltas al lado del músico e impresor Jesús Rivera y Fierro,⁵⁰ con quien estableció una relación profesional que se mantendría por largo tiempo.⁵¹ Otro ejemplo de colaboración editorial entre ambos es el *Álbum de la Música*

⁴⁶ Cfr. *El Siglo XIX*, 1 de septiembre de 1853, p. 4, Avisos.

⁴⁷ Es probable que se trate del militar Manuel Ramírez de Arellano, que en la década de 1850 era un “joven” en sus años veinte pues había nacido el 20 de septiembre de 1831, en la Ciudad de México.

⁴⁸ Se trata de Pedro Murguía, quien tenía su establecimiento en esa dirección. Una semblanza de su trayectoria como editor, impresor y comercializador de partituras, puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical en la Ciudad de México*, Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018, pp.145-148.

⁴⁹ Cfr. *El Republicano*, 31 de enero de 1856, p. 4, Avisos.

⁵⁰ Un estudio detallado sobre este impresor y su establecimiento puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877.” en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles de Euterpe. La música desde la historia cultural. Ciudad de México, siglo XIX*, Instituto José María Luis Mora, México, 2014, pp. 62-99.

⁵¹ Las partituras son las siguientes: -“Alla Signora Elisa Villar Volpini, l’editore Enrico Nagel dedica Rondinella Pellegrina Scena e Canzone pero contralto tratta dell’Opera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella Eseguita por la prima volta in Messico il 17 febraggio 1859. Propietá dell Editore che si riserva el dritto che accorda la legge sella stampa Messico H. Nagel e Ca. J. R. e Fierro.”[Litografía en la portada firmada por Decaen]. Véase *La Sociedad*, viernes 18 de marzo de 1859, tomo III, número 441, p. 4, Avisos.

-“Cavatina ‘In placida notte di stelle raggianti’ para piano y canto de la ópera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella. Propiedad de los Editores H.[Heinrich] Nagel y Cía. y

Austriaca-Mexicana, colección de piezas para piano de la que se publicaron, al menos, 20 números en la década de 1860 y en cuyo pie de imprenta puede leerse lo siguiente: “Propiedad de los Editores. Litografía de M. C. Rivera, H. Nagel y Cía. y J. Rivera é hijo. Calle del Teatro Principal núm. 4”.⁵² La primera noticia encontrada sobre el vínculo profesional entre Jesús Rivera y Fierro y Heinrich Nagel corresponde al mes de diciembre de 1854, cuando el “almacén de estampas y doraduría del Refugio” o “almacén de estampas, calle del Refugio número 8”, aparece como punto de venta junto con el “repertorio de música” o la “litografía de Rivera, calle de Jesús de Nazareno núm. 14”.⁵³ Desde ese momento Nagel y Rivera colaborarían en varios niveles del negocio del impreso musical, principalmente en la distribución, pues el repertorio de música de H. Nagel y Cía. vendía tanto los impresos salidos del taller de Jesús Rivera y Fierro como los producidos en la imprenta de su hijo, Manuel Cirilo Rivera y Río.

Aunque los primeros años de vida del Repertorio de H. Nagel y Compañía en la calle del Refugio número 8 fueron fundamentales para su posicionamiento en el mercado capitalino, su época más célebre comenzó cuando el establecimiento cambió su ubicación a la emblemática dirección de la calle la Palma número 5 en la que se mantendría por casi cincuenta años. No sabemos la fecha exacta de la mudanza pero es posible que haya ocurrido en 1859, pues en marzo de ese año aún lo encontramos anunciándose en la calle de Refugio número 8,⁵⁴ pero en noviembre los avisos ya lo sitúan en la calle de la Palma número 5.⁵⁵

Como hemos visto, Heinrich Nagel logró hacer que su negocio creciera y se posicionara en el gusto del público por la calidad de sus productos y la variedad de su catálogo de partituras. Por otro lado, gracias a su participación en iniciativas surgidas de su entorno social, a la versatilidad de su establecimiento y a las alianzas que formó con otros editores y comerciantes de partituras, se colocó en el centro de la actividad musical de la capital de país, pues además de ser un espacio comercial en el que podían encontrarse novedades musicales, su repertorio era un punto de contacto para los distintos actores de la vida musical de aquellos años: compositores, intérpretes, profesores, agentes artísticos, impresores, melómanos,

J.[esús] R.[ivera] y Fierro quienes se reservan el derecho para la reedición, y de todas las piezas de la ópera, ya sea para piano solo ó en diversa forma”.

⁵² “*Album de la Música Austriaca-Mexicana* para piano. n.º 3 ‘El Ruisenior-Polka’. Propiedad de los Editores. Litografía de M.C. Rivera, H. Nagel y Cía. y J. Rivera é hijo. Calle del Teatro Principal núm. 4”.

⁵³ Cfr. *El Omnibus*, 23 de diciembre de 1854.

⁵⁴ Cfr. *La Sociedad*, viernes 18 de marzo de 1859, tomo III, número 441, p. 4, Avisos.

⁵⁵ Cfr. *La Sociedad*, domingo 6 de noviembre de 1859, tomo IV, número 673, p. 4, Avisos.

importadores, fabricantes, todos ellos reunidos en torno al mostrador de Nagel.

Algunos datos sobre la actividad editorial de H. Nagel y H. Nagel Sucesores

Aunque el repertorio de la Calle de la Palma número 5 no contaba con una imprenta, el negocio de Nagel, convertido a finales de la década de 1860 en H. Nagel Sucesores, participó en la edición de partituras sueltas y colecciones en colaboración con distintos litógrafos de la Ciudad de México y el extranjero. Este sistema, puesto en práctica por Nagel desde 1859 con la edición de un arreglo para voz y piano de la "Rondinella Peregrina, Scena e Canzone" en la ópera *Marcos Visconti* de Enrico Petrella, publicada en asociación con Jesús Rivera y Fierro y Jean Decaen,⁵⁶ posibilitó la presencia de compositores mexicanos en el amplio catálogo de partituras de H. Nagel y Cía. y H. Nagel Sucesores. Gracias a ello el establecimiento pudo ofrecer como primicias las obras de autores tan célebres como María Garfías, Julio Ituarte, Tomás León, Melesio Morales, Ángela Peralta o Miguel Planas; y abrir así un espacio para otros compositores que alimentarían el repertorio, sobre todo en el último tercio del siglo XIX.

Como muestra del sistema colaborativo de edición que llevaron a cabo, tanto Heinrich Nagel y Cía. como H. Nagel Sucesores para el desarrollo de la producción de música impresa en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX, a continuación se incluyen los datos de cinco obras editadas por H. Nagel y H. Nagel Sucesores e impresas por distintos litógrafos, cuatro mexicanos con dirección en la Ciudad de México y uno alemán establecido en Leipzig: Jesús Rivera y Fierro y su hijo, Manuel Rivera y Río; Hesiquio Iriarte; Tip. y Lit. La Europea, de J. Aguilar Vera y Compañía; y Carl Gottlieb Röder. Todos ellos, como hemos mencionado anteriormente, además de participar con H. Nagel y H. Nagel Sucesores como litógrafos de piezas sueltas, también colaboraron en la publicación de colecciones como el *Álbum de la Música Austriaca-Mexicana* y *La Revista Melódica*, lo que nos habla de una sólida relación profesional.

⁵⁶ El anuncio de la publicación de la partitura fue incluido en marzo de 1859 en la sección de avisos del periódico *La Sociedad*: "Interesante a los filarmónicos. Acaba de salir de la imprenta una copia exacta de la partitura-la canción que con tanto aplauso ejecutó la Sra. D^a Elisa Villar de Volpini en la ópera *Marcos Visconti*, 'Rondinella pellegrina', adornada con un elegante retrato de dicha artista. Se halla de venta en los repertorios de música de H. Nagel y Cía. Calle del Refugio número 8, y T. [sic] Rivera y Fierro, calle de Capuchinas, al precio de 1 peso el ejemplar." Véase *La Sociedad*, 16 de marzo de 1859, p.4.

N.º 4.

ALLA SIGNORA ELISA VILLAR VOLPINI
L'Editore ENRICO NAGEL dedica.



“Rondinella Pellegrina..”
Scena e Canziona per Contralto tratta dall'Opera
MARCO VISCONTI
del Maestro **E. PETRELLA**.
Eseguita per la prima volta in Messico il 17 febbrajo 1859
DALLA SIGNORA **ELISA VILLAR VOLPINI**.

Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto che accorda la legge sulla stampa.
MESSICO
H. NAGEL e C.ª J. R. e FIERRO.

Figura 1. “Rondinella Pellegrina”, Scena e Canziona per Contralto tratta dall'Opera *Marco Visconti*, del Maestro Enrico Petrella, Eseguita per la prima volta in Messico il 17 Febbrajo [sic] 1859, Dalla Signora Elisa Villar Volpini. Proprieta dell' Editore che si riserva il diritto che accorda la legge sulla stampa, Messico, H.[einrich] Nagel y Cª, J.[esús] R.[ivera] e Fierro, Lit.[ografía] firmada por [José] Decaen, México [1859]. Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.

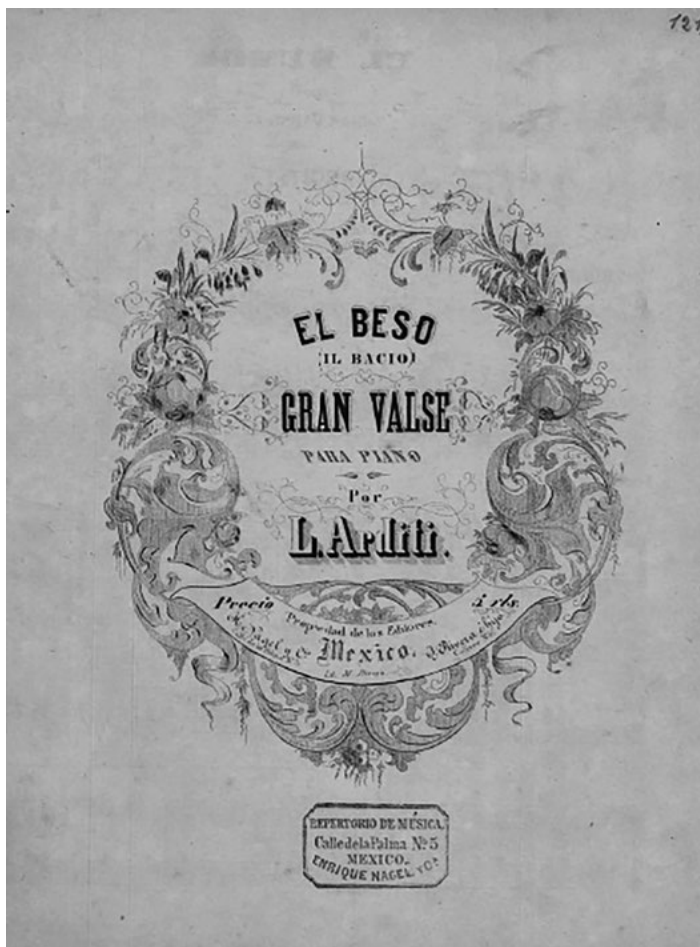


Figura 2. *El beso (Il Bacio)*, Gran valse para piano por L. Arditì, Propiedad de los Editores, H[einrich]. Nagel y Cía., Calle de la Palma número 5, y J. Rivera e Hijo, Calle del Coliseo número 4, Lit.[ografía] de M[anuel]. Rivera.; ca. 1866. Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz.



Figura 3. A la Señora Calixta G. de Alfaro, *El nuevo hogar*, valse para piano por P. Ávila González, Propiedad de los editores, H. Nagel Suc[eso]res, Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases, Almacén de pianos, Calle de la Palma 5, México, Depositado conforme á la ley, Lit.[ografía] H.[lesi]quio] Iriarte, México; ca. 1885. Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz.



Figura 5. *La Revista Melódica*, Publicación Musical, tomo XXVI, entregas 17 y 18, 19 y 20, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, Tip. y Lit. La Europea" [de J. Aguilar Vera y Compañía], México; ca. 1896. Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz.

H. Nagel Sucesores en el fin de siglo

En diciembre de 1868 los nuevos dueños del “antiguo y bien acreditado establecimiento [...] sito en la calle de la Palma núm. 5” anunciaron la apertura de “su nuevo salon [*sic*] de pianos situado en los bajos de la misma casa, en donde se hallará siempre un buen surtido de pianos y órganos de las mas [*sic*] afamadas fábricas de Europa.”⁵⁷ A partir de entonces el viejo local de Heinrich Nagel se convirtió en el “Repertorio de Música y Almacén de Pianos de H. Nagel Sucesores”.

La bien ganada reputación del Repertorio de música de H. Nagel siguió su camino ascendente en la era de H. Nagel Sucesores gracias a que los nuevos dueños mantuvieron las prácticas comerciales y sociales de su antecesor. De esa manera el establecimiento de la calle de la Palma número 5 se mantuvo en el centro de los gustos y prácticas de los filarmónicos de la Ciudad de México, pues sus socios siguieron participando en acciones filantrópicas, enriquecieron su catálogo con música de los más célebres compositores mexicanos, y ampliaron su espectro de influencia importando instrumentos musicales de las mejores casas europeas durante el último tercio del siglo XIX.

Desde la década de 1860 la presencia del comercio alemán en el mercado mexicano creció, entre otras causas, debido al debilitamiento que supondría para las casas comerciales británicas la postura conservadora de su gobierno durante la Guerra de Reforma y de la interrupción de las relaciones diplomáticas entre Inglaterra y México al finalizar el Segundo Imperio. Los comerciantes alemanes estaban, como hemos visto, buscando su oportunidad para acaparar el mercado mexicano desde principios de la década de 1820, de modo que no perdieron la oportunidad de ocupar el espacio que habían dejado vacante los ingleses. El negocio de instrumentos musicales no fue la excepción: en 1864 el repertorio de la calle de la Palma número 5 anunciaba que tenía en existencia “un completo surtido de toda clase de pianos de cola, verticales y cuadrilongos de las conocidas y justamente apreciadas fábricas de Erard en Londres y Paris, Collard y Collard en Londres y Pleyel en Paris, Bord en Paris y Rachals en Hamburgo”;⁵⁸ sin embargo, tan sólo unos años después la tendencia parece cambiar favoreciendo a las fábricas alemanas, pues dos de los avisos que se publicaron a finales de 1871 anuncian que los pianos del establecimiento son de “muy conocidas y bien afamadas fábricas de M. J. Rachals y Comp. Hüne y Hüberty, y Julio Blüthner”, así como “de las fábricas bien conocidas en esta capital como son las de C. Bechstein,

⁵⁷ *Cfr. El Siglo XIX*, 5 de diciembre de 1868, p. 4, Avisos.

⁵⁸ *Cfr. La Sociedad*, 18 de noviembre de 1864, p. 4, Avisos.

de Berlin.-J. Blutner de Leipzig.-Erard, de Paris.-Huni y Hubert, de Zurich.-Pleyel, de Paris.-M.F. Bachals y Comp. de Hamburgo.”⁵⁹ Los instrumentos parecen haber tenido buen éxito, pues al año siguiente el almacén anunció que su “brillante surtido” había sido “aumentado últimamente con pianos [...] construidos espresamente [*sic*] para el clima de México.”⁶⁰ Como podemos ver, los pianos ingleses parecen haber quedado fuera de la competencia durante la década de 1870 para los filarmónicos asiduos al establecimiento de la calle de la Palma núm. 5, tendencia que se mantendría el resto del siglo XIX y bien entrado el siglo XX, pues serían dos casas de origen alemán las que definirían el mercado capitalino de productos musicales en ese periodo: la de H. Nagel y la de A. Wagner y Levien,⁶¹ ambas dirigidas por sus sucesores en esos años, que ofrecían en sus establecimientos pianos alemanes, franceses y estadounidenses.

El otro producto estrella del repertorio de H. Nagel Sucesores fue la música impresa que el establecimiento vendió y editó con gran éxito durante su larga trayectoria comercial. Una característica del repertorio de Nagel era la variedad de su catálogo que incluía música mexicana y extranjera en ediciones importadas y de producción local. Entre los compositores mexicanos que adornaron el inventario del repertorio con sus partituras podemos mencionar a Ernesto Elorduy, Alejo Infante o Aniceto Ortega.⁶² En este sentido podríamos decir que H. Nagel Sucesores impulsó la producción pianística local, tal y como lo había hecho su fundador desde la década de 1850. La alianza comercial y editorial de Nagel con Rivera y Fierro se ve continuada en la época de Nagel Sucesores, pues varios de los compositores que forman parte de su catálogo como María Garfías, Melesio Morales o Ángela Peralta, fueron publicados años antes en el taller de Rivera.

La casa Nagel Sucesores mantuvo su actividad editorial, y en la década de 1880 publicó dos colecciones por entregas: *El Álbum Musical* y *La Revista Melódica*. La primera fue anunciada en junio de 1883 como una colección que se publicaría los días 1 y 15 de cada mes e incluiría obras de grandes nombres de la época como José Avilés, Lauro Beristáin, José M. Careaga, Antonio Carrasco, Felipe Covarrubias, Antonio Cuyás, Fernando de Domec, Julio Ituarte, Pedro Landini, Tomás León, Melesio

⁵⁹ Cfr. *El Siglo XIX*, 15 de septiembre de 1871, p.4 y *El Federalista*, 22 de diciembre de 1871, p. 4.

⁶⁰ Cfr. *El Siglo XIX*, 9 de septiembre de 1872, p. 4, Avisos.

⁶¹ Estos comercializadores de pianos vendían marcas alemanas y francesas, y desde la década de 1870 se convirtieron en los agentes exclusivos de los pianos Steinway de Nueva York. Cfr. *El Siglo XIX*, 17 de julio de 1872, p. 4, Avisos.

⁶² Una lista de estas obras puede consultarse en el apéndice de este trabajo.

Morales, Guadalupe Olmedo y Miguel Planas.⁶³ Una característica interesante de este proyecto editorial, fue que cada partitura iría acompañada de un “forro en papel de color en forma de periódico, y en el que se publicarán crónicas musicales, biografías de compositores célebres antiguos, modernos contemporáneos, artículos didácticos e instructivos (...) y todo cuanto tenga carácter é interés de actualidad y se relacione con el arte musical, tanto en México como en el resto de la América y Europa.”⁶⁴ La inclusión de información variada, a manera de “periódico”, fue una novedad en la producción de colecciones de música vendidas por entregas en la Ciudad de México, pues desde los primeros títulos impresos en la década de 1840 y hasta 1883, año en que se anuncia el *Álbum Musical* de H. Nagel Sucesores, dichos productos editoriales constaban únicamente de partituras.⁶⁵ Otro tipo de publicaciones que incluían música, como las revistas, los periódicos o los semanarios, muy populares en esos años, respondían a un formato de contenido variado en el que la partitura no era el personaje principal.⁶⁶

Siguiendo al pie de la letra lo anunciado en el prospecto de junio de 1883, las entregas del *Álbum Musical* fueron quincenales y cada número incluyó dos páginas con información variada sobre temas musicales en México y el extranjero, como se advierte en la quinta entrega del primer

⁶³ Cfr. *El Siglo XIX*, 20 de junio de 1883, p. 3.

⁶⁴ Cfr. *Idem*.

⁶⁵ Un estudio de estas publicaciones y un listado de títulos de colecciones publicadas entre 1840 y 1877, puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical en la Ciudad de México, 1860-1877*, Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018, 452 pp.

⁶⁶ Me refiero a títulos como *El Mosaico Mexicano, O colección de amenidades curiosas e instructivas*. Publicado por Isidro Rafael Gondra e Ignacio Cumplido, 1836-1842; *Semanario de las Señoritas Mexicanas, Educación científica, moral y literaria del bello sexo*. Publicado por Vicente García Torres, 1840-1842; *El Museo Mexicano, O miscelánea pintoresca de amenidades*. Publicada por Ignacio Cumplido, 1843-1846; *El Daguerrotipo, Revista enciclopédica y universal*. Publicada por René Masson y Alfredo Bablot, 1850-1851; *La Camelia, Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc. dedicado a las señoritas mejicanas*. Publicado por Juan Ramón Navarro en 1853, *El Año Nuevo, periódico semanario de literatura, ciencias y novedades*, impreso por Juan Abadiano en 1865; *El Semanario ilustrado. Enciclopedia de conocimientos útiles*, publicado por Jesús Fuentes y Muñiz en 1868; *La historia danzante*, publicado por José María Villasana en 1873 y 1874 que, aunque se anuncia como “semanario musical” las partituras no se presentan solas, sino como parte de un binomio que se compete con las caricaturas; o *El Cascabel*, periódico bisemanal con caricaturas, publicado por Filomeno Mata en 1876. Véanse *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, en Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel Coordinación y asesoría, Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua), UNAM, México 2000, 647 pp.; y *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876 (Parte I)*, en Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel Coordinación y asesoría, Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional de México, UNAM, México 2003, 647 pp.

tomo donde puede leerse lo siguiente: “Se recordará que en el prospecto de nuestro periódico nos propusimos ocuparnos no sólo de las nuevas producciones musicales que hagan sensación en el país y en Europa, sino que ofrecimos publicar apreciaciones y noticias biográficas de los artistas eminentes que descuellan en medio del movimiento progresivo que marca la época actual.”⁶⁷ Con esto podemos ver que los dueños de H. Nagel Sucesores estaban comprometidos con su público y su tiempo, y que para cumplir con ambos se acercaron a los nombres más notables de su momento en materia de música en la Ciudad de México. El resultado fue una magnífica publicación que, con un repertorio de danzas, canciones y piezas características para piano, tuvo tal éxito que unos meses más tarde, en otoño de 1883, le dio pie a una nueva publicación de H. Nagel Sucesores: *La Revista Melódica*,⁶⁸ otra colección quincenal que ofrecía a los asiduos compradores de cada entrega “piezas ligeras y de gusto como fantasías, nocturnos, *reveries* y bailes para piano solo, intercalando de cuando en cuando una hermosa pieza para canto y piano”, cuyos primeros tomos fueron bellamente litografiados por Hesiquio Iriarte.⁶⁹ Los editores, además, aclaraban que para desarrollar la serie contarían con la colaboración de “los más renombrados artistas mexicanos y extranjeros para poder dar siempre las composiciones más selectas y modernas.”⁷⁰ Se trata entonces de una publicación con piezas del repertorio de salón para piano solo y canto y piano, de compositores mexicanos y extranjeros.

El *Álbum Musical* y la *Revista Melódica* gozaron de gran éxito y, mientras la primera no parece haber rebasado la década de 1880,⁷¹ la segunda se mantuvo en el mercado al menos hasta mediados de 1901.⁷² Cabe mencionar aquí que la producción editorial tanto de la casa Nagel como de

⁶⁷ Cfr. Portada y portadas interiores de *El Álbum Musical*, tomo I, entrega 5.^a, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1883, [Francisco] Díaz de León.

⁶⁸ Las entregas correspondientes al número 17 de *Álbum Musical*, y 9 y 10 de la *Revista Melódica* fueron remitidas a la redacción del periódico *La Patria*, el 2 de marzo de 1884. Véase *La Patria, Diario de México*, año VIII, número 2048, domingo 2 de marzo de 1884, p. 2, Publicaciones musicales. Si las entregas eran quincenales y el 2 de marzo de 1884 se anunciaban las entregas 9 y 10 de *La Revista Melódica*, entonces debió comenzar su publicación en octubre de 1883.

⁶⁹ A partir del tomo V, el litógrafo fue Carl Gotlieb Röder, avecindado en Leipzig. Las imágenes del forro del tomo 4.º, entregas 9 y 10; y el forro del tomo V, entregas 23 y 24, pueden consultarse en los apéndices de este trabajo.

⁷⁰ Cfr. Contraportada de *La Revista Melódica*, tomo V, entregas 3 y 4, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1886. Lith. Anst. V. C. G. Röder, Leipzig.

⁷¹ Las últimas noticias de esa publicación encontradas en la prensa a lo largo de esta investigación, corresponden a mediados de 1885. Véase *Le Trait d'Union*, Samedi 20 Juin, 1885, p. 3, Faits Divers.

⁷² Cfr. *El Tiempo: Diario Católico*, año XVIII, número 5302, sábado 1.º de junio de 1901, p. 4, Noticias varias.

H. Nagel Sucesores, como hemos visto en el caso de estas dos publicaciones, parece comprender únicamente repertorio para piano solo y voz con acompañamiento de piano. Las partituras para otras dotaciones instrumentales, si bien formaron parte de la oferta del establecimiento, por lo visto no eran impresos locales sino textos importados que abarcaban desde piezas de música de cámara hasta obras orquestales.

En cuanto a la vinculación de la casa Nagel Sucesores con su entorno, encontramos que se mantuvo en los mismos términos en que la había establecido su fundador: la compañía participó en campañas de apoyo a distintas causas como una colecta para ayudar a los damnificados de una inundación en la frontera norte del país⁷³ y, desde luego, se involucró en eventos altruistas de la comunidad musical como fue el caso de un concierto realizado en el Teatro Nacional el 8 de agosto de 1870 para ayudar a la viuda del célebre flautista, compositor y profesor de música Antonio Aduna.⁷⁴ El evento fue organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana a través de su presidente, Gabino F. Bustamante, y una comisión integrada por Alfredo Bablot, José Rivas y Gustavo Guichenné quienes agradecieron el patrocinio de las personas que apoyaron la causa, entre ellas los Sres. Nagel Sucesores que prestaron para el concierto “el mejor *armonium* de sus almacenes.”⁷⁵

Al iniciar la década de 1870 el repertorio de la calle de la Palma número 5 contaba con gran estima del público y su futuro se veía luminoso con una cálida atención al cliente y una nutrida oferta de música impresa y pianos de las mejores marcas del momento. La *Gacetilla* del *Monitor Republicano* daba cuenta del éxito del establecimiento:

Pianos.-Son muchos los elogios que las personas que han visitado el almacén de los Sres. H. Nagel Sucesores, situado en la calle de la Palma Número 5, hacen de este establecimiento. En él se encuentra toda clase de pianos desde los cuadrilongos y verticales de precio

⁷³ H. Nagel Sucesores donó 50 pesos para “socorrer á [*sic*] los inundados de la frontera norte”. Cfr. *El Siglo XIX*, 23 de septiembre de 1880, p. 3.

⁷⁴ Antonio Aduna fue considerado como uno de los mejores flautistas de su tiempo. Formó parte de la Banda del Estado Mayor dirigida por José María Pérez de León y estrenó su concierto para flauta y orquesta en la inauguración del Teatro de Santa Anna, en 1844. Fue profesor fundador del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en el área de flauta, a partir de 1867 y hasta su muerte, en 1870. Su hermana, Antonia Aduna, fue una célebre soprano que debutó en 1844 en el Teatro de Santa Anna y fue fundadora de la Compañía Mexicana de la Ópera Italiana.

⁷⁵ Otros benefactores fueron la Orquesta Santa Cecilia, que tocó sin cobrar; Eduardo González y Manuel Rosas que prestaron el teatro; Manuel López Meoqui facilitó el alumbrado, la partitura de la *Norma* y el vestuario; Manuel Fernández del Castillo prestó su piano Erard; Wagner y Levien que ofreció también prestar un *armonium*, aunque el que se usó fue el de Nagel Sucesores; el señor Lohse (quien operaba una ferretería en el antiguo repertorio de música de la calle de la Palma 13) compró un boleto y donó cuatro pesos. Cfr. *El Siglo XIX*, 19 de agosto de 1870, p. 3, *Gacetilla*.

moderado, hasta los de cola de concierto que relativamente son de una baratura extraordinaria. Rachals, Pleyel, Erard, Steinway etc., esos y otra multitud de autores franceses, ingleses y alemanes tienen de sus obras representantes que los honran en el gran depósito que recomendamos a nuestros lectores. Se nos dice que el digno jefe y los empleados de la casa cautivan por su buen trato y finas maneras y que las condiciones de venta no pueden ser más ventajosas para los compradores.⁷⁶

El negocio siguió su exitosa trayectoria por más de veinte años, en los que compitió fuertemente con el establecimiento de Wagner y Levien, quienes habían hecho de su fábrica de pianos fundada en 1851 un verdadero emporio de productos musicales, que a partir de 1876 no sólo ofrecía pianos sino también música impresa e instrumentos de todas clases.⁷⁷ Desde principios de la década de 1870, se habían convertido en agentes exclusivos de los afamados pianos Steinway, de Nueva York,⁷⁸ lo que sin duda afianzó el prestigio de la casa Wagner y Levien en su camino ascendente hacia el fin de siglo. Nagel Sucesores, por su parte, firmó contratos de exclusividad con otras marcas estadounidenses como Wm. Knabe y Cía. y Geo. Steck de Baltimore y Nueva York;⁷⁹ y nutrió su catálogo de pianos alemanes con prestigiadas marcas como M. F. Rachals de Hamburgo, C. Bechstein de Berlín y J. Blütner de Leipzig, entre otras.⁸⁰

En marzo de 1896 el establecimiento de H. Nagel Sucesores contaba ya con más de cuarenta años de servicio a los filarmónicos de la Ciudad de México, pero el entusiasmo de sus socios parecía joven aún. En ese espíritu ofrecieron una presentación de música de cámara en su local de la calle de la Palma número 5:

Audiciones de Música de Cámara.- Los Sres. H. Nagel Sucs. se han servido invitarnos á una audición de música de cámara, composiciones del maestro Eduardo Gabrielli, la cual audición se efectuará esta noche á las ocho y media, en el salón de dichos señores Nagel Sucs., calle de la Palma núm. 5. Tomarán parte en esta audición los Sres. Luis Saloma, Ignacio del Angel, Antonio Saloma, José Zárate, Francisco Velázquez, Wenceslao Villalpando y Alfredo Leuskin. Agradecemos la invitación recibida.⁸¹

Aunque no parece haber sido una sala de conciertos sino un espacio acondicionado dentro del establecimiento, pues el anuncio especifica que la audición se llevará a cabo en el “salón de dichos señores” y los términos salón y sala son utilizados por fuentes de la época para

⁷⁶ Cfr. *El Monitor Republicano*, sábado 22 de octubre de 1870, p. 3, Gacetilla.

⁷⁷ Cfr. *El Siglo XIX*, 27 de enero de 1876, p. 4.

⁷⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, 17 de Julio de 1872, p. 4.

⁷⁹ Cfr. Contraportada de *La Revista Melódica*, tomo IV, entregas 11 y 12, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1885, Lit. H. Iriarte, México.

⁸⁰ Cfr. *El Siglo XIX*, 14 de enero de 1872, p. 4, Avisos.

⁸¹ Cfr. *El Monitor Republicano*, 20 de marzo de 1896, p. 2.

referirse indistintamente al piso de venta de los repertorios y a foros para conciertos,⁸² se sabe que la audición del 20 de marzo de 1895 fue exitosa y que el público respondió con “aplausos y felicitaciones sinnúmero”.⁸³ Suponemos que con esta medida la casa Nagel Sucesores buscaba competir con el establecimiento de Wagner y Levien, que cobraba cada vez más fuerza y que unos días antes había inaugurado un “salón de conciertos” dentro de su almacén de pianos; mismo que para ese momento ya ocupaba tres inmuebles contiguos: los números 12, 13 y 14 de la calle de Zuleta. “El nuevo salón, sencilla pero elegantemente decorado y dispuesto con todas las mejores condiciones acústicas, tiene capacidad para doscientas personas y es el primer local cómodo y decoroso construido en la capital para audiciones musicales...”⁸⁴ Con esta novedad el establecimiento de Wagner y Levien se insertaba en la tendencia europea decimonónica de promover las salas de concierto para la “buena música”⁸⁵ que había sido adoptada en Estados Unidos con espacios como el Steinway Hall de Nueva York.

A pesar del éxito de aquella primera audición, la casa Nagel Sucesores no parece haber continuado con las presentaciones en su establecimiento. En cambio, el salón de conciertos en la calle de Zuleta junto al número 14 formó parte de la consolidación del negocio musical de Wagner y Levien, que en los últimos veinte años del siglo XIX trazó una trayectoria ascendente que lo transportaría, sin escalas ni competidores al siglo XX, pues Nagel Sucesores perdió la última batalla al cruzar la centuria.

El 5 de mayo de 1901 se publicaba la noticia:

IMPORTANTE

Tenemos el gusto de poner en conocimiento a los favorecedores de nuestra casa [...] que quedó cerrado el “Repertorio de Música” Calle de la Palma núm. 5, habiendo pasado toda la existencia y créditos pendientes al “Gran Repertorio de Música” de A. Wagner y Levien Sucs. 1.ª de San Francisco número 11 en donde esperamos nos sigan favoreciendo con la misma confianza que nos han dispensado hasta ahora. H. NAGEL SUCS. MÉXICO, MAYO 1.º DE 1901.⁸⁶

⁸² Cfr. *El Siglo XIX*, sábado 8 de mayo de 1852; Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, tomo III, Editorial Porrúa, México, 1961, pp. 1750-1751.

⁸³ Véase Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 1751.

⁸⁴ Véase Olavarría y Ferrari, *ibidem*, p. 1750.

⁸⁵ Los espacios comienzan a diferenciarse desde principios del siglo XIX en Francia a partir del tipo de música que presentan, generando con ello una suerte de selección cultural del público asistente. En este proceso, las salas de concierto se convirtieron en el espacio para la sociedad culta de la época. Véase Sophie-Anne Leterrier, “Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du ‘peuple’ au ‘public’”, en *Revue d’histoire du XIXe siècle*, número 19, 1999, 89-103, pp. 11 y 12.

⁸⁶ Cfr. *El Imparcial*, 5 de mayo de 1901, p. 6.

Con este aviso terminó medio siglo de trayectoria para aquel “repertorio de música y mercería” fundado por Nagel, que viviría para contar más de una historia desde su mostrador. En un extraño giro, como suelen ser los de la vida real, el repertorio de H. Nagel Sucesores quedó en manos de los sucesores de August Wagner y Wilhelm Lewien,⁸⁷ dos constructores de pianos que viajaron en la misma “goleta prusiana Gladiator” que llegó a Veracruz el 1.º de noviembre de 1849 y de la que desembarcó, por segunda vez en ese puerto, el joven Heinrich Nagel.



Figura 6. Fachada del “Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos de H. Nagel Sucesores”, calle de la Palma número 5, ca. 1890. Imagen proporcionada por José Antonio Robles Cahero.

A manera de conclusión

En los años posteriores a la independencia Inglaterra dominaba buena parte del mercado mexicano de ultramar, por lo que los comerciantes alemanes necesitaban recuperar el espacio que habían ocupado con los productos textiles durante el siglo XVIII y que habían perdido en las primeras décadas del siglo XIX a causa de las guerras napoleónicas y las trabas políticas que le impedían al gobierno alemán el reconocimiento de la independencia de México. A pesar de las complicaciones los

⁸⁷ Véase *AGN. GD.129 Movimiento marítimo*. Vol.17, fs.79-80-81. 1849/11/01. August Wagner y Wilhelm Lewien establecieron un taller de pianos en la calle de Zuleta número 14, en noviembre de 1851. Véase *El Siglo XIX*, domingo 30 de noviembre de 1851, p. 4 Avisos.

comerciantes alemanes comenzaron a enviar sus productos a las costas mexicanas a principios de la década de 1820 y desde entonces el comercio entre los dos países se mantendría e, incluso, crecería en forma importante durante la segunda mitad del siglo XIX. En 1831 Alemania reconoció la independencia de México y estableció el primer consulado, con lo que las relaciones comerciales se fortalecieron en los años siguientes. A partir de la segunda mitad del siglo los comerciantes ingleses se alejaron de México por razones de seguridad, y porque en esos años tenían mejores opciones de comercio con países que les daban más ventajas o que representaban un mayor flujo de negocio como China, Argentina o el mismo Imperio Británico. En esa coyuntura los alemanes tuvieron el espacio idóneo para posicionarse en el mercado mexicano.⁸⁸ En este ambiente de oportunidad para los comerciantes alemanes, se inserta Heinrich Nagel y Compañía, fundada en 1849.

Heinrich Nagel y su negocio nos muestran la segunda mitad del siglo XIX desde la perspectiva del comercio trasatlántico, pero también local pues participó del auge que tuvo el negocio de la música impresa en la Ciudad de México entre 1840 y 1860. Nagel forma parte de una generación de inmigrantes alemanes que instalaron su negocio y lo acreditaron a fuerza de trabajo y tiempo, pero también a través de la vinculación de su establecimiento con la sociedad a la que sirve. H. Nagel y Compañía participó en actividades de tipo filantrópico que pudieron acercarlo a su clientela por una vía distinta de la marcada por la publicidad. También abrió su local para que otros ofrecieran sus servicios musicales, logrando así otra línea de contacto con el público. El establecimiento se fortaleció y pasó de ser un “repertorio-mercería”, a separarse por completo de las telas y dedicarse de lleno a la venta de productos musicales. Con el tiempo se instaló en dos espacios distintos: uno para artículos de mercería, ferretería y quincallería; y el otro para instrumentos musicales, en especial pianos y órganos.

El repertorio de Nagel seguía las tendencias del mercado y por ello ofrecía constantemente novedades, lo que le hizo ganar un prestigio que se mantendría junto con el repertorio durante cincuenta años. El negocio creció hasta convertirse en un punto de referencia para quienes buscaban instrumentos y música impresa, pues el repertorio vendía partituras de música extranjera y mexicana, de importación y de producción local. Nagel incursionó en la publicación de música, aunque no hay evidencia de que haya sido impresor. Sin embargo, esta actividad sería parte de la

⁸⁸ Véase Walther L. Bernecker, coord., *Alemania y México en el siglo XIX*, FFyL, UNAM, El Colegio de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, Colección Jornadas, 2005, p. 56.

vida del establecimiento aun después de que Heinrich Nagel lo vendiera, en 1867. Con la razón social H. Nagel Sucesores, los nuevos dueños del repertorio mantuvieron las estrategias comerciales que había puesto en práctica su fundador y que tan buen resultado habían tenido. De ese modo ofrecían música de compositores renombrados y se mantenían al tanto de sus últimas composiciones para ofrecerlas como primicias a sus clientes.

La trayectoria del repertorio de Heinrich Nagel nos muestra también el fenómeno de debilitamiento del comercio inglés en México y el posterior crecimiento de la influencia alemana durante la segunda mitad del siglo XIX. El desplazamiento de los pianos ingleses por los pianos de factura alemana se refleja en la oferta del repertorio de H. Nagel Sucesores a partir de 1871, lo que nos muestra que el negocio musical no es un caso aislado, sino que se inserta en la lógica de su tiempo.

A pesar del gran éxito que tuvo el repertorio durante la segunda mitad del siglo XIX, no fue suficiente para mantener la competencia con la otra casa alemana que ofrecía instrumentos, partituras y productos musicales en la capital del país: Wagner y Levien. En efecto, H. Nagel Sucesores dejó de existir el 1.º de mayo de 1901 al vender su inventario a los fuertes sucesores de Wagner y Levien quienes lograron mantener su negocio en el mercado por más de dos siglos y aún hoy, con el nombre de Repertorio Wagner, mantiene sus puertas abiertas para deleite de los filarmónicos mexicanos.

Apéndices

Este apartado contiene cuatro cuadros y dos imágenes. El primer cuadro incluye las obras que fueron anunciadas en la prensa de la época como parte del catálogo de H. Nagel-H. Nagel Sucesores; el segundo está integrado por partituras editadas en la Ciudad de México, algunas por el mismo Heinrich Nagel, y ofrecidas en el establecimiento; y los dos últimos contienen listas de impresos musicales extranjeros que fueron importados por la compañía y vendidos en su local. Dichos cuadros nos permiten ver, desde los títulos y sus autores, una parte del universo contenido en el inventario del Repertorio de Música de la calle de la Palma número 5. Las imágenes corresponden a dos portadas de la colección *La Revista Melódica*, editada por H. Nagel Sucesores e impresa por Hesiquio Iriarte y Carl Gotlieb Röder en 1885 y 1886, respectivamente.

Sobre el primer cuadro es importante aclarar que fue elaborado con los títulos que constan en los periódicos consultados como parte de la investigación de este trabajo, por lo que los datos consignados no surgen de las partituras que se anuncian, sino de los avisos que las promocionan

y de ningún modo refleja la totalidad de las piezas vendidas por el repertorio de H. Nagel-H. Nagel Sucesores. Es por ello que se presenta como un apéndice de carácter enunciativo, más no limitativo y, en cada caso, se incluye la referencia correspondiente.

Cuadro 1. Obras ofrecidas en el establecimiento de Heinrich Nagel y H. Nagel Sucesores, localizadas en los periódicos consultados.

Año	Autor	Título
	Sin nombre de autor	
1852		<i>La edad de oro</i> , polka para piano. ⁸⁹
1856		<i>La partida</i> , nueva canción a dos voces con acompañamiento de piano. ⁹⁰
1872		<i>Siempre pensando en ti</i> , danza para piano conocida con el nombre de <i>Danza oaxaqueña</i> . ⁹¹
	Vicente María Riesgo	
1853		<i>Gran marcha fúnebre</i> escrita para piano á la memoria del Ecsmo. Sr. D. Lucas Alamán, ⁹²
	Ramírez de Arellano	
1856		<i>La amabilidad</i> , polka mazurka para piano. ⁹³
	Varios autores	
1856		<i>Repertorio de las Señoritas</i> Colección de canciones con acompañamiento de piano ó guitarra, por los maestros Valle, Gómez B., Flores C., Paniagua, Valadés &c., &c. Se ha publicado la primera entrega de esta colección, la que contiene la hermosísima canción titulada: <i>La gloria</i> , música del maestro Flores Carlos. Editada y litografiada por Jesús Rivera é hijo, calle de Jesús de Nazareno núm. 14. ⁹⁴
1883		<i>Álbum Musical</i> ⁹⁵
		<i>Revista Melódica</i> ⁹⁶
	Paz G. Del Castillo	
1856		<i>La Cecilita</i> , polka mazurka de buen gusto ⁹⁷

⁸⁹ Cfr. *El Ómnibus*, 18 de diciembre de 1852, p. 4, Avisos.

⁹⁰ Cfr. *El Monitor Republicano*, 31 de enero de 1856, p. 4, Avisos.

⁹¹ Cfr. *El Siglo XIX*, 7 de julio de 1872, p. 4, Avisos.

⁹² Cfr. *El Siglo XIX*, 1 de septiembre de 1853, p. 4, Avisos.

⁹³ Cfr. *El Monitor Republicano*, 31 de enero de 1856, p. 4, Avisos.

⁹⁴ Cfr. *El Siglo XIX*, 10 de julio de 1856, p. 4, Avisos.

⁹⁵ Cfr. *El Siglo XIX*, 20 de junio de 1883, p. 3.

⁹⁶ Cfr. *La Patria, Diario de México*, Año VIII, Número 2048, domingo 2 de marzo de 1884, p. 2, Publicaciones musicales.

⁹⁷ Cfr. *El Siglo XIX*, 13 de agosto de 1856, p. 4, Avisos.

Eusebio Delgado	
1862	<i>Las tres gracias</i> , danza habanera arreglada para el piano-forte.
	<i>La deseada</i> , danza habanera arreglada para el piano-forte. ⁹⁸
1862	<i>Sor</i> , nueva canción para soprano ó tenor, con acompañamiento de piano ó guitarra. ⁹⁹
José María Careaga	
1868	<i>Recuerdos de Querétaro</i> , vals. ¹⁰⁰
Tomás León	
1868	<i>Por qué tan triste!</i> , nocturno para piano.
1868	<i>Sensitiva</i> , polka mazurka para piano.
1868	<i>Mande usted!</i> , danza habanera para piano. ¹⁰¹
1869	<i>Una flor para ti</i> , nocturno para piano. <i>El azahar</i> , schottisch para piano. Dos danzas habaneras: <i>¡Vaya una pregunta!</i> <i>¡Quién sabe!</i> para piano. <i>Pensamiento poético</i> , para piano. <i>Flor de primavera</i> , polka mazurka, para piano. <i>Sarah</i> , polka mazurka para piano. <i>Sofía</i> , polka mazurka para piano. <i>Elegía para piano</i> . <i>Los jóvenes alegres</i> , polka para piano. <i>¿Mande Ud.?</i> danza habanera para piano. ¹⁰²
Mariano Sánchez	
1868	Cinco danzas habaneras para piano: Núm. 1.- <i>Sopa de ajo</i> . Núm. 2.- <i>El...y ella</i> . Núm. 3.- <i>Qué tris, tris, tras!!</i> Núm. 4.- <i>Qué tonto es Ud.!</i> Núm. 5.- <i>Ya lo dijeron!</i> ¹⁰³
Alejo Infante	
1868	<i>El Chinito</i> , nuevo schottish para piano. ¹⁰⁴
María Garfías	
1868	<i>Bacanal</i> .- Capricho de salón para piano.
	<i>La campana del alba</i> .- Capricho de salón para piano.
	<i>2 de abril</i> .- Marcha guerrera.
	<i>No te olvido</i> .- Canción con acompañamiento de piano.
	5 Danzas.- <i>Uy que pico!</i> .- <i>La amistad te salva el pico</i> .- <i>No hubo chasco</i> .- <i>La Fronteriza</i> .- <i>Sé feliz</i> . ¹⁰⁵

⁹⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, 7 de septiembre de 1862, p. 4. Avisos.

⁹⁹ Cfr. *El Siglo XIX*, 26 de octubre de 1862, p. 4. Avisos.

¹⁰⁰ Cfr. *La Orquesta*, 2 de mayo de 1868, p. 2.

¹⁰¹ Cfr. *El Constitucional*, 25 de mayo de 1868, p. 3, Avisos.

¹⁰² Cfr. *El Siglo XIX*, 6 de diciembre de 1869, p. 4, Avisos.

¹⁰³ Cfr. *El Siglo XIX*, 15 de julio de 1868, p. 4, Avisos.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Cfr. *La Orquesta*, 10 de septiembre de 1868, Avisos.

Aniceto Ortega	
1869	<i>Marcha Riva Palacio</i> para piano. ¹⁰⁶
Melesio Morales	
1869	<p><i>Le retour des bergers</i> (<i>La vuelta de los pastores</i>), romanza sin palabras.</p> <p><i>Ombre celesti</i> (<i>Sombras celestes</i>), pensamientos fantásticos.</p> <p><i>Addio á Firenze</i> (<i>Adiós a Florencia</i>), wals de salón.</p> <p><i>Départ des hirondelles</i> (<i>La partida de las golondrinas</i>), pieza de salón.</p> <p><i>Pauvre Mère</i> (<i>Pobre madre</i>), nocturno.</p> <p><i>Fiori e Ricordi</i> (<i>Flores y recuerdos</i>), nocturno.</p> <p><i>Un sogno nel mare</i> (<i>Un sueño en el mar</i>), capricho elegante.</p> <p><i>La messicana</i> (<i>La mexicana</i>), polka mazurka.</p> <p><i>Le arpa degli angeli</i> (<i>Las arpas de los ángeles</i>), pensamiento elegante.</p> <p><i>Lontan della patria</i> (<i>Lejos de la patria</i>), <i>réverie</i>.</p> <p><i>Un canto nell'esilio</i> (<i>Un canto en el destierro</i>), <i>réverie</i>.</p> <p><i>Sulla tumba de mia madre</i> (<i>Sobre la tumba de mi madre</i>), meditación.</p> <p><i>Manuelita</i>, pieza de salón.</p> <p><i>Aroldo</i>, capricho de concierto (primera fuerza).</p> <p><i>Traviata</i>, capricho de concierto.</p> <p><i>Trovador</i>, capricho de bravura.</p> <p><i>Fausto</i>, ilustraciones número 1. <i>Extase d'amour</i>.</p> <p><i>Fausto</i>, ilustraciones número 2. <i>Capricho valse</i>.</p> <p><i>Matrimonio segreto</i>, transcripción.</p> <p><i>Matrimonio segreto</i>, fantasía.</p> <p><i>Treno de piacere</i> (<i>Tren de placer</i>), marcha polka á cuatro manos.</p> <p><i>Guardami</i>, bolero para canto y piano.</p> <p><i>L'Orfanella</i>, romanza para canto y piano.</p> <p><i>L'addio del marinero</i>, romanza para canto y piano.¹⁰⁷</p>
1869	<p><i>¡Salud, oh Puebla!</i>, marcha.</p> <p><i>Locomotiva Morales</i>, fantasía imitativa.¹⁰⁸</p>
1870	<p>[<i>Ildegonda</i>].</p> <p><i>Recitativo é Cavatina: Quai memorie al trafitto mio core</i>, para soprano.</p> <p><i>Serenata: Erante pellegrina</i>, para tenor.</p> <p><i>Scena é Duetto: Solo un'alba</i>, para soprano y tenor.</p> <p><i>Arietta. Bella fra quante copre</i>, para mezzo soprano.</p> <p><i>Gran scena é Romanza: perdon gran Dio!</i>, para soprano.</p> <p><i>Scena é Duetto: Te dannato---abí crudi!</i>, para soprano y tenor.¹⁰⁹</p>

¹⁰⁶ Cfr. *La Orquesta*, 10 de marzo de 1869, p. 4, Avisos.

¹⁰⁷ “Estas diferentes obras del maestro MELESIO MORALES, impresas en Florencia durante su permanencia en Italia, son (exceptuando [*sic*] en Italia) propiedad del autor, y nadie tiene el derecho de reimprimirlas.” Véase *La Revista Universal*, 14 de junio de 1869, p. 4.

¹⁰⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, 14 de septiembre de 1868, p. 4, Avisos.

¹⁰⁹ “Acabamos de recibir de Italia (edición de Lucca en Milán), las siguientes piezas de la ópera ILDEGONDA del maestro Melesio Morales.” Véase *El Siglo XIX*, 18 de febrero de 1870, p. 4, Avisos.

1872	<i>El baile de los niños</i> , colección de seis piezas muy fáciles.
1873	<i>Marcha</i> (á paso doble) dedicada al Sr. Lic. D. Sebastián Lerdo de Tejada. <i>Ohimé!</i> , romanza para canto con texto en italiano y español. <i>Ruy Blas</i> , transcripción elegante para piano. ¹¹⁰
1878	<i>Notre Dame de Lourdes</i> , oración musical para piano. ¹¹¹
Antonio M. Carrasco	
1869	<i>Aurora</i> , mazurka brillante. <i>La inspiración</i> , mazurka de salón. <i>¿Me amarás?</i> , mazurka sentimental. ¹¹²
1870	<i>Yo te amo!!</i> , vals para piano. ¹¹³
José Rivas	
1870	<i>El Cancan</i> , polka arreglada para piano. ¹¹⁴
Tomás Ruiz (La Habana)	
1870	<i>Homenaje</i> , mazurka para piano. <i>Las tres agracias</i> , polka para piano. <i>La garbancera</i> , danza habanera para piano. <i>La jalapeña</i> , danza habanera para piano. <i>El carnaval</i> , danza habanera para piano. <i>Saludo</i> , danza habanera para piano. ¹¹⁵
Francisco B. De Aguirre	
1870	<i>Onda en el río</i> , polka mazurka dedicada al Sr. D. Aniceto Ortega. ¹¹⁶
Miguel Ríos	
1871	<i>Humoradas dominicales</i> , dos danzas habaneras compuestas para piano. ¹¹⁷
1872	<i>El burrito sabio</i> , danza habanera para piano. ¹¹⁸
José de J. León	
1871	<i>La rosa de abril</i> , polka mazurka. ¹¹⁹

¹¹⁰ Cfr. *El Siglo XIX*, 28 de febrero de 1873, p. 4, Avisos.

¹¹¹ Cfr. *La Colonia Española*, 23 de junio de 1878, p. 3.

¹¹² Cfr. *El Siglo XIX*, 14 de diciembre de 1869, p. 4, Avisos.

¹¹³ Cfr. *El Monitor Republicano*, 31 de marzo de 1870, p. 4, Avisos.

¹¹⁴ Cfr. *El Siglo XIX*, 26 de enero de 1870, p. 4, Avisos.

¹¹⁵ Cfr. *El Siglo XIX*, 7 de mayo de 1870, p. 4.

¹¹⁶ Cfr. *El Monitor Republicano*, 8 de mayo de 1870, p. 4.

¹¹⁷ Cfr. *El Siglo XIX*, 9 de marzo de 1871, p. 4, Avisos.

¹¹⁸ Cfr. *El Siglo XIX*, 26 de junio de 1872, p. 4, Avisos.

¹¹⁹ Cfr. *El Correo del Comercio*, 20 de mayo de 1871, p. 3.

Ángela Peralta	
1871	<i>México</i> , galopa para piano. ¹²⁰
	<i>Álbum de Ángela Peralta</i> . ¹²¹
C. Llorente	
1872	<i>Querella de amor</i> , danza habanera con letra para piano. ¹²²
Joaquín Zedillo	
1872	<i>Vivir llorando</i> , polka. ¹²³
G. V. Niel	
1873	Polka Mazurka, <i>La rosa del pensil</i> . Polka Mazurka, <i>La mariposa en la flor</i> . Polka Mazurka, <i>La amistad</i> . Schotis, <i>Pienso en ti</i> . Schotis, <i>Xicoténcatl</i> . Canción, <i>Un ruego</i> . Canción <i>fúnebre</i> . Wals, <i>La flor de primavera</i> . Romanza, <i>La resignación</i> . ¹²⁴
Emilio Carsi	
1875	<i>El eco de las montañas</i> , gran polka brillante para piano. ¹²⁵
Francisco Manríquez	
1878	<i>Tuyo es mi corazón</i> , polka mazurka. ¹²⁶
	<i>El burrito sabio</i> , danza habanera para piano.

Los dos cuadros siguientes incluyen títulos que fueron vendidos en el establecimiento de H. Nagel y H. Nagel Sucesores. Es importante precisar que en este caso, a diferencia del Cuadro 1, la información presentada ha sido tomada de los ejemplares de música impresa que fueron, efectivamente, vendidos en el establecimiento de la Calle de la Palma n.º 5. Se trata de un inventario de partituras, y no de una lista alimentada por anuncios de prensa. Los ejemplares que integran los Cuadros 2, 3 y 4 están resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM y forman parte de un universo más

¹²⁰ Cfr. *El Siglo XIX*, 15 de septiembre de 1871, p. 4.

¹²¹ “Cada entrega valdrá 25 centavos en México y treinta y siete en los Estados, y á la conclusión del Álbum regalará el editor á los suscritores un magnífico retrato de la diva mexicana. Editado por Jesús Rivera, Hijo y Cía., Bajos de la Gran Sociedad.” Véase *La Iberia*, 15 de septiembre de 1873, p. 3.

¹²² Cfr. *El Siglo XIX*, 7 de julio de 1872, p. 4, Avisos.

¹²³ Cfr. *El Ferrocarril*, 25 de julio de 1872, p. 4, Avisos.

¹²⁴ Cfr. *La Voz de México*, 25 de enero de 1873, p. 3, Avisos.

¹²⁵ Cfr. *El Eco de Ambos Mundos, Diario*, 26 de agosto de 1875, p. 4.

¹²⁶ Cfr. *POE de Nayarit*, 11 de agosto de 1878, p. 2, Gacetilla.

amplio que abarca partituras, tanto impresas en la Ciudad de México, como importadas, que fueron vendidas en los distintos establecimientos en los que se ofrecían partituras, instrumentos, papel pautado, entre otros productos relacionados con la práctica musical; y que hemos podido fechar entre 1840 y 1877.¹²⁷

Cuadro 2. Partituras impresas en México, editadas y/o vendidas por H. Nagel y H. Nagel Sucesores.

Partituras editadas y vendidas por H. Nagel y H. Nagel Sucesores.
1.- <i>Danza</i> por Alejo Infante, H. Nagel Editor. Propiedad del editor, 1 p.
2.- <i>Pieza para canto y piano</i> , de José Rivas, editada por Enrique Nagel y Cía.
3.- <i>Esmeralda</i> , Ópera de F. Campana; <i>Reminiscencias</i> , para piano por Julio Ituarte. A mi discípula, la Señorita, Esther Guzmán. Propiedad de los editores, H. Nagel Sucres, repertorio de Música, Calle de la Palma n.º 5 Méjico, Lit. de H. Iriarte.
4.- Valse sobre temas de <i>La Tempestad</i> , Zarzuela del Mtro. Chapí, para piano, por Isidoro Hernández, Lit. de H. Iriarte, México. Propiedad de los editores, H. Nagel Sucres, 9 p.
5.- <i>Madame Favart</i> , Ópera Cómica de J. Offenbach, Polka Mazurka arreglada para piano por Victor Buot. Propiedad de los editores H. Nagel Sucres. Litografía en la portada de H. Iriarte, 5 p.
6.- <i>María</i> , Mazurka para piano por Francisco Navarro, editada por H. Nagel Sucres, Lit. de H. Iriarte.
7.- <i>La Potosina</i> , Polka para piano, Clemente Aguirre, 2. ^a edición, editado por H. Nagel Sucres. Propiedad de los editores, Lit. de H. Iriarte, Sta. Clara n.º 23, 4p.
8.- <i>Me agarró la leva</i> , Danza para piano por A.[lejo] Infante, H. Nagel Sucres, Calle de la Palma n.º 5, Lit. de Iriarte. Propiedad del editor, 1p.
9.- “Valse del Apoteosis”, en la <i>Redoma encantada</i> , para piano, música del Mtro. Goula, Lit de H. Iriarte. Propiedad de los editores H. Nagel Sucres. Calle de la Palma n.º 5. México, 6 p.
10.-2 <i>Danzas Habaneras</i> para Piano sobre temas de la Gran Duquesa de Gerolstein de Offenbach, Propiedad de los editores, H. Nagel Sucesores, Calle de la Palma n.º 5, Lit. de Iriarte, 2p.
11.- <i>Bric-a-brac</i> , Polka por Charles Coote, para piano, editada por H. Nagel Sucres, 6 p.
12.- <i>Tu mirada</i> , Danza para piano por T. Pomar, editada por H. Nagel Sucres, 1 p.
13.- <i>Soñando</i> , Danza para piano por Pedro Solórzano, editada por H. Nagel Sucres, 1 p.
14.- Colección de Bailes Escogidos <i>Los Naranjos ó Adela</i> Danza Habanera, para voz y piano. Propiedad de los editores H. Nagel Sucesores, Calle de la Palma n.º 5. México, 2 p.
15.- <i>Los mosqueteros en el convento</i> , ópera cómica de Louis Varnet, Valse para piano por Ed. Deransart, Gran repertorio de música H. Nagel Sucres Editores, 10 p.

¹²⁷ El inventario completo del *corpus* mencionado, puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860*, Tesis de Maestría en Historia, FFyL, UNAM, 2011, y en *La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877*, Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018.

Partituras coeditadas por Heinrich Nagel y Jesús Rivera.

- 1.- “Alla Signora Elisa Villar Volpini, l’editore Enrico Nagel dedica Rondinella Pellegrina Scena e Canzone pero contralto tratta dell’Opera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella Eseguita por la prima volta in Messico il 17 febraggio 1859. Propietá dell Editore che si riserva el dritto che accorda la legge sella stampa Messico H. Nagel e Ca. J. R. e Fierro.”[Litografía en la portada, firmada por Decaen].
- 2.- “Cavatina ‘In placida notte di stelle raggianti’ para piano y canto de la ópera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella. Propiedad de los editores, H.[Heinrich] Nagel y Cía. y J.[esús] R.[ivera] y Fierro quienes se reservan el derecho para la reedición, y de todas las piezas de la ópera, ya sea para piano solo ó en diversa forma”.
- 3.- *Les Fifres de la Garde* Deuxième Polka Militaire pour piano par J. Ascher, H. Nagel y Cía., Calle de la Palma n.º 5, J.[esús] Rivera é Hijo, Coliseo n.º 4, propiedad de los editores.
- 4.- *Álbum de la Música Austriaca-Mexicana para piano* colección de piezas selectas tocadas por la Música Austriaca-Mexicana bajo la Dirección de su jefe D. J. R. Sawerthal n.º 3 “El Ruiseñor- Polka”. Propiedad de los editores. Litografía de M. C. Rivera H. Nagel y Cía. y J. Rivera é hijo. Calle del Teatro Principal n.º 4, 2p.
- 4a.- *Álbum de Música Austriaca-Mexicana para piano* colección de piezas selectas tocadas por la Música Austriaca mexicana bajo la dirección de su Jefe D. J.R. Sawerthal n.º 4 “La Humanidad- Polka” Editada por H. Nagel y Cía., y J. Rivera e Hijo Calle del Teatro Principal n.º 4. Propiedad de los editores, con litografía en la portada sin autor 3p.
- 5.- Tres Danzas Habaneras para piano n.º 1 *Qué simpática es Usted* por M. Planas n.º 2 *Que mirar tan expresivo* por M. Planas n.º 3 *Las dos gallinas* por J. Ruiz. H. Nagel Sucres. Calle de la Palma No 5 y J. Rivera é Hijo. Calle del Coliseo n.º 4. Propiedad de los editores. Litografía de Rivera. Frente al Teatro Principal, 4p.

Partituras editadas e impresas en la Ciudad de México, vendidas por H. Nagel y H. Nagel Sucesores.

- 1.- *La Primavera*, obertura para piano por J. Beristáin, 4.ª edición, propiedad del editor, J. Rivera y Fierro, Lito. de M.C. Rivera, Capuchinas n.º 17, vendida por Enrique Nagel y Cía., 6 p.
- 2.- *Graziella*, vals de Trilliard arreglado para piano por Miguel Ríos Toledano, *op.* 598, 4p.
- 3.- *Un recuerdo*, Wals para piano á 4 manos por José Camacho, obra 13, 4.ª edición Lit. de H. Iriarte, Sta. Clara n.º 23, 3p.
- 4.- *Querella de amor*, Danza para piano por C. Llorente, Lit. de H. Iriarte. Se vende en el Repertorio de Música, Calle de la Palma n.º 5, Méjico, H. Nagel Sucesores.
- 5.- “Al Sr. Lic. Dn. José Ma. Iglesias” *Ruy Blas*, ópera Lírica de Filippo Marchetti, Transcripción para piano por Melesio Morales, Lit. de H. Iriarte se vende en el Repertorio de música de H. Nagel Sucres., 15 p.
- 6.- A la simpática y amable Señorita Josefina M. Ocampo, *Lágrimas de Amor*, Mazurka para piano por Ignacio Tejada, México, propiedad del autor, Lit. de H. Iriarte, México, Precio 50 centavos. Se vende en el Repertorio del Sr. Godard, Puente del Palacio n.º 12 y en el Repertorio de Música, Calle de la Palma n.º 5, Méjico, H. Nagel Sucesores.
- 7.- A mi hijo Luis, *Aida*, Pot-Pourri para piano por Tomás León, Propiedad del autor Lit. H. Iriarte, México, 15 p.
- 8.- *La caída de las hojas*, Redova para Grande Orquesta, Música de A. Lamoye, arreglada al piano por José C. Camacho, Lit. de H. Iriarte, 3.ª Edición.
- 9.- A mi querido amigo Mucio Vázquez, *Canto de Amor*, Schottisch para piano por Ignacio Tejada, México, Precio 50 centavos, propiedad del autor.
- 10.- A mi querido Maestro Lic. Estaban Calva Romanza *La fe perdida*, para canto y piano por A. Molina, Lit. de H. Iriarte, 5p.
- 11.- *México... ¡¡¡Adiós!!!* Schottisch [sic] para piano por Ignacio Tejada, Propiedad del Autor, México, Lit. de H. Iriarte, Precio 50 centavos. Dedicada a Luis Malenco, 4p.
- 12.- *Tu sonrisa*, Mazurca de salón para piano por Adrián Revilla, México, Lit. de Salazar, Precio 6 reales, 5 p., Se vende en el Repertorio de la Calle de la Palma n.º 5.

Cuadro 3. *Piezas Sueltas* importadas vendidas en la Ciudad de México por el Repertorio de la calle de la Palma n.º 5, bajo la razón social de Heinrich Nagel y Compañía.

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
Heinrich Nagel				
	<i>Croyez-moi!</i> / Mélodie/ pour/ piano/ par/ J. Ascher	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	À Madame Marie Escudier/ Entrainte/ Valse de Concert par J. Ascher <i>op.</i> 100	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	<i>I Puritani</i> / Bellini	7	s/d	Giovanni Ricordi, Firenze
	<i>Lucrezia Borgia</i> / G. Donizetti / para flauta, violín, viola y cello por L. Gervasi	38	s/d	Giovanni Ricordi, Milan
	<i>Reducción de Lucrezia Borgia</i> de Donizetti para/ canto y piano	5	s/d	Giovanni Ricordi, Milan
	<i>La Favorita</i> / Donizetti	14	s/d	Francesco Lucca, Milán
	<i>Lucrezia Borgia</i> / Donizetti	12	7-I-[18]52	Giovanni Ricordi, Firenze
	<i>Belisario</i> / Donizetti	9	29-8-[18]51	Giovanni Ricordi, Firenze
	<i>Reducción de la obertura de la ópera Fauste</i> de Donizetti para piano	11	s/d	G.M. Meyer Jr., Braunschweig
	<i>Polka</i> de Carl Faust para piano	s/d	s/d	L. Massute, Frankfurt
	<i>Chant d'amour</i> / pour / le piano/ compose por Henri Herz <i>op.</i> 203 [con litografía en la portada]	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	<i>Variations Brillantes</i> / por le piano forte/ sur la dernière valse de / C. M von Weber/ composées par Henri Herz <i>op.</i> 51	17	s/d	N. Simrock, Bonn
	<i>La Gazelle</i> / Vals Brillante/ par Frederic Holl <i>op.</i> 43	s/d	s/d	Henry Weiss, Berlin
	<i>Vals para piano Leinates Klänge</i> de Jos. Labitzky	10	s/d	Friedrich Hofmeister, Leipzig
	<i>Les Cloches du Monastere</i> / Nocturne pour le piano par/ Lefebvre-Wely <i>op.</i> 54	7	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	A Mademoiselle/ Clementine Sahuqué/ <i>5e Nocturne</i> / pour piano/ par/ J. Leÿbach/ <i>op.</i> 52	7	s/d	Fils de B. Schott, Mayence

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
	<i>Chiara di Rosemberg/ Ricci</i>	13	s/d	Giovanni Ricordi, Firenze
	<i>Victoria, Nocturne/ Brinley Richards, op. 26</i>	s/d	s/d	Frederich Hoffmeister, Leipzig
	<i>L'Eloquence/ Melodie pour le piano/ par Sydney Smith op. 62</i>	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	<i>Blitz Polka/ für das pianoforte von/ Josef Strauss 106s werk</i>	4	s/d	Carl Haslinger qm. Tobias, Viena
	<i>La Traviata, ópera de Verdi/ Polka Mazurka para piano por Jean Weber</i>	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence
	<i>Vers toi! (Zu Dir!) Romance et Prière/ pour piano par/ Ch. Voss op. 244</i>	11	s/d	C.A. Spina, Viena
	<i>La pluie de perles/ Fantasie-étude/ pour le piano/ composée/ par/ Charles Voss op. 95/ 3ème edition</i>	s/d	s/d	C.F. Peters, Leipzig
	<i>Allies/ Galop pour piano/ A. Wallerstein op. 130</i>	s/d	s/d	Fils de B. Schott, Mayence

Cuadro 4. *Piezas Sueltas* importadas vendidas en el Repertorio de la Calle de la Palma n.º 5 bajo la razón social de H. Nagel, Sucesores.

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
H. Nagel Sucesores				
	<i>Fantasia sobre Faust de Gounod por J.B. Singelée para violín y piano</i>	16	Sin dato	Ed. Bote et G. Bock, Berlin
	<i>La Forosetta, coro con acompañamiento de piano-forte, Francesco Albini Riccioli</i>	10	Sin dato	F.[ranceso] Lucca, Milano
	<i>5 piccoli ceri a due voce di soprano, con acompañamiento de piano-forte, Niccola de Gissa</i>		Sin dato	F.[ranceso] Lucca, Milano
	N.º 1	8		
	N.º 2	9		
	N.º 3	7		
	N.º 4	6		

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
	N.º 5	8		
	<i>Loin de Toi, Ossequio Alle Signore</i> [sic] Messicane [sic] Valzer [sic] per Canto con accomp.to di Pianoforte, composto da Angela Peralta de Castera	12	Sin dato	Milano Stabilimento Musicale di F. Lucca
	<i>Pisa</i> , Album vocale di Ettore Fiori, Il passeggio, para 2 sopranos y piano	10	1859	Ricordi
	<i>Se sa minga</i> , Rivista del 1866 di Antonio Scalvin, Música di A. Carlo Gomes/ Reducción para canto y piano	5	1869	Ricordi
	<i>Se sa minga, L'anno della carta</i> , Reducción para canto y piano	3	1869	Ricordi
	<i>I Lombardi alla Prima Crociata</i> , Drama lírico de G. Verdi, Reducción para canto y piano	5	1870	Ricordi
	<i>Linda de Chamounix</i> , melodrama de G. Donizetti [estrenado en 184], reducción para canto y piano	8	1872	Ricordi
	<i>Saffo</i> , Tragedia lírica de Giovanni Pacini [estrenada en 1840] reducción para canto y piano	18	1872	Ricordi
	<i>L'ansia d'amore</i> , Louis Ricci, para canto y piano	4	Sin dato	Schott
	<i>L'aurora</i> , G. Donizetti, para canto y piano	4	Sin dato	Schott
	<i>L'alito di Bice</i> , G. Donizetti, para canto y piano	3	Sin dato	Schott
	<i>La Baladine</i> , Caprice pour piano par Ch. B Lysberg <i>op.</i> 5, Para piano solo	13	Sin dato	Sin datos de edición
	<i>Il Trovatore</i> , Opera en quatre actes partition pour piano solo par G. Verdi.	Sin dato	Sin dato	Léon Escudier, 21 Rue Choiseul
	<i>Scène et Berger, L'Echo de forêt</i> , Belle Alliance, pour le piano/ non difficile, composés par, Charles Watchmann/ <i>op.</i> 40, 41 y 42	7	Sin dato	Berlin chez Ad. Mt. Schlesinger
	<i>Op.</i> 40			
	<i>Op.</i> 41			
	<i>Op.</i> 42			

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
	<i>Les Cloches de Corneville</i> , Suite de valse sur l'Opéra Comique de Robert Planquette, par O. Métra Chef d'Orchestre des Bals de l'Opéra Paris, Maison Royal, Con litografía en la portada firmada por Barbizet. Para piano solo.	9	Sin dato	L. Bathlot Successeur, 39 Rue de l'Echiquier
	<i>La pluie de perles</i> , Fantasie-étude pour le piano composée par Charles Voss <i>op.</i> 95, 3ème edition	15	Sin dato	Leipzig, C.F. Peters
	<i>Reverie pour le piano</i> par Henry Rosellen <i>op.</i> 31	7	Sin dato	N. Simrock, Bonn
	<i>Oh! que je t'aime!</i> Melodie pour piano par Jules Egghard <i>op.</i> 260	5	Sin dato	Offenbach s/m, chez Jean André
	<i>Les dernières Valse d'un Fou</i> , Morceau de Salon pour piano par Albert Jungmann <i>op.</i> 141	7	Sin dato	C.A. Spina, Vienne
	<i>L'heure du soir</i> , Rêverie poetique pour piano par Jules Egghard <i>op.</i> 259	9	Sin dato	C.A. Spina, Vienne
	<i>Lucia di Lammermoor</i> , Opera di G. Donizetti, Reduzione per piano forte	5	Sin dato	Ricordi
	<i>Souvenir del Lago di Cuomo</i> , Melodie Italiane, Fabio Campana, La bella lituana	8	1871	Ricordi
	<i>Roberto il Diavolo</i> opera in cinque atti de Giacomo Meyerbeer [estrenada en París el 21 de noviembre de 1831]	376	1872	Ricordi
	<i>Aus des Hochwald's grünen Bergen</i> , Walzer <i>op.</i> 168 de Carl Faust	15	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau
	<i>Un Papillon flottant</i> , Valse galante pour piano, composé par D. Krug <i>op.</i> 301	11	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau
	<i>Auf Flügeln der Nacht</i> , Walzer <i>op.</i> 103 de Carl Faust	15	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau
	<i>Im Dämmerlicht</i> , Walzer <i>op.</i> 160 de Carl Faust	15	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau
	<i>Pase-partout-Polka für das Piano componiert</i> von Carl Faust <i>op.</i> 115	3	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau, Lit de C.G. Röder

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
	<i>Main-Klänge</i> , Walzer von Albert Parlow <i>op.</i> 120. Vals para piano	11	Sin dato	Julius Hainauer, Breslau
	<i>La Sylphide</i> , Morceau de Salon par Gustav Lange <i>op.</i> 55 [para piano]	7	Sin dato	Berlin & Posen
	<i>Innere Stimmen</i> <i>Lyrishes Tonstück</i> Gustave Lange <i>op.</i> 123 Composiciones para piano [piezas líricas]	7	Sin dato	Berlin & Posen
	<i>Wanda</i> Mazurka brillante para piano Gustave Lange <i>op.</i> 25	9	Sin dato	Berlin & Posen
	<i>Fête Militaire</i> Grand Galop de Concert Gustave Lange <i>op.</i> 123	11	Sin dato	Berlin & Posen
	<i>Galop de salon de Fleur de Thé</i> , <i>Opéra-Bouffe</i> de Ch. Lecocq pour le piano par E. Ketterer	9	Sin dato	Berlin & Posen
	<i>Les Pianistes de l'avenir</i> , 6 morceaux sans octaves soigneusement doigtées Patrice Valentin		Sin dato	Berlin & Posen
	<i>N.º 3 Jeanne</i> , Polka Mazurka	3		
	<i>N.º 5 Albert</i>	3		
	<i>La Chatelaine</i> Valse de salon pour piano par Eugène Ketterer <i>op.</i> 90	11	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Souvenirs d'Otello</i> Fantaisie de Salon pour piano par A. Gorla <i>op.</i> 36	13	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Á son ami E. Ketterer</i> , 2ª Chanson á Boire pour le piano par J. Laybach <i>op.</i> 110	9	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Invocation</i> , Á mon illustre ami Gioachino Rossini Poésie Musicale par Henri Ravina <i>op.</i> 51	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Vaillance</i> , Polka-Militaire pour le piano par Joseph Ascher, [piano a 4 manos]	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Meditation pour piano</i> L.M. Gotschalk	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Capricho para piano</i> , L.M. Gotschalk <i>op.</i> 36	9	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Poesía Musical</i> de Henri Ravina [para piano]	Sin dato	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Tige Brisée</i> <i>Reverie</i> de J. Ch. Hess <i>op.</i> 20	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott

Repertorio	Título	Número de páginas	Año de edición	Editor
	<i>Douce Pensée</i> Mélodie pour piano par Henri Ravina <i>op.</i> 41	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>A son ami Henri Lemoine</i> Galop di bravura pour piano/ par Jules Schulhoff <i>op.</i> 17	11	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Grand Caprice sur les motifs de la Sonnambula</i> , S. Thalberg <i>op.</i> 46	17	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>La pluie d'argent morceau brillant</i> pour piano par Sydney Smith <i>op.</i> 111	13	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Le Poète Mourant</i> Meditation pour piano par L.M. Gotschalk	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Les chants du soir</i> 6 Rêveries caractéristiques pour piano par Felix Godefroid <i>op.</i> 35, n.º 4, <i>Les Soupirs</i> , Cantabile	11	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Guillaume Tell</i> . Fantaisie Brillante sur l'opéra de Rossini par L. Leÿbach <i>op.</i> 82 [para piano solo]	13	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Sans Souci</i> Galop de Bravur pour piano par J. Ascher <i>op.</i> 83	10	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Une Nuit Etoilée</i> Sérénade pour piano par Sydney Smith <i>op.</i> 36	7	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Un Ballo in Maschera</i> Transcription Brillante pour le piano par Sydney Smith <i>op.</i> 10	11	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Harpe Eolienne</i> Morceau de salon pour le piano par Sydney Smith <i>op.</i> 11	9	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Fantôme de Bonheur</i> Caprice composé pour le piano par L.M. Gotschalk <i>op.</i> 36	9	Sin dato	Mayence chez les Fils de B. Schott
	<i>Nouvelles Fleurs de salon</i> 12 petites fantaisies sur des motifs d'Óperas favoris pour piano par Ferd. Beyer, <i>op.</i> 154 n.º 10	5	Sin dato	Propiedad para el Imperio mexicano de H. Nagel y Cía. en México, Calle de la Palma n.º 5.

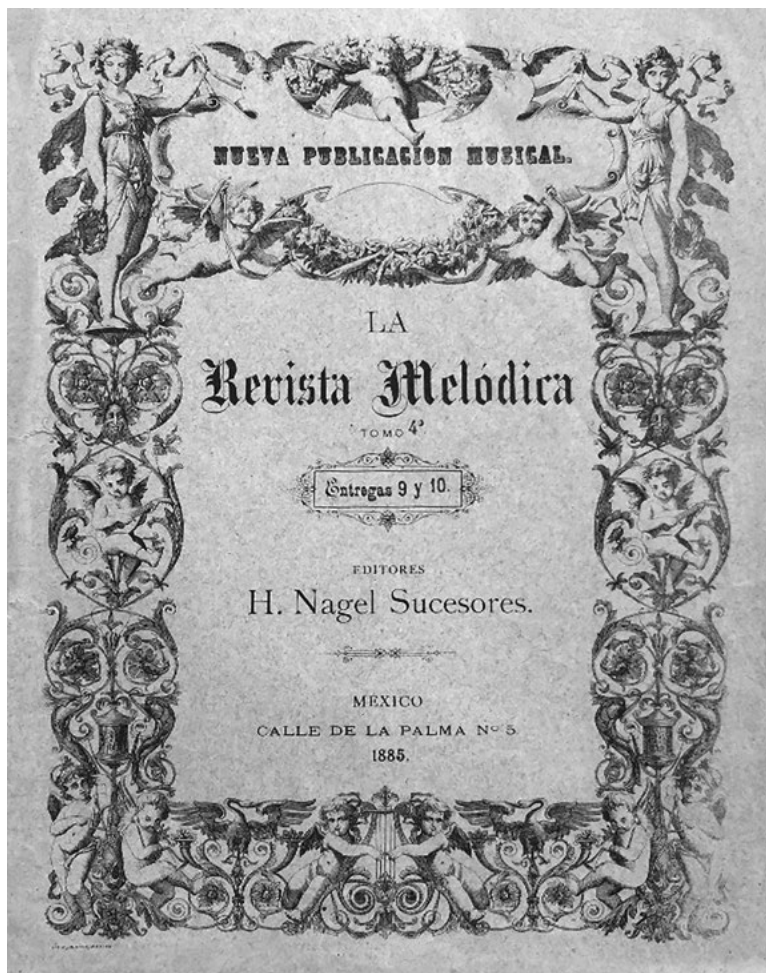


Imagen 1. Portada de *La Revista Melódica*, publicación musical, tomo 4, entregas 9 y 10, Editores, H. Nagel Sucesores, Calle de la Palma número 5, Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos. Lito.[grafía] de H.[esiquio] Iriarte, México, 1885. Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz.

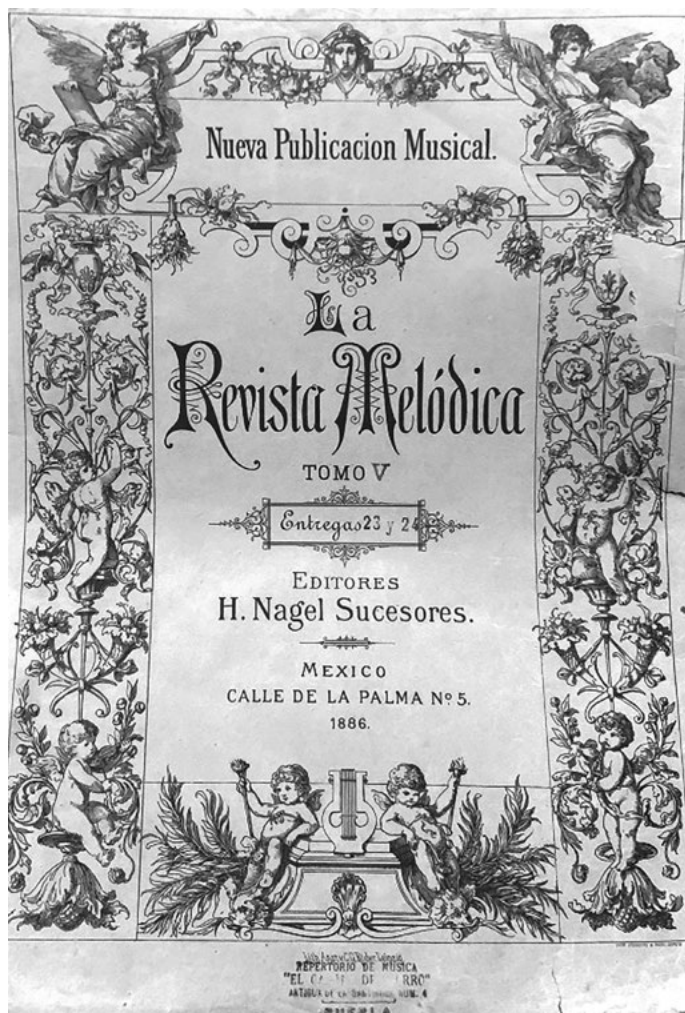


Imagen 2. Portada del forro de *La Revista Melódica*, tomo 5, entregas 23 y 24, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1886, Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig. Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz.

Fuentes citadas

Fondos documentales

AGN. GD.129 *Movimiento marítimo*. Vol.13, fs. 73-74. 1845/07/08; vol.17, fs.79-80-81. 1849/11/01.

AGN. GD 129 *Cartas de Seguridad*. Vol. 052, fs. 42, fecha 1846/01/17.

AGN. GD 129 *Cartas de Seguridad*. Vol. 061, fs. 16, fecha 1847/01/15.

AGN. GD 129 *Pasaportes*. Vol. 42, fs. 70, fecha 1849/01/10.

AHN. Acta 48822, año 1853, folio 1457, notario Francisco de Madariaga.

Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, UNAM.

Bibliografía

AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860”. Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.

_____, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles de Euterpe. La música desde la historia cultural. Ciudad de México, siglo XIX*, Instituto José María Luis Mora, México, 2014, pp. 62-99.

_____, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877”. Tesis de Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM, 2018.

BERNECKER, Walther (coord.), *Alemania y México en el siglo XIX*, FFyL, UNAM, El Colegio de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, (Colección Jornadas).

CASTRO, Miguel Ángel y Curiel, Guadalupe (coordinación y asesoría), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876 (Parte I)*, UNAM, México, 2003.

GALINDO, Miguel, *Nociones de la historia de la música mejicana, tomo I*, Tipología de “El Dragón”, Colima, 1933.

HOWARD, Tony, *Women as Hamlet: Performance and interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge University Press, Estados Unidos, 2007.

LETERRIER, Sophie-Anne “Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du ‘peuple’ au ‘public’”, en *Revue d’histoire du XIXe siècle*, número 19, 1999, pp. 89-103.

MENTZ, Brígida von, et. al, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata, n.º 14, México, 1982.

- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, tomo III, Editorial Porrúa, México, 1961.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, tomos 1 y 2, Universidad Panamericana, Zapopan, Jalisco, 2007.
- ROMERO, Jesús C. *José Mariano Elízaga, Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta musical profana* Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica, *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México*, UNAM, México, 2000. (Colección Lafragua).

Hemerografía

- Guía de Forasteros en la Ciudad de Méjico, para el año de 1854, publicada por Mariano Galván Rivera*, con autorización del Supremo Gobierno y revisado por la Cancillería. MÉGICO. Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes. Imprenta de Santiago Pérez y Cía., Calle del Ángel núm. 2.
- Colonia Española, La*, 23 de junio de 1878, p. 3.
- Constitucional, El*, 25 de mayo de 1868, p. 3, Avisos.
- Correo del Comercio, El*, 20 de mayo de 1871, p. 3.
- Diario de Gobierno de la República Mexicana*, 24 de junio de 1836, p. 4.
- Eco de Ambos Mundos-Diario, El*, 26 de agosto de 1875, p. 4.
- Federalista, El*, 22 de diciembre de 1871, p. 4.
- Ferrocarril, El*, 25 de julio de 1872, p. 4, Avisos.
- Iberia, La*, 15 de septiembre de 1873, p. 3.
- Imparcial, El*, 5 de mayo de 1901, p. 6.
- Juventud Literaria, La*, 12 de agosto de 1888, p. 5.
- Monitor Constitucional, El*, jueves 11 de septiembre de 1845, p. 4, Noticias Marítimas, Sección Mercantil.
- Monitor Republicano, El*, 21 de abril de 1852, año VIII, número 2,527, pp. 3 y 4, Gacetilla de la capital.
- 31 de enero de 1856, p. 4, Avisos.
- 11 de marzo de 1856, p. 4, Diversiones Publicas.

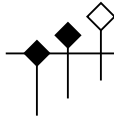
- 20 de marzo de 1896, p. 2.
- 31 de marzo de 1870, p. 4, Avisos.
- 8 de mayo de 1870, p. 4.
- 22 de octubre de 1870, p. 3, Gacetilla.
- Ómnibus, El*, 18 de diciembre de 1852, p. 4, Avisos.
- 23 de diciembre de 1854.
- Orquesta, La*, 2 de mayo de 1868, p. 2.
- 10 de septiembre de 1868, p. 4, Avisos.
- 10 de marzo de 1869, p. 4, Avisos.
- Patria, La*, año VIII, número 2048, domingo 2 de marzo de 1884, p. 2, Publicaciones musicales.
- POE de Nayarit*, 11 de agosto de 1878, p. 2. Gacetilla.
- Republicano, El*, 31 de enero de 1856, p. 4, Avisos.
- 11 de marzo de 1856, p. 4, Diversiones Publicas.
- Revista Universal, La*, 14 de junio de 1869, p. 4.
- Siglo XIX, El*, 6 de enero de 1850, p. 24, Avisos.
- 14 de marzo de 1850, Avisos.
- 3 de enero de 1851, p. 4, Avisos.
- 30 de noviembre de 1851, p. 4, Avisos.
- 8 de mayo de 1852, p. 4, Avisos.
- 14 de mayo de 1852, p. 2, Interior. Distrito Federal.
- 15 de julio de 1852, p. 4, Avisos.
- 1 de septiembre de 1853, p. 4, Avisos.
- 4 de mayo de 1854, p. 4, Avisos.
- 30 de octubre de 1854, p. 4, Avisos.
- 10 de noviembre de 1855, Teatro, Ópera Italiana, p. 4.
- 10 de julio de 1856, p. 4, Avisos.
- 13 de agosto de 1856, p. 4, Avisos.
- 14 de diciembre de 1856, p. 4, Avisos.
- 7 de septiembre de 1862, p. 4, Avisos.
- 26 de octubre de 1862, p. 4, Avisos.
- 10 de noviembre de 1862, p. 2.
- 10 de enero de 1868, p. 4, Avisos.

- 15 de julio de 1868, p. 4, Avisos.
- 14 de septiembre de 1868, p. 4, Avisos.
- 5 de diciembre de 1868, p. 4, Avisos.
- 6 de diciembre de 1869, p. 4, Avisos.
- 14 de diciembre de 1869, p. 4, Avisos.
- 26 de enero de 1870, p. 4, Avisos.
- 18 de febrero de 1870, p. 4, Avisos.
- 7 de mayo de 1870, p. 4.
- 19 de agosto de 1870, p. 3, Gacetilla.
- 9 de marzo de 1871, p. 4, Avisos.
- 15 de septiembre de 1871, p. 4.
- 14 de enero de 1872, p. 4, Avisos.
- 26 de junio de 1872, p. 4, Avisos.
- 7 de julio de 1872, p. 4, Avisos.
- 17 de julio de 1872, p. 4, Avisos.
- 9 de septiembre de 1872, p. 4, Avisos.
- 28 de febrero de 1873, p. 4, Avisos.
- 30 de enero de 1878, p. 4, Noticias Comerciales.
- 23 de septiembre de 1880, p. 3.
- 20 de junio de 1883, p. 3.
- 19 de octubre de 1892, p. 3, Noticias diversas.
- 8 de octubre de 1895, p. 2, Noticias diversas.
- Sociedad, La*, 18 de marzo de 1859, tomo III, número 441, p. 4, Avisos.
- 6 de noviembre de 1859, tomo IV, número 673, p. 4, Avisos.
- 18 de noviembre de 1864, p. 4, Avisos.
- Tiempo, El*, año XVIII, número 5302, sábado 1.º de junio de 1901, p. 4, Noticias varias.
- Trait d'Union, Le*, Samedi 20 Juin, 1885, p. 3, Faits Divers.
- Universal, El*, 9 de agosto de 1850, p. 4, Avisos.
- 9 de marzo de 1853, Segunda época, tomo VIII, número 327, p. 3, Crónica Interior.
- Voz de México, La*, 25 de enero de 1873, p. 3, Avisos.

Partituras

- “Rondinella Pellegrina Scena e Canzone” pero contralto tratta dell’Opera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella Eseguita por la prima volta in Messico il 17 febraggio 1859. Propietá dell Editore che si riserva el dritto che accorda la legge sella stampa Messico H. Nagel e Ca. J. R. e Fierro.” [Litografía en la portada firmada por Decaen].
- Cavatina “In placida notte di stelle raggianti” para piano y canto de la ópera *Marco Visconti* del Maestro E. Petrella. Propiedad de los Editores H.[einrich] Nagel y Cía. y J.[esús] R.[ivera] y Fierro quienes se reservan el derecho para la reedición, y de todas las piezas de la ópera, ya sea para piano solo ó en diversa forma”, 1859.
- Album de la Música Austriaca-Mexicana para piano*. N.º 3 “El Ruiseñor- Polka”. Propiedad de los Editores. Litografía de M.[anuel] C.[irilo] Rivera, H. Nagel y Cía. y J.[esús] Rivera é hijo. Calle del Teatro Principal núm. 4”.
- El Álbum Musical*, tomo I, entrega 5.ª, Editores H.[einrich] Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1883, [Francisco] Díaz de León.
- La Revista Melódica*, tomo IV, entregas 9, 10, 11 y 12, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma n.º 5, 1885, Lit. H.[esiquio] Iriarte, México.
- La Revista Melódica*, tomo V, entregas 3, 4, 23 y 24 Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma número 5, 1886. Lith. Anst. V. C.[arl] G.[otlieb] Röder, Leipzig.
- La Revista Melódica*, Publicación Musical, tomo XXVI, entregas 17 y 18, 19 y 20, Editores H. Nagel Sucesores, México, Calle de la Palma n.º 5, Tip. Y Lit. “La Europea” [de J. Aguilar Vera y Compañía], México; ca. 1896.
- El beso*, Gran valse para piano por L. Arditi, Propiedad de los Editores, H[einrich]. Nagel y Cía., calle de la Palma n.º 5, y J. Rivera e Hijo, Calle del Coliseo n.º 4, Lit.[ografía] de M[anuel]. Rivera.; ca. 1866.
- El nuevo hogar*, valse para piano por P. Ávila González, Propiedad de los editores, H. Nagel Suc[eso]res, Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases, Almacén de pianos, Calle de la Palma 5, México, Depositado conforme á la ley, Lit.[ografía] H.[esiquio] Iriarte, México; ca. 1885.
- Ruy Blas*, de F. Marchetti, Transcripción de Concierto para Piano por Julio Ituarte, Propiedad de los Editores, H. Nagel Suc[eso]res, Gran Repertorio de Música é Instrumentos de todas clases, Almacén de pianos, Calle de la Palma n.º 5, México, Depositado conforme a la ley. [En el extremo inferior de la contraportada aparece el crédito del litógrafo: C.[arl] G. [otlieb] Röder, Leipzig]; ca. 1887.

Aproximación a la enseñanza pianística del México decimonónico a través de la actividad pedagógica de Ricardo Castro



Rogelio Álvarez Meneses

PIANISTA Y MUSICÓLOGO

UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO, ESPAÑA

Ricardo Castro Herrera (1864-1907) representa la figura más notable de todo el Romanticismo mexicano, así como el músico de mayor trayectoria y proyección internacional. Si bien la mayoría de las investigaciones musicológicas se han centrado en su faceta de pianista compositor, lo relativo a su actividad docente y pedagógica no se ha estudiado a profundidad. Este estudio presenta una breve reseña del estado de la enseñanza pianística en el México decimonónico. Posteriormente se documenta la actividad pedagógica de Castro: sus métodos de enseñanza, estrategias para la resolución de los principales problemas de la técnica pianística y la selección de repertorios. Finalmente se aborda la obra compuesta con enfoque didáctico y pedagógico.

Ricardo Castro Herrera (1864-1907) represents the most remarkable figure of the whole Mexican Romanticism, as well as the musician with the greatest career and international projection. Although most of musicological research has focused on his facet as a composer-pianist, his teaching and pedagogical activity has not been studied in depth. This study presents a brief review of the state of piano teaching in nineteenth-century Mexico. Castro's pedagogical activity is subsequently documented: his teaching methods, strategies for solving the main problems of piano technique and selection of repertoires. Finally, his didactic compositions are analyzed from a pedagogical perspective.

Uno de los fenómenos musicales más relevantes del siglo XIX mexicano fue el cultivo del piano. Las referencias que dan fe del enorme gusto de la población mexicana por el instrumento de tecla se remontan al ocaso del siglo anterior y son cada vez más abundantes conforme se avanza en las primeras décadas del México Independiente. *La Gazeta de México* consigna que “en 1793 se armaban pianos en Durango y en 1796 en la Ciudad de México”, siendo el alemán Adam Miller el primer constructor de pianos establecido en México.¹

Para el crucial año de 1810 la afición musical era palpable tanto en los templos y lugares públicos como “en las casas, pues la moda de tener

¹ Jorge Velasco. “El pianismo mexicano del siglo XIX” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, n.º 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pág. 210.

pianos se había hecho general, y rara era la señorita que en su habitación no se distinguiese en tocar, ya en tertulias que daban frecuentemente o en el seno de sus amistades íntimas”.² Otras fuentes también revelan que la importación, construcción y venta de instrumentos de tecla era “un negocio floreciente”.³ Este gran gusto por el piano sorprendió incluso a los viajeros extranjeros a su paso por México. A mediados del XIX, la marquesa Calderón de la Barca comenta admirada en 1839 que “hay pianos casi en todas las casas”,⁴ y más tarde señala que hay un evidente buen gusto musical y que “en todas partes de México, en el campo y en la ciudad, en cada casa hay un piano (tal cual), pero la mayor parte de las [jóvenes] que tocan han aprendido sin maestro y, por lo tanto, lo abandonan pronto por la falta de enseñanza o estímulo”.⁵

Esta situación ilustra claramente el panorama musical del siglo XIX en México: por un lado, un elevado número de aficionados con un notable gusto y entusiasmo por el piano, y por otro, la carencia de una enseñanza sistematizada y formal del instrumento. Si bien el repertorio y las prácticas musicales vinculadas al piano tenían una importante presencia en la sociedad,⁶ tanto en México como en Europa el amateurismo fue la clave que rigió los ámbitos de la enseñanza, la composición y la interpretación pianística.⁷ La ejecución estrictamente profesional durante la mayor parte del siglo XIX fue desempeñada por intérpretes extranjeros, la mayoría europeos, que incluían a México en sus celebradas giras internacionales.⁸ El

² Luis González Obregón. *La vida en México en 1810*. México, Innovación, 1979, pág. 16.

³ Otto Mayer Serra. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941, págs. 16-17.

⁴ Frances Erskine Inglis. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Felipe Teixidor (trad. y pról.). México, Porrúa, 2010, pág. 27.

⁵ *Ibid.*, pág. 296.

⁶ Para un estudio detallado sobre los repertorios propios del salón romántico mexicano y sus múltiples implicaciones sociales véase: Ricardo Miranda. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en *La música de los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 6 vols., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, vol. 4, págs. 15-80.

⁷ Este escenario no es exclusivo de México o Latinoamérica. Incluso en Europa, un importante número de pianistas compositores con la enseñanza del instrumento y la gran parte de sus alumnos no eran concertistas sino más bien aficionados aristocráticos o burgueses. La nómina de alumnos de Beethoven o Chopin, integrada en su mayoría por diletantes, resulta por sí misma elocuente. Véase: Pietro Rattalino. *Historia del piano*. Juan Godó Costa (trad.). Barcelona, Idea Música, 2005, págs. 41-94.

⁸ Ciertamente existían músicos mexicanos de mayor o menor refinamiento que cultivaban el piano, sin embargo, ninguno de ellos tuvo una total dedicación al concertismo estrictamente pianístico: la mayoría transitaban constantemente entre el piano y otros instrumentos de tecla como el clave o, más frecuentemente, el órgano y el armonio. También ejercían diversas actividades paralelas a la interpretación: la dirección coral u orquestal, la gestión musical, la

desarrollo de sus conciertos, el análisis y recepción de los repertorios, el fuerte impacto social y las múltiples vicisitudes que rodeaban su visita, son interesantes aspectos que han merecido estudios aparte.⁹

Los primeros intentos por ofrecer una enseñanza institucionalizada tendrán lugar en el seno de las sociedades filarmónicas que florecieron en México durante el siglo XIX. Con mayor o menor fortuna y duración, estos esfuerzos sucesivos derivaron en la fundación del Conservatorio de Música en 1866.¹⁰ Muy atinadamente Jorge Velazco señala que “nuestros pianistas, hasta que llegó el gran Ricardo Castro, fueron principalmente autodidactos con mucho talento, que no aprovecharon las ventajas de una educación técnica sistemática ni el contacto directo con la superior tradición europea, que no pudieron, por diversas razones, tener”.¹¹

Efectivamente, Castro representa el paradigma de personalidad culta y cosmopolita del México decimonónico. A su extraordinaria capacidad musical se suma una adecuada formación. Originario de Durango, se traslada a la capital del país y estudia en el Conservatorio con Agustín Balderas y Juan Salvatierra, y posteriormente con Julio Ituarte y Melesio Morales. Concluye sus estudios en 1883 e inicia una ascendente carrera

enseñanza, algún improvisado magisterio de capilla, repertorista e inclusive alguna profesión totalmente diferente a la música. Es el caso de personalidades como Mariano Soto Carrillo (ca. 1760-1807), José Manuel Aldana (1758-1810), José Mariano Elízaga (1786-1842), José Antonio Gómez Olguín (1805-1878), Tomás León (1826-1893), Melesio Morales (1838-1908) o Ernesto Elorduy Medina (1854-1913), Felipe Villanueva Gutiérrez (1862-1893) o Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara (1863-1929), por mencionar a algunos.

⁹ Véase: Yael Bitrán. “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)” en *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 134-135. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2006.

¹⁰ El fenómeno del asociacionismo musical mexicano tuvo un impacto decisivo tanto en la vida cultural como en la enseñanza musical del siglo XIX. Siempre con la consigna de dinamizar el ambiente musical, buscaron contar con un ensamble representativo de la sociedad, una escuela y, en el mejor de los casos, un periódico filarmónico que difundiera sus actividades. Si bien este tema requiere estudios aparte, deben mencionarse las sociedades fundadas por José Mariano Elízaga, (Sociedad Filarmónica, 1824 y, al año siguiente, Academia Filarmónica), José Antonio Gómez (Gran Sociedad Filarmónica de México, 1839), Tomás León (Sociedad Filarmónica Mexicana, 1866), ésta última sumamente comprometida con el estreno de obras de compositores mexicanos y considerada por Moreno Gamboa como “la empresa musical más exitosa del siglo XIX”. Efectivamente, esta sociedad fue el antecedente directo del Conservatorio Nacional de Música. Véase: Olivia Moreno Gamboa. *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1869-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, págs. 27-38. Hacia finales de siglo, encontramos a Ricardo Castro relacionado en dos proyectos similares: la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta (1892-1893) y la Sociedad Filarmónica Mexicana (1895-1896), homónima a la fundada por León en 1866.

¹¹ Velazco, *op. cit.*, pág. 212.

como compositor e intérprete. Su espectro profesional es el de mayor amplitud entre sus coetáneos, en tanto que fue intérprete virtuoso de carrera europea, compositor de prácticamente todos los géneros, docente, periodista y gestor musical. Este trabajo se centra en su faceta docente y tiene por objetivo documentar mediante fuentes teóricas, musicales, administrativas y hemerográficas la actividad pedagógica de Castro y el impacto de sus alumnos en la vida musical de su tiempo.

Recién egresado del Conservatorio, Castro inicia un período de consolidación como compositor e intérprete entre los años 1884 y 1885. Además de una continuada participación en conciertos, veladas musicales, *soirées*, beneficencias y actos musicales diversos en la capital del país, expande sus actuaciones en las provincias e incluso en el extranjero. En marzo de 1885 participó en la World's Industrial and Cotton Centennial Exposition realizada en Nueva Orleans. La prensa local consigna críticas halagüeñas del pianista mexicano que a sus veinte años “no sólo brilla por el mecanismo, por el virtuosismo, sino que también tiene estilo, elegancia, sentimiento, que sabe hacer cantar al piano, tan rebelde a veces a tal solicitud”.¹² A finales del mismo año el pianista llega a un punto álgido de su carrera y planea trasladarse a estudiar a Europa. Por este motivo organiza un concierto de despedida el 26 de diciembre de 1885: una velada memorable en la que interpreta repertorio de gran aliento e incluye además números con coro, orquesta y cantantes solistas. Sin embargo, la falta de apoyo económico coartó su ansiado proyecto y Castro permaneció en el país.

El año de 1886 significó el inicio de la etapa docente de Castro y en lo sucesivo será una actividad constante. En noviembre del mismo año, figuró como miembro fundador del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, como profesor de cuarto año de piano. El principal impulsor del proyecto fue Gustavo E. Campa (1863-1934), amigo y correligionario de Castro y líder del modernista Grupo de los Seis.¹³ El nuevo instituto prometía “vulgarizar las doctrinas modernas”¹⁴ y aseguraba que sus profesores eran “los más distinguidos de los que se encuentra en esta capital [...], sacerdotes del arte moderno y del progreso musical, tan descuidado entre nosotros por cuestión de rutina o de insuficiencia en los maestros de la escuela pasada”.¹⁵ Algunas publicaciones señalaban directamente al

¹² *L'abeille de la Nouvelle-Orléans*. New Orleans, 10 de mayo de 1885.

¹³ Rogelio Álvarez Meneses. “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011, pág. 124.

¹⁴ “Instituto Musical”. *El Siglo Diez y Nueve*. México, 20 de octubre de 1886.

¹⁵ “Ecos de la Semana”. *La Patria Ilustrada*. México, 26 de octubre de 1886.

Conservatorio como entidad obsoleta e incapaz de llenar la necesidad de enseñanza moderna.¹⁶ Castro permaneció un breve lapso en el Instituto Campa, pues se separó de sus labores para intentar nuevamente un frustrado viaje a Europa.¹⁷

Durante 1887 y 1888 Castro compone más bien poco y reduce notablemente sus apariciones públicas, siendo la docencia su actividad principal. Si bien ejerció su magisterio mediante clases particulares, esto no significó una falta de seriedad; por el contrario, esta modalidad le permitió implicarse profundamente en la enseñanza del instrumento y en la formación musical de sus alumnos. Tres hechos intrínsecamente vinculados entre sí son prueba fehaciente de lo anterior: el alto nivel pianístico del repertorio interpretado por sus discípulos, la composición de obra creada con enfoques específicamente pedagógicos y la constante búsqueda de espacios para que sus alumnos ofrecieran conciertos y recitales para favorecer su inserción en la escena musical de su tiempo.

La visita a México de Eugen d'Albert durante el mes de abril de 1890,¹⁸ impresionó profundamente a Castro, quien asistió a los seis conciertos que el alumno de Liszt ofreció en el Teatro Nacional y pudo ver de cerca su depurado arte pianístico. Es cuando menos llamativo que durante el resto de ese año y el siguiente no se tenga referencia alguna a actuaciones públicas de Castro. Por casi dos años el mexicano estuvo interiorizando el pianismo de D'Albert, meditando y probando metódicamente todo lo que había visto y escuchado hasta asimilarlo. Cuando el pianista reapareció en 1892, la prensa especializada advirtió en él una notable mejora en su desempeño interpretativo. El crítico musical de *El Tiempo* señaló que Castro se había apropiado de “varios de los procedimientos” de D'Albert y le felicitaba por ello.¹⁹ También dejó de lado las piezas de

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Castro partió a Europa hasta dieciocho años después y cruza el Atlántico siendo ya un músico formado. Su viaje tuvo por objetivo la observación de los sistemas de educación musical.

¹⁸ Gerónimo Baqueiro Fóster. *Historia de la música en México: la música en el período independiente*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, pág. 505.

¹⁹ Refiriéndose a la participación de Castro en la primera presentación de la Sociedad Anónima de Conciertos realizada el 17 de junio de 1892 en el Teatro Nacional, en la que se estrenó el *Concierto para piano en La menor, op. 16* de Grieg, el cronista de *El Tiempo* señaló: “[...] Castro se vale de dos procedimientos, que son los mismos de que se valía D'Albert: el pedal, que usa con una precisión y con una reserva prudente, sin abusar de él y aun tocando muchos pasajes sin acudir a ese recurso y la manera de atacar cada nota [...]. Quizá a D'Albert fue al primero a quien sorprendió muchos de los secretos del piano. Y decimos esto, porque creemos poder asegurar que desde que oímos a aquel eminente pianista, Castro ha adelantado notablemente, apropiándose varios de sus procedimientos. Muchas personas, en efecto, nos hablaron la noche del viernes de la semejanza notable que encontraron entre D'Albert y el

mera exhibición pianística y se orientó hacia un repertorio más trascendente.²⁰ Los discípulos de Castro se vieron directamente beneficiados de esta notable maduración y en su momento lo demostraron en sus avances.

Con relación a los métodos utilizados en la enseñanza de sus alumnos, Castro recurrió a dos obras de suma modernidad en su tiempo: el *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht* de Sigmund Lebert y Ludwig Stark, profesores del Conservatorio de Stuttgart, y *L'art du jouer du piano* de Félix Richert. El método de Lebert-Stark lo aplicaba al menos desde 1890,²¹ y el de Richert es citado en una fuente secundaria: el trabajo de Esperanza Vázquez Sánchez.²² Los distintos enfoques y particularidades de estas obras pedagógicas ameritan comentarios específicos.

Editado en 1872 en Stuttgart por J. G. Cotta, la obra de Lebert-Stark es un compendio orientado al estudio de las grandes dificultades del piano: igualdad de los dedos, desarrollo del *cantabile* y el *legato*, ejercicios para la práctica de octavas, acordes y arpeggios, texturas polifónicas, distintas clases de ataques y efectos de sonoridad y uso del pedal, entre otras, por

pianista mexicano, semejanza que también encontramos nosotros y que hacemos constar con la más legítima satisfacción”. “En el Teatro Nacional”. *El Tiempo*. México, 22 de junio de 1892.

²⁰ Castro volvió la mirada a Beethoven y a Chopin y también revisó a Liszt; se interesó por Grieg (cuyo *Concierto para piano*, op. 16 estrenará en México en 1892) y especialmente por Rubinstein; indudablemente los *Estudios sinfónicos*, op. 13 de Schumann interpretados por D'Albert también influyeron en Castro, como queda patente en su *Thème Varié*, op. 47; inclusive el mexicano llegó a tocar el cuarto tiempo de la *Suite*, op. 1 del propio D'Albert: *Gavotte et Musette*, por lo que no es sorprendente que una de las obras póstumas de Castro tenga el mismo título: *Gavotte et Musette*, op. 45. Castro dedicó a D'Albert su *Ballade in sol mineur pour piano*, op. 5 (Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892).

²¹ En un examen presentado por los alumnos de Castro en Cuernavaca en diciembre de 1890, se evaluaron piezas del primero y segundo tomos del Lebert-Stark (*El Nacional*. México, 4 de enero de 1891). En el examen realizado en la Sala Wagner el 20 de enero de 1898, se presentan nuevamente selecciones del primer tomo (“El Sr. Ricardo Castro”. *El Popular*. México, 21 de enero de 1898; “En el Salón Wagner”. *El Mundo*. México, 22 de enero de 1898). Un programa de las exámenes del año siguiente refiere obras del segundo y tercer tomo. (Examen de alumnos de Ricardo Castro. Noviembre 29 de 1899. Programa de mano).

²² Este trabajo reviste un especial valor documental ya que su director, Pablo Castellanos Cámara (1917-1981) fue hijo de Pablo Castellanos León (1860-1929), compañero de Ricardo Castro en sus años de estudio en el Conservatorio Nacional de Música, relación que permite tomar algunos datos concretos con total certidumbre: la referencia al uso del tratado de piano de Félix Richert así como la nómina más completa de alumnos de Ricardo Castro son datos que se encuentran en esta fuente. La autora señala: “El libro de precéptica [*sic*] pianística que usaba (*El arte de tocar el piano según las leyes naturales* de Félix Richert) demuestra sus avanzados conceptos sobre la técnica, ya no basados exclusivamente en el uso de los dedos”. Esperanza Vázquez Sánchez. “Ante la figura de Ricardo Castro”. Tesis de licenciatura. Director: Pablo Castellanos Cámara. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, 1968, pág. 9.

lo que no se trata de un método precisamente para principiantes. Además de composiciones de los propios Lebert y Stark, incluye obras de Franz Bendel, Julius Benedict, Johannes Brahms, Immanuel Faisst, Stephen Heller, Ferdinand Hiller, Wilhelm Krüger, Theodor Kullak, Franz e Ignaz Lachner, Ignaz Moscheles, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Wilhelm Speidel y el imprescindible Franz Liszt: un ecléctico conjunto de compositores y obras que, independientemente de su mayor o menor trascendencia (actualmente la mayoría de este repertorio puede considerarse francamente *demodé*), tienen un punto en común: el cultivo práctico de un exacerbado virtuosismo pianístico.²³

Por su parte, *L'art du jouer du piano* es una obra de planteamiento absolutamente teórico. Es un singular tratado estructurado en dos partes y un apéndice, en el que resulta llamativa la total ausencia de ejemplos musicales. La primera parte, titulada “El sistema de mecanismo fundamental o la base técnica de la ejecución”, aborda aspectos como el ejecutante y su instrumento, condiciones esenciales del mecanismo, el asiento ante el instrumento, posición del cuerpo, dirección de brazos y manos, la posición de la mano y los dedos, naturaleza y variedades de ataques, articulación de la mano, la muñeca, el codo y los dedos, la producción del sonido, empleo del pedal de resonancia, el cambio de posición de la mano. La segunda parte, “El método de enseñanza: guía práctica del maestro y el alumno avanzado”, presenta cuestiones como la iniciación en la enseñanza, la preparación de un examen, los deberes recíprocos del maestro y del alumno, la teoría general de la digitación, el estudio personal o el desarrollo de una clase. Un apéndice concluye la obra, con curiosidades como el cuidado de las manos, la compra de un piano y su cuidado, máximas musicales y consejos prácticos.²⁴ Pablo Castellanos León (1860-1929), integrante fundador del Grupo de los Seis, publicó en 1888 en Mérida su traducción del tratado de Richert, dedicada a Castro.²⁵

Además de sus discípulos de la capital del país, Castro atendía alumnos en provincias. En Cuernavaca tenía una decena de discípulos a los que visitaba “una vez al mes, quedándose dos o tres días”; con ellos se celebró un concierto en la casa del gobernador de Morelos el 25 de octubre de 1890²⁶ previo al examen público realizado en la Sala del Congreso del estado de Morelos los primeros días de enero de 1891.²⁷

²³ Véase Sigmund Lebert y Ludwig Stark. *Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht*. Stuttgart, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1872.

²⁴ Véase Félix Richert. *L'art du joener du piano*. París, Alphonse Leduc, 1864.

²⁵ Gabriel Pareyón. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., vol. 1, México, Universidad Panamericana, 2007, pág. 200.

²⁶ “Concierto”. *La Patria*. México, 30 de octubre de 1890.

²⁷ *El Nacional*. México, 4 de enero de 1891.

En 1895, Castro fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana con el objetivo de la interpretación y difusión de música de cámara, pero también como un espacio para la participación de sus estudiantes avanzados. Tuvo como sede principal el salón de actos de la Escuela Nacional Preparatoria sito en la calle de San Ildefonso. Se integró un quinteto conformado por Castro al piano, los violinistas Luis Gabriel Saloma y Rosendo Romero, el violista Andrés Herrera y el violonchelista Rafael Galindo.²⁸ Eventualmente se convocaron a otros músicos invitados en función del repertorio. Destaca la actuación de la alumna Carmen Rangel, quien interpretó el Primer concierto, S. 124 de Liszt. Olavarría y Ferrari consigna una crítica en la que el desempeño de la alumna hace patente la calidad de la enseñanza de su profesor:

¡Con qué seguridad y maestría ejecutó dicha señorita la difícil parte que le corresponde! ¡Qué claridad en sus escalas! ¡Cuánta firmeza en los pasajes de arpeggios y qué aplomo en sus acordes! [Pudo] abordar sin fatiga tan difícil concierto, sobre todo en los pasajes de octavas, que tocó admirablemente y con claridad, gran sonoridad y bravura. [...] Su manejo de pedales, irreprochable.²⁹

Igualmente notables fueron las participaciones de Vicente Castro Herrera (hermano y discípulo del compositor) y de Julio Muirón. El primero interpretó el *Caprice-Valse*, *op. 76* de Saint-Säens y el Primer concierto, *op. 11* en Mi menor de Chopin, mientras que el segundo tocó el Trío n.º 1 en Si bemol, D. 898 de Schubert y el Cuarteto en Si bemol, *op. 41* de Saint-Säens. Castro cierra el año 1895 con un examen de piano celebrado en su residencia particular el 31 de diciembre, siendo destacada la “buena ejecución y correcto tecnicismo musical” de sus discípulas.³⁰ Sus alumnos más aventajados de esa época fueron Concepción Zubieta y Julio Muirón, a quienes dedicó sendas piezas de sus *Deux morceaux pour piano*, *op. 9*.

Con el paso del tiempo se va elevando sustancialmente el nivel musical de sus alumnos, lo que les permite afrontar repertorios de mayor envergadura. Es importante el hecho de que, a inicios de julio de 1897, Castro se hace cargo de la cátedra de piano del conservatorio, en sustitución de

²⁸ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. Salvador Novo (pról.). 3.ª ed., 6 vols., vol. 3. México, Porrúa, 1961, pág. 1666. Los conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana dieron inicio en mayo de 1895 y se prolongaron al menos hasta junio de 1896. Olavarría y Ferrari consigna los programas en extenso de las diferentes audiciones, así como los nombres de los ejecutantes y, en menor medida, aspectos relativos a la recepción de las obras por parte del público. (Véase Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, págs. 1666-1754).

²⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. 2.ª ed. México, Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895, pág. 547.

³⁰ “Exámenes de piano”. *El Tiempo*. México, 3 de enero de 1896.

A mi discípula Srta. CONCEPCIÓN ZUBIETA.

Valse Intime.

Ricardo Castro Op.9.Nº1.

Amoroso.

PIANO.

p e dolce

espress.

p rubato

cresc.

p

Castro: *Deux morceaux pour piano, op. 9, n.º 1. Valse Intime* "A mi discípula Srta. Concepción Zubieta". (Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1894).

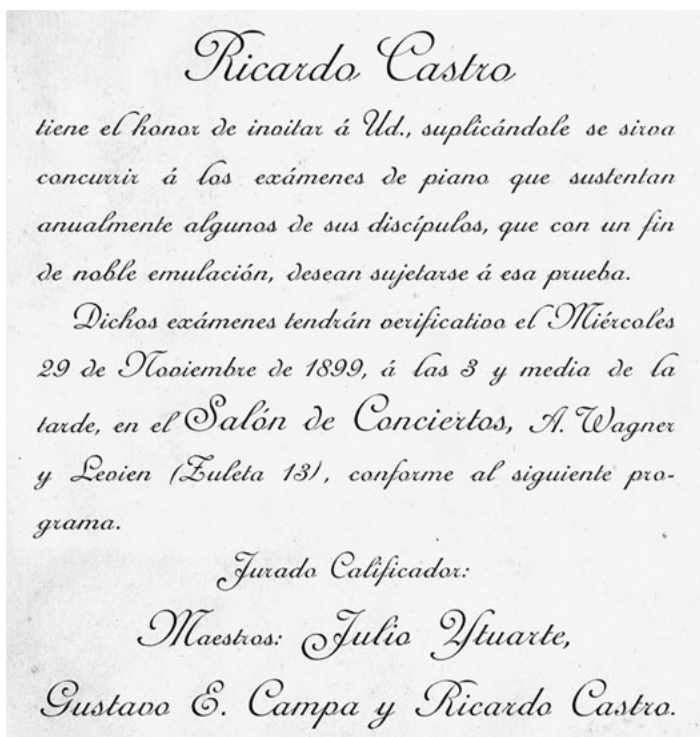
Carlos J. Meneses. Seis meses más tarde tuvo lugar el examen público de los alumnos de su clase en la Sala Wagner.³¹ Cada uno de los examinados presentaba un programa que incluía invariablemente ejercicios de mecanismo, estudios de concierto y una obra concertante para piano y orquesta. La prensa destacó nuevamente las ejecuciones de Julio Muirón y Concepción Zubieta, haciendo notar que Castro había revelado sus profundos conocimientos al asignar "estudios graduados combinando el mecanismo y el estilo, y piezas clásicas de concierto, escogidas [sic] admirablemente en relación a las aptitudes de los discípulos".³² El cronista de *La Gaceta Musical* abundó:

[...] Corresponde el primer lugar al Señor Julio Muirón y a la Señorita Concepción Zubieta. Muirón tocó perfectamente bien sus estudios. En el *Chant d'amour* de Ricardo Castro y en el *Concierto* [op. 40] de la Chaminade rayó a gran altura, revelándonos desde luego, en su manera de tocar, la escuela de su maestro, con su energía, su corrección y su inimitable estilo [...]. La Señorita Concepción Zubieta es acreedora a nuestra particular admiración por la exquisita delicadeza y poesía con que sabe revestir todo lo que toca. Su interpretación del difícilísimo *Concierto* de Liszt, fue bajo todos conceptos admirable.³³

³¹ "El Sr. Ricardo Castro". *El Popular*. México, 21 de enero de 1898.

³² "Los exámenes del maestro Ricardo Castro". *La Gaceta Musical*. México, 30 de enero de 1898.

³³ *Ibidem*.



Examen de alumnos de Ricardo Castro. 29 de noviembre de 1899. Invitación. (Colección particular: Germán Castro Herrera).

PROGRAMA		
ALUMNOS	ESTUDIOS	PIEZAS
Niño Angel Diez.....	2ª Parte de Lebert-Stark.....	Sonatina, op. 20..... Dussek.
Señor Heriberto Ramos Cuevas..	3ª Parte de Lebert-Stark.....	Rondo, op. 51, núm. 1..... Beethoven.
Señorita Mercedes Gutiérrez....	3ª Parte de Lebert-Stark.....	La Fileuse..... Mendelssohn.
ENSEÑANZA SUPERIOR		
Señorita María Luisa Calderón..	Gradusad Parnassum de Clementi-Castro	Tarantelle, op. 85, núm. 2..... Heller.
„ Amelia Michel.....	{ „ „ „ „	{ Les Sylvains, op. 60..... Chaminade. Impromptu, op. 90..... Schubert.
„ Isabel Sandoval y Bros..	{ „ „ „ „	{ Sonata, op. 78 (Allegro)..... Beethoven. Harmonía (Wals)..... Raff.
„ Dolores Díaz y Piña....	{ Preludios y Fugas de Bach..... Estudios de Schumann, op. 3..... Estudios Artísticos de Godard.....	{ Sonata, op. 7 (Allegro)..... Grieg. La Livry, op. 51..... Chaminade.
„ Dolores Campuzano.....	{ Estudios, op. 55 de Meyer..... Estudios, op. 5 de Henselt.....	{ Phantasie, op. 28 (Presto)..... Mendelssohn.
Señor Julio Muirón....	{ Estudios escogidos de Chopin (Phillipp)	{ Notturmo, op. 20..... Scambati. Le Premier Amour, op. 11... Leschetizky. Sonata, op. 106 (Allegro vivace).. Mendelssohn.

Examen de alumnos de Ricardo Castro. 29 de noviembre de 1899. Programa. (Colección particular: Germán Castro Herrera).

Pocos días más tarde, el 24 de enero de 1898, su alumna Guadalupe Villeda, hija del gobernador del Estado de México, interpretó en el Palacio de Gobierno el Concierto en Mi bemol mayor, KV 238 de Mozart.³⁴

El examen público del año siguiente se realizó el 29 de noviembre de 1899 nuevamente en la Sala Wagner. Las piezas “de mecanismo” fueron de la autoría de Schumann, Godard, Meyer y Henselt, mientras que las obras de repertorio se reparten entre los maestros “antiguos” (Beethoven, Schubert, Mendelssohn) y “modernos” (Chaminade, Grieg, Sgambati, Leschetizky).

Es la primera vez que Castro utiliza una obra con un perfil estrictamente pedagógico de su autoría: se trata de su propia transcripción de una selección de estudios *Gradus ad parnassum*, op. 44 (1817-26) de Muzio Clementi. Esta colección se encuentra en dos fuentes distintas que presentan a su vez sutiles diferencias. Existe una versión editada como *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro*, op. 7 publicada por la casa Henry Lemoine & Cie. en 1902 y dedicada nada menos que Isidore Philipp. Se conserva además un manuscrito inédito titulado *15 Gradus ad Parmassum [sic] Ejercicios escojidos [sic] y parafraseados por R. Castro*, que contiene cuatro ejercicios no publicados por Henry Lemoine, y que carece a su vez de uno que sí se encuentra en la partitura editada. Por tanto, se contabiliza un total de dieciséis estudios.



15 Gradus ad Parmassum [sic] Ejercicios escojidos [sic] y parafraseados por R. Castro. (México, manuscrito inédito, ca. 1899). Colección particular: Lázaro Azar Boldo.

³⁴ “La boda de la Srta. Villada y el Sr. Peña y Reyes”. *La Patria*. México, 27 de enero de 1898.

Los ejercicios de la partitura editada de los estudios Clementi-Castro presenta los siguientes planteamientos técnicos:

N.º 1. <i>Allegro</i> (Do mayor).	Independencia para los 5 dedos de la mano derecha.
N.º 2. <i>Vivo</i> (Do mayor).	Independencia para los 5 dedos de la mano izquierda.
N.º 3. <i>Presto</i> (La menor).	Ejercitación de los dedos 3, 4 y 5 de la mano derecha con notas tenidas.
N.º 4. <i>Allegro moderato</i> (Sol menor).	Pasaje de los dedos 1 y 2 de la mano izquierda y cruce de manos.
N.º 5. <i>Veloce</i> (Mi menor).	Diseño arpegiado en mano derecha con línea melódica realizada por el pulgar.
N.º 6. <i>Vivace</i> (Si mayor).	Figuraciones mixtas en mano izquierda: arpegios y diseños escalísticos.
N.º 7. <i>Presto e vigoroso</i> (Re menor).	Melodía en voces paralelas y acordes en mano derecha, notas tenidas y octavas quebradas en mano izquierda.
N.º 8. <i>Vivace</i> (Mi menor).	Figuraciones mixtas en ambas manos: arpegios con paso de pulgar y diseños escalísticos, en ambos casos en movimiento contrario.
N.º 9. <i>Presto</i> (Si bemol mayor).	Giros escalísticos repartidos en ambas manos en grupos de 4 notas sin paso de pulgar.
N.º 10. <i>Allegro moderato</i> (Re mayor).	Pasajes melódicos en mano derecha, diseños escalísticos en ambas manos en movimiento contrario.
N.º 11. <i>Allegro</i> (Si bemol mayor).	Apoyaturas y floreos rápidos en mano derecha con pasaje de los dedos 1 y 2 con una voz agregada y notas tenidas.
N.º 12. <i>Allegro</i> (Mi bemol mayor).	Octavas quebradas en ambas manos a distancia de décima.

Travailler avec les variantes suivantes

VELOCE
ff sempre

Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, op. 7, n.º 1: Veloce. (París, Henry Lemoine & Cie., 1902).

Pocos días más tarde, el 15 de diciembre de 1899, tiene lugar la con-sabida audición de los alumnos más avanzados en el salón de actos de la Escuela Nacional Preparatoria. Destacamos la interpretación de los primeros movimientos del Concierto en Si bemol mayor, KV 450 por Heriberto Ramos Cuevas y del Concierto n.º 3 en Do menor, *op.* 37 de Beethoven por Isabel Sandoval y Bros. Para ambos conciertos escribió Castro sendas cadencias que fueron publicadas póstumamente en 1909.³⁵ El programa se configuró en su mayoría por obras de gran envergadura. Por su interés, se transcribe a continuación con la ortografía y nomenclatura de las obras debidamente normalizados:³⁶

Primera parte	Segunda parte
Concierto en Sol menor, <i>op.</i> 49. J. L. Dussek. Primer movimiento: Allegro ma espressivo. Srta. Mercedes Gutiérrez.	Concierto en Re mayor, Hob. XVIII: 11. Tercer movimiento: Rondo all'Ungarese. Allegro assai. Niño Ángel Díez.
Concierto en La bemol, H. 31. J. Field. Primer movimiento: Allegro moderato. Srta. María Luisa Calderón.	Concierto en Si bemol, KV 450. ³⁷ Primer movimiento: Allegro. Cadenza: Ricardo Castro. Sr. Heriberto Ramos Cuevas.
Introducción y Allegro en Re menor, <i>op.</i> 49. B. Godard. Srta. Amelia Michel.	Concierto n.º 2 en Fa menor [S/ <i>op.</i>], Th. Dubois. Primer movimiento: Allegro. Sr. Ángel Zavalza.

³⁵ Una invitación y programa de mano consigna con exactitud la ejecución de ambas cadencias, siendo ésta la primera y única mención a estas obras en la revisión exhaustiva de la hemerografía y documentación relativa a Ricardo Castro que se realizó para la investigación. En la portada de la invitación se lee: “Ricardo Castro tiene el honor de invitar a Ud. a una Audición de Piano con acompañamiento de orquesta de cuerda, que tendrá verificativo el viernes 15 del corriente mes, a las ocho en punto de la noche, en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria (calle de San Ildefonso). En dicha audición tomarán sólo parte algunos de sus discípulos, animados del noble sentimiento de estimularse mutuamente en el estudio de aquel difícil instrumento. México, Diciembre de 1899”. Las cadencias fueron publicadas póstumamente por la editorial neoyorquina Jos. W. Stern & Co. en 1909 como *Cadenza pour le premier mouvement du Concert I (sib mayor) de Mozart* y *Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III (Do Menor) de Beethoven*, respectivamente.

³⁶ Audición de alumnos de Ricardo Castro. Programa invitación. México, 15 de diciembre de 1899. (Colección particular: Germán Castro Herrera).

³⁷ La fuente original consigna únicamente la tonalidad del concierto. De los 27 que integran el catálogo mozartiano, los conciertos en Si bemol mayor son los KV 39, KV 238, KV 450, KV 456 y KV 495. El análisis del material motivico utilizado en la *cadenza* de Castro permitió determinar sin ningún tipo de duda que se trata del Concierto n.º 15, KV 450.

<p>Concierto n.º 3 en Do menor, <i>op.</i> 37. L. v. Beethoven. Primer movimiento: <i>Allegro con brio</i>. Cadencia: Ricardo Castro. Srta. Isabel Sandoval y Bros.</p>	<p>Barcarolle para piano y cuerdas, <i>op.</i> 60. L. Schytte. <i>Scherzino</i> [<i>op.</i> 6],³⁸ Ricardo Castro. <i>Caprice-Valse</i>, <i>op.</i> 1,³⁹ Ricardo Castro. Lic. Vicente Castro y Herrera.</p>
<p>Concierto n.º 2 en Sol mayor, <i>op.</i> 44. P. I. Tchaikovsky. Tercer movimiento: <i>Allegro con fuoco</i>. Srta. Dolores Díaz y Piña.</p>	<p><i>Fantasia Húngara</i> [<i>sic</i>],⁴⁰ F. Liszt. Sr. Rafael Tello.</p>
<p>Concierto n.º 4 en Do menor, <i>op.</i> 44. C. Saint-Saëns. Segundo movimiento: <i>Allegro</i>. Srta. Refugio Zendrero.</p>	<p>Concierto n.º 2 en Fa menor, <i>op.</i> 47. E. Schütt. I. <i>Allegro risoluto</i>. II. <i>Andante tranquillo</i>. III. <i>Vivace</i>.</p>
<p>Concierto Symphonique n.º 4, <i>op.</i> 104. H. Litolff. Segundo movimiento: <i>Scherzo. Presto</i>. Srta. Dolores Campuzano.</p>	<p>Sr. Julio Muirón.</p>

³⁸ El *Scherzino en Sol mayor* fue estrenado el viernes 20 de mayo de 1898 en versión para piano y orquesta en una velada musical organizada por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística realizada en la Cámara de Diputados por la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento del Camino de Indias. (“El camino marítimo de la India. Cuarto Centenario de su descubrimiento”. *El Imparcial*. México, 13 de mayo de 1898. Véase también: “En honor de Vasco de Gama”. *El Universal*. México, 22 de mayo de 1898). La versión para piano y orquesta no ha sido localizada. Fue editado como opus 6 en versión para piano solo por Lyon & Healy en 1902. También se editó para *El Arte Musical*. En la colección particular de Lázaro Azar Boldo se encuentra un ejemplar de esta obra que, en la parte superior de la primera página de música, justo debajo del título, aparece la leyenda: “Inédito para *El Arte Musical*, Propiedad Asegurada”. Este ejemplar carece de número de opus y de créditos editoriales, siendo además el dibujo musical mucho más rudimentario. Aunque la edición de Lyon & Healy indica el aire *Allegretto con moto* y la de *El Arte Musical* marca *Allegretto*, se trata de la misma obra.

³⁹ Se trata de la obra más emblemática de Castro. El estreno de esta obra en versión para piano orquesta se registró el 20 de mayo de 1898 (ver nota al pie anterior) y la ejecución también fue realizada por Vicente Castro Herrera, hermano del compositor (“El camino marítimo de la India. Cuarto Centenario de su descubrimiento”. *El Imparcial*. México, 13 de mayo de 1898). Posteriormente Castro realizó una versión para gran orquesta, misma que se interpretó por primera vez en el tercer concierto de compromiso con *El Imparcial* el 11 de julio de 1902. Véanse: “El concierto de Ricardo Castro. El último de la serie”. *El Popular*. México, 11 de julio de 1902; “Ruidosa ovación a Ricardo Castro. El último concierto”. *El País*. México, 12 de julio de 1902.

⁴⁰ Pieza no identificada. La revisión documental revela que en diferentes épocas Ricardo Castro llegó a interpretar las *Rapsodias húngaras* n.ºs 2, 6, 10 y 11 del S. 244 de Liszt. Sin embargo, esto no permite asegurar cual pieza interpretó su alumno Rafael Tello.

2. Cadenza

pour la premier mouvement du
Concerto N^o III (Do Menor) de Beethoven.

Oeuvre posthume.

Ricardo Castro.

Allegro maestoso.

PIANO. *ff*

Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III (Do Menor) de
Beethoven. (New York, Jos. W. Stern & Co., 1909), cc. 1-12.

El 7 de junio de 1901 Castro ofreció un recital en la Sala Wagner que llamó la atención del Lic. Rafael Reyes Spíndola (1860-1923), director del periódico porfirista *El Imparcial* y gran melómano. Al día siguiente Reyes Spíndola publicó en su periódico que ofrecería pasarle cada mes, por espacio de un año, “la cantidad que actualmente le produzca su trabajo como maestro de piano, para que en ese tiempo prepare tres conciertos que se darán en condiciones convenidas en su oportunidad”.⁴¹ Castro aceptó y *El Imparcial* otorgó al pianista una aportación de quinientos pesos mensuales. El asumir tal compromiso significó interrumpir su actividad docente para consagrarse al estudio individual de los programas. Sus alumnos hicieron un pequeño homenaje a Castro en su casa, obsequiándole una corona de laurel con la inscripción “A nuestro querido maestro Ricardo Castro. Recuerdo del triunfo obtenido el 7 de junio de 1901”.⁴²

⁴¹ “El héroe de anoche: Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 8 de junio de 1901.

⁴² “En la casa del maestro D. Ricardo Castro”. *El País*. México, 15 de junio de 1901.

Dichos conciertos se realizaron los días 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902 en el Teatro Renacimiento con un éxito sin precedentes. En el último concierto, el poeta Amado Nervo leyó una misiva de Justo Sierra, notificándole que el presidente de México había tenido a bien becarlo para realizar un viaje a Europa con la finalidad de estudiar los sistemas de educación musical. La etapa europea de nuestro artista comprendió de 1903 a 1906. En su ausencia, el 20 de julio de 1906, su alumno César del Castillo, a la sazón profesor de piano del Conservatorio, organizó un concierto con sus discípulos en el que se ejecutaron exclusivamente obras de Castro.

La última etapa docente se produce a partir de octubre de 1906, cuando Castro retorna de Europa con una nueva visión y totalmente consciente de las necesidades del país en materia de educación musical. Asumió la Dirección del Conservatorio el 1 de enero de 1907.⁴³ siendo designado también jefe de la academia de piano y profesor de armonía para instrumentistas.⁴⁴ En este lapso proyectó potenciar la clase de canto y el área de viento metal, renovar el instrumental de la orquesta, modificar el sistema de evaluaciones, aumentar el sueldo de los profesores y restaurar el edificio del plantel: proyectos todos coartados por su prematura muerte.⁴⁵

⁴³ “El nuevo director del Conservatorio”. *La Voz de México*. México, 1 de enero de 1907.

⁴⁴ “Gacetilla. Profesores del Conservatorio”. *El Tiempo*. México, 24 de julio de 1907.

⁴⁵ Me refiero a diversas acciones orientadas a la mejora de las actividades del centro y que habían sido implementadas a partir del 1 de enero de 1907, fecha en que Castro asumió la dirección del Conservatorio. Proyectó potenciar la clase de canto, pues consideraba que la enseñanza vocal era “de lo más difícil que puede suponerse, por las muchas y muy complicadas aptitudes que requiere por parte del profesor” (“Mañana protestará Ricardo Castro. Han sido citados los profesores del Conservatorio. Una conversación con el maestro”. *El Imparcial*. México, 31 de diciembre de 1906). Otra prioridad fue mejorar el aprendizaje de los instrumentos de viento metal, tanto con enfoque de formación de solistas como de músicos de conjunto, pues sostenía que “ninguna orquesta puede carecer de estos instrumentos, los cuales, por muchos que sean, deben parecer uno solo en el momento de la ejecución”. Inclusive también formuló y envió para su revisión a la Secretaría de Instrucción Pública un proyecto que contemplaba la asignación de ayudas económicas para los alumnos de viento metal (“La apertura del año escolar”. *El Imparcial*. México, 2 de febrero de 1907). Con relación a la orquesta del Conservatorio, se preocupó por renovar su instrumental, para lo cual encargó un lote de instrumentos de viento madera por un valor de cinco mil pesos (“Audiciones en el Conservatorio”. *El País*. México, 26 de julio de 1907). La pianista y musicóloga Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) señala que el propio Castro le informó personalmente de su afán de dignificar la orquesta y “ponerla a disposición de los autores serios que la solicitasen para el ensayo y la ejecución pública de sus obras [pues] su intención era conceder a los compositores el derecho de dirigir sus propios trabajos” (Alba Herrera y Ogazón. *El arte musical en México*. México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. Reimpresión facsimilar: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México, 1992, pág. 66). Respecto al sistema de evaluación, propuso suprimir los exámenes anuales para instaurar el sistema de “reconocimientos trimestrales” (“Los reconocimientos en el Conservatorio”. *La Voz de México*. México, 4 de abril de 1907). También gestionó un aumento de sueldo para los

Consideraciones finales

Castro es el pianista compositor más relevante de todo el siglo XIX mexicano y el músico de más esmerada formación de su generación. La modernidad y eficacia de sus métodos de enseñanza hicieron posible que sus alumnos estuvieran en condiciones de interpretar solventemente un repertorio pianístico trascendente. La atención a la problemática y la naturaleza particular de cada estudiante le llevó a seleccionar repertorios acordes a las capacidades individuales, alcances técnicos y temperamentos musicales de sus discípulos.

Esta determinación derivó en la composición de obra con enfoque estrictamente didáctico. Los *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, op. 7* (1899, ed. 1902) constituyen una profunda reflexión sobre múltiples aspectos trascendentales de la técnica pianística.

La selección de estudios de Clementi realizada por Castro resulta novedosa⁴⁶ y original, revelando a su vez un tratamiento creativo: si bien con algunos números se limita a su simple inserción en el ciclo, en otros tantos plasma su estilo pianístico individual cambiando registros, agregando o destacando voces, en ocasiones repitiendo enteramente la pieza con una o más variantes. Castro opta por fraseos largos y una escritura limpia, resultando una versión que totalmente identificada con el fino pianismo romántico de finales del siglo XIX. Castro conoce y utiliza las posibilidades del instrumento moderno, sin deformar el estilo original de la obra, lo cual constituye el atributo más valioso de esta selección y versión de doce estudios del *Gradus ad Parnassum*.

profesores, solicitud que fue denegada por el Lic. José Yves Limantour, quien argumentó: "Mucho tengo también que decirle en contra de los aumentos de sueldo propuestos, pues no le toca este año su turno a los Profesores, sino a los empleados de Ofina [sic] que no fueron mejorados el año pasado" (México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Fundación Carlos Slim. Fondo José Y. Limantour. Correspondencia de José Yves Limantour a Justo Sierra. Carta del 11 de noviembre de 1907). No debe omitirse una de los proyectos más urgentes y postergados: la remodelación del edificio que albergaba al Conservatorio, que para el año en que Castro asumió la dirección, guardaba un deplorable estado que ha sido descrito a sumo detalle en el presupuesto de obras realizado por el arquitecto E. Mancebo el 24 de octubre de 1907. Esta remodelación integral, que contemplaba la atención de hundimientos y severos problemas estructurales, nueva cimentación, cambio de acabados, mejoramiento de las condiciones higiénicas y acústicas, así como adaptaciones diversas, ascendía a \$107,567.72 pesos, cantidad que dejó sin aliento a Limantour, Ministro de Hacienda (México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Fundación Carlos Slim. Fondo José Y. Limantour. Correspondencia de E. Mancebo a Ricardo Castro. Carta del 24 de octubre de 1907).

⁴⁶ En tanto que recupera algunos de los ejercicios menos interpretados de la colección original de Clementi.

Castro tenía claro que su actividad pedagógica sería fundamental para el desarrollo musical en México y en consecuencia se volcó en un magisterio serio y metódico. El análisis de diversas fuentes ha permitido contabilizar una treintena de alumnos,⁴⁷ pero el número bien podría ser mayor. Su enseñanza tuvo una importante repercusión tanto en sus alumnos directos como en los discípulos de estos, quienes sí tuvieron el tiempo necesario para aplicar los avanzados conceptos de la técnica pianística de Castro: el principal referente de la incipiente escuela pianística mexicana desde el punto de vista de la tradición romántica europea.

Fuentes citadas

Bibliografía

- ÁLVAREZ MENESES, Rogelio. “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.
- BAQUEIRO FÓSTER, GERÓNIMO. *Historia de la música en México: la música en el período independiente*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- BITRÁN, Yael. “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)” en *Heterofonía, revista de investigación musical*. N.ºs 134-135. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2006.
- ERSKINE INGLIS, Frances. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Felipe Teixidor (trad. y pról.). México, Porrúa, 2010.

⁴⁷ Gracias al trabajo de investigación de Esperanza Vázquez Sánchez (*op. cit.*) y a la revisión exhaustiva de notas periodísticas reseñas, invitaciones y programas de mano, se tiene que en diferentes épocas los alumnos de Castro fueron: María Camargo, Melquíades Campos, Ignacio del Castillo, María Luisa Cevallos, Enriqueta Díaz, Dolores Díaz, Miguel Durán, Victoria Franco, Juan González, María González del Campo, José González Vega, César del Castillo, Soledad M. Hinojosa, Nally Viniegra, Amalia Michel, María Luz Miranda, Hipólita Moreno, Julio Muirón, Juan Nieto, Josefina Pacheco, Carmen Rangel, Francisco R. Rodríguez, Adolfo D. Romero, Ángel Díez, Dolores Díaz y Piña, Heriberto Ramos Cuevas, Ángel Zavalza, Amelia Michel, Isabel Sandoval y Bros, Concepción Zubieta, Mercedes Gutiérrez, María Luisa Calderón, Sara Tapia y Alejandro Villanueva Torres. Especial mención requiere el Lic. Vicente Castro Herrera, hermano del compositor y también pianista de nivel. Otros nombres se han localizado en las coronas y arreglos florales enviadas por sus alumnos en los funerales del compositor y que fueron publicados en la prensa. Véase: “Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 29 de noviembre de 1907.

- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *La vida en México en 1810*. México, Innovación, 1979.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba. *El arte musical en México*. México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. (Reimpresión facsimilar: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México, 1992).
- LEBERT, Sigmund y Stark, Ludwig. *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht*. Stuttgart, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1872.
- MAYER SERRA, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.
- MIRANDA, Ricardo. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX" en *La música de los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 6 vols., vol. 4, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- MORENO GAMBOA, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1869-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. 2.^a ed. México, Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. Salvador Novo (pról.). 3.^a ed., 6 vols., vol. 3. México, Porrúa, 1961.
- PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., vol. 1. México, Universidad Panamericana, 2007.
- RATTALINO, Pietro. *Historia del piano*. Juan Godó Costa (trad.). Barcelona, Idea Música, 2005.
- RICHERT, Félix. *L'art du joouer du piano*. París, Alphonse Leduc, 1864.
- VÁZQUEZ SÁNCHEZ, Esperanza. *Ante la figura de Ricardo Castro* (tesis de licenciatura). Pablo Castellanos Cámara (Dir.). México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.
- VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, n.º 50, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Referencias hemerográficas

El Imparcial. México, 13-V-1898, 8-VI-1901, 11-VII-1902, 31-XII-1906, 2-II-1907, 29-XI-1907.

El Nacional. México, 4-I-1891.

El País. México, 15-VI-1901, 12-VII-1902, 26-VII-1907.

El Popular. México, 21-I-1898, 11-VII-1902.

El Siglo Diez y Nueve. México, 20-X-1886.

El Tiempo. México, 22-V-1892, 24-VII-1907, 3-I-1896.

El Universal. México, 22-V-1898.

L'Abeille de la Nouvelle-Orléans. New Orleans, 10-V-1885.

La Gaceta Musical. México, 30-I-1898.

La Patria Ilustrada. México, 26-X-1886.

La Patria. México, 27-I-1898, 30-X-1890.

La Voz de México. México, 1-I-1907, 4-IV-1907.

Colecciones particulares

Lázaro Azar Boldo, coleccionista, pianista y crítico musical.

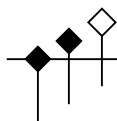
Eva María Zuk (+), pianista.

Germán Castro Herrera, sobrino nieto del compositor.

Fuentes documentales administrativas

México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Fundación Carlos Slim.
Fondo José Y. Limantour: Correspondencia de José Yves Limantour a Justo Sierra. Carta del 11 de noviembre de 1907.

Correspondencia de E. Mancebo a Ricardo Castro. Carta del 24 de octubre de 1907.



Música y política en el Palacio de Bellas Artes (1934-1952)

Xochiquétzal Ruiz Ortiz

CENIDIM- INBA

La relación entre arte y política fue muy intensa en las décadas de 1930 a 1950 del siglo XX. La Revolución mexicana puso en el centro del debate un proyecto de nación en el cual quedaba insertado lo cultural. Corrientes políticas y estéticas divergentes se enfrentaron tratando de conseguir los recursos que hicieran posible la consolidación de sus ideales. Figuras como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, los músicos de la inmigración española, e instituciones como el INBA, el Conservatorio Nacional de Música o la Orquesta Sinfónica de México, además de organismos creados por los propios artistas (como la LEAR) fueron muy importantes para definir el perfil de la cultura musical del periodo comprendido entre la inauguración del Palacio de Bellas Artes (1934) y el término de la gestión de Chávez como primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1952) al final del gobierno de Miguel Alemán.

Relationship between arts and politics were powerful during 1930 and 1950 decades in the 20th century. The Mexican Revolution put to discussion a Project of Nation considering it as important part of this the cultural activity. Several politics and aesthetics trends were confronted trying to get the resources to be able to consolidate their ideas. Personalities (Carlos Chávez, Silvestre Revueltas or Spanish immigrated musicians), institutions (INBA, National Conservatory of Music or Symphonic Orchestra of Mexico), and cultural groups which were created by own artists (i.e. LEAR), were very important to define the sense of the musical culture in the period between the opening of Palace of Fine Arts (1934) and the end of Carlos Chávez administration as General Director of National Institute of Fine Arts, when was finishing the government of Miguel Alemán.

Este pobre Palacio de Bellas Artes, a cuya enorme sala de espectáculos todas las familias se sienten con derecho; que se irritan si se los niegan porque otros se les adelantaron en solicitarlo dentro de un calendario que hay que formular con medio año de anticipación; que ve mítines, escucha conciertos, admira óperas, conmemora fechas, celebra fiestas, engendra envidias y resentimientos, provoca conflictos, descompone hígados, altera temperamentos.

Salvador Novo, 19 de abril de 1948.¹

¹ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta/INAH, 1994, p. 138.

Ha pasado poco más de medio siglo desde que Salvador Novo hiciera esta descripción del Palacio de Bellas Artes, y si bien se han construido nuevos teatros y ya no son las “familias” las que se sienten con derecho a solicitar un espacio, la magna sala, construida originariamente para emular al Teatro de la Ópera o al Teatro Nacional, sigue teniendo un gran valor simbólico en la vida artística y cultural de nuestro país.

El mismo programa del concierto inaugural del 29 de septiembre de 1934 estuvo dotado con numerosos símbolos artísticos y políticos: la audición del Himno Nacional Mexicano, seguida de la “sinfonía proletaria” *Llamadas*, de Carlos Chávez, se circunscriben, necesaria e intencionalmente, a la ideología imperante en aquellos momentos, a unos meses de la asunción de Lázaro Cárdenas como presidente de la República.

La inauguración del Palacio de Bellas Artes se produjo en un ambiente de gran complejidad ideológica y política. Y no era para menos. En el centro de la discusión estaba el proyecto de nación derivado de la Revolución mexicana de 1910 y la búsqueda de la estabilidad y confianza necesarias para consolidarlo. Aunque propiamente el Palacio abre sus puertas durante el interinato de Abelardo Rodríguez, los vientos de la campaña presidencial eran tan fuertes que prácticamente cualquier acto público se circunscribía más bien a la figura y la política de Lázaro Cárdenas.

Esa misma candidatura ponía en evidencia a las dos grandes corrientes que pugaban por el poder: “por un lado el auge de los elementos radicales, tanto fuera como dentro del Partido Nacional Revolucionario, radicalismo que se expresaba como socialismo; y por otro lado la división y la contienda dentro de la élite política dominante cobijada bajo la jefatura callista”.² Aunque en el plan sexenal aprobado en la Convención del Partido Nacional Revolucionario (PNR) de 1933, se estipuló la extensión del reparto agrario “hasta la satisfacción completa de las necesidades agrícolas”, y se incluyó la implantación de la educación socialista, estos dos grandes temas seguirían partiendo aguas.

En el ambiente cultural, la década de los años 30 también estuvo marcada por fuertes polémicas que involucraron divergentes posiciones, con múltiples variantes y colores:

Lo mismo los escritores Contemporáneos que sus rivales, los pintores de la Escuela Mexicana y los rebeldes o disidentes; los científicos organizadores del país como campo de estudio; los intelectuales cercanos al poder y sometidos por ende a los vaivenes políticos; los músicos de la generación encabezada por Carlos [Chávez], de la cual Eduardo [Hernández Moncada] formaba parte protagónica; todos estos hombres y mujeres actuaron durante su juventud y hasta bien entrada su madurez con espíritu misionero, fundador,

² Tzvi Medin, *El minimato presidencial: historia política del maximato. 1928-1935*, México, Era, 1988, p. 134.

de constructores de un gran proyecto cultural consentido y hasta respaldado por un poder que lo sumaba a los elementos que lo afianzaran y le garantizaran un tránsito con los menores accidentes posibles.³

Entre las divergencias más importantes estuvieron la de los estridentistas (Maples Arce) contrarios a los Contemporáneos (Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Salvador Novo), la de Antonio Caso *versus* Lombardo Toledano y la de Cardoza y Aragón contra la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).⁴ En la música, Carlos Chávez comenzó a publicar sus primeras reflexiones sobre el artista y su sociedad, el papel de las instituciones y la importancia de la educación artística. Fue en 1934 cuando Chávez adoptó una postura más radical, *ad hoc* a los vientos políticos: hablaba del capitalismo y las dos grandes clases que lo conformaban y ubicaba al artista dentro del proletariado, como un trabajador asalariado que debía tomar conciencia de su papel subordinado dentro de la sociedad. Véanse, por ejemplo, sus artículos “El arte en la sociedad”, “El arte occidental” y “Arte proletario”, publicados en *El Universal* los días 27, 28 y 29 de septiembre de ese año respectivamente, en los que Chávez utiliza conceptos marxistas para explicar el papel del individuo creador cuyas “condiciones reales de existencia son las que determinan su conciencia”. En el último artículo concluía: “De allí, de nuestra conciencia de clase, saldrá un arte proletario, un arte limpio, sano, fuerte y jugoso que circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales: un arte del proletariado para el proletariado, que responda, hoy, a la inquietud más fuerte que la emotividad humana es capaz de alcanzar: el sentimiento de la justicia social”.⁵ No fue casual que estas palabras fueran publicadas el mismo día de la inauguración del Palacio de Bellas Artes.

A pesar de esa posición, los integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios lo criticaron acremente. Esta fue la organización que aglomeró a la mayor parte de los creadores de izquierda. Cercana al Partido Comunista, fue fuertemente opositora al maximato callista, representado en ese entonces por el presidente interino Abelardo Rodríguez. El primer número de *Frente a Frente*, el periódico de la LEAR, publicado en noviembre de 1934, poco después de la inauguración de Palacio de Bellas Artes, estuvo —obviamente— dedicado a este acontecimiento. Eugenia Revueltas nos ofrece una excelente descripción del periódico:

³ Eduardo Contreras Soto, *Eduardo Hernández Moncada*, México, CENIDIM, 1993, p. 16.

⁴ Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CENIDIM-INBA, 2002, pp. 174-181.

⁵ Carlos Chávez, “Arte proletario”, *El Universal*, 29 de septiembre de 1934. Reproducido en *Carlos Chávez, Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, Gloria Carmona (comp. y ed.), México, El Colegio Nacional, 1997.

Leopoldo Méndez hace la portada retomando la tradición de las calaveras posadinas: en primer término dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotito hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orquesta. Toda la portada es una danza macabra en donde el público que sale por los palcos son unas calaveras que aplauden rabiosamente, mientras en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos “socialistas” del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: “Hoy, *El Sol*, corrido proletario, boleto 25 pesos”. [...] El artículo sobre la inauguración de Bellas Artes, irónico y humorístico, es “El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes” de Arturo Zepeda: “Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea. Por dentro, el decorado y la disposición de los salones y galerías recuerdan el interior del Banco de México [...] Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de 65 pesos y el más bajo de 8 pesos, para las populares ‘galerías’, con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical *Llamadas proletarias* —en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes”.⁶

El prestigio que había adquirido Carlos Chávez le valió ofrecer el concierto inaugural. Seis años antes, y poco después de regresar de su estancia en Nueva York, el Sindicato de Filarmónicos le había propuesto dirigir la Orquesta Sinfónica Mexicana —después Orquesta Sinfónica de México— y, desde la primera temporada de conciertos, sorprendió a todos al incluir en la programación numerosos estrenos de obras muy contemporáneas —como es el caso de la suite del ballet *Skyscrapers*, de Carpenter, estrenada como ballet un año antes en Nueva York—, y obras de músicos mexicanos (José Rolón, Rafael J. Tello, Juan León Mariscal, entre otros).⁷

Sin embargo, ese prestigio y sus escritos periodísticos no fueron suficientes para evitar ser centro de las críticas porque se le asociaba con el gobierno de Abelardo Rodríguez. Para los comunistas y un buen número de artistas independientes, Chávez representaba la posición oficial del arte,

⁶ Eugenia Revueltas, *op. cit.*, pp. 176 y 177.

⁷ Da cuenta Salvador Novo de las repercusiones de dicho concierto: “Los críticos musicales de la época, que lo mismo tecleaban su piano en clases domésticas a señoritas bien educadas, que su Remington para completar el sustento mediante conservadores elogios a don Julián Carrillo, ardieron en santa ira cuando Carlos Chávez se atrevió a presentar los *Skyscrapers*, llenaron a Chávez de improperios. La vacuna contra la música ñoña prendió ruidosamente, pero con efectos saludables. La Orquesta Sinfónica de México siguió todos los años presentándose ya en el Abreu, ya en el Hidalgo, ya, una vez inaugurado, en el Palacio de las Bellas Artes”. Salvador Novo, “Eva y la Sinfónica”, 10 de junio de 1937, en *La vida durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Empresas Editoriales, 1964, p. 83.

dado que ocupó de 1928 a 1932 el puesto de director del Conservatorio Nacional de Música y el de jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP de marzo de 1933 a mayo de 1934. Poco después se le relacionó, aun cuando no ocupó directamente ninguna posición oficial, con el poder político que le otorgaba su “filiación de fondo y de forma con el régimen cardenista”.⁸

Entre 1935 y 1936, la LEAR dio un giro a su política, abriendo sus puertas a artistas de posiciones no comunistas, debido a dos factores principales: por una parte, los nuevos derroteros de “frente popular” dictados por la Tercera Internacional y retomados por el Partido Comunista Mexicano y, por otra, la ruptura de Cárdenas con el ex presidente Calles. Entre los músicos que ingresaron a la LEAR estuvieron José Pomar, Silvestre Revueltas y algunos colaboradores de Carlos Chávez, como Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada. De ellos, el único que mantuvo su militancia abiertamente comunista fue José Pomar, lo que le valió la escasa difusión de sus obras durante décadas, en especial en el Palacio de Bellas Artes, pues no fue sino hasta el año de 1993, en el mes de septiembre, cuando la Orquesta Sinfónica Nacional estrenó en este recinto su sinfonía *América*, bajo la batuta de Sergio Ortiz.

Aun cuando antes de 1935 Silvestre Revueltas no había tenido una abierta militancia política, sus descarnadas críticas al poder y sus ironías hacia cualquier actitud zalamera ya eran conocidas. Por ejemplo, en su paráfrasis literaria de *Janitzio*, estrenada el 13 de octubre de 1933 en el Teatro Hidalgo, criticó a “un nacionalismo académico, romántico o patriotero” (en la interpretación de Susana G. Aktories y Roberto Kolb).⁹ Escribió el músico: “Janitzio es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con versos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también contribuyo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo”.

Con sus dos hermanos en el Partido Comunista (José había sido apresado), Silvestre Revueltas transita cada vez más hacia la izquierda, mientras su amigo Carlos Chávez iría poco a poco dejando sus posturas radicales. Independientemente de los motivos específicos que provocaron la ruptura entre ellos en 1936, lo cierto es que sus intereses e ideales políticos los llevarían necesariamente a tomar caminos distantes.

⁸ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 27.

⁹ Roberto Kolb, “Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas...*, op. cit., p. 77.

La participación de Silvestre Revueltas en la LEAR fue cada vez más comprometida, al grado de ser nombrado su presidente en mayo de 1936, cargo que ocupó hasta principios del año siguiente. Fue también en mayo cuando Revueltas se presentó como director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio en el Palacio de Bellas Artes, inaugurando la temporada con obras de Weber, Stravinski y Franck, y el estreno de su suite de *Redes*. Pocos meses después acudió al Congreso de la LEAR en Guadalajara, donde se discutió la urgencia de intensificar los apoyos a la República Española y se acordó, entre otras cosas, sumarse a las brigadas internacionales para combatir al fascismo; en aquel congreso surgió la gran amistad entre Revueltas, Juan Marinello y Nicolás Guillén.¹⁰ Invitado al II Congreso de Escritores Antifascistas, Revueltas emprendió en 1937 el viaje a España como parte de la delegación de la LEAR, conformada también por José Chávez Morado, Octavio Paz, María Luisa Vera, Elena Garro, José Mancisidor, Fernando y Susana Gamboa y Juan de la Cabada.

Durante su estancia en la península ibérica, Revueltas ofreció una serie de conciertos con sus obras. Organizar los recitales en medio de la guerra civil no fue ciertamente una tarea fácil. En realidad se necesitaba un gran espíritu a prueba de bombas para alimentar el alma con la música en medio de tanto horror. Silvestre Revueltas escribía a su esposa:

Una vez, en uno de nuestros ensayos generales, esperando yo impaciente la llegada de mis hombres, pasaban de las once y media y el ensayo era a las once. Nadie se presentaba. Pensé en un sabotaje. Poco a poco fueron llegando, uno a uno, y yo empecé a soltar de mi ronco pecho, como era natural. Tranquilamente ocuparon sus sitios, hasta que uno de ellos me explicó: “Maestro, no podíamos pasar ni por la Gran Vía ni por Alcalá. Estaban muy fuertes los trancazos... Luego que pasaron, pues estamos listos; los demás por ahí vienen”.¹¹

Al regresar al país, Revueltas se presentó de nueva cuenta en el Palacio de Bellas Artes y dirigió, el 15 de diciembre de 1938, una orquesta de repertorio donde interpretó su *Música para charlar*. Meses después, en mayo de 1939, dirigiría a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio en la interpretación de sus *Cinco canciones para niños y dos profanas*. Ésta fue la última vez que Revueltas dirigió en el Palacio de Bellas Artes. El 13 de diciembre de 1940, mes y medio después de su fallecimiento, la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio le rindió un homenaje, interpretando, bajo la batuta de Jesús Reyes, sus obras *Redes*, *Caminos*, *Janitzio*, *El renacuajo paseador*, *Dos canciones para niños*.

Mientras tanto, Carlos Chávez seguía empeñado en impulsar el gran proyecto musical que venía gestando desde años atrás (educación

¹⁰ Eugenia Revueltas, *op. cit.*, p. 178.

¹¹ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (recop.), México, Era, 1989, Biblioteca Era, 184, p. 121.

musical, formación de agrupaciones que permitieran al creador escuchar sus obras, formación de públicos y obtención de espacios para la interpretación musical, en un muy esquematizado resumen) y que se veía ampliamente favorecido por la simpatía y auspicio del gobierno cardenista.

Resumió el crítico musical Raúl Cosío:

Es precisamente al grupo capitaneado por Carlos Chávez al que le corresponde, en la música, plasmar una serie de objetivos que coinciden con los de los próceres revolucionarios: el arte para el pueblo y no solamente para la burguesía; el arte para todas las clases sociales —incluso se organizan temporadas de conciertos para obreros durante el sexenio cardenista—; los empleos y las oportunidades para los mexicanos, antes que los extranjeros; llevar las manifestaciones artísticas a todos los sitios posibles en la República.¹²

Pero lograr la permanencia de la Orquesta Sinfónica de México, en los inicios de aquel sexenio no sería tan fácil. Al comité directivo le fue condicionado el subsidio federal: debía aceptar que la Orquesta se subordinara al Conservatorio Nacional de Música y también que sus directores fueran nombrados por el secretario de Educación. El consejo directivo de la Orquesta defendió la autonomía de ésta y la permanencia de Chávez como su director, y en ese mismo sentido intervino Narciso Bassols, entonces secretario de Hacienda y Crédito Público. Al no poder imponer su plan original, José Muñoz Cota —entonces jefe del Departamento de Bellas Artes— y las autoridades del Conservatorio optaron por organizar la Orquesta Sinfónica Nacional, dependiente, ésta sí, de la propia institución educativa. Fue así que durante 1935 se presentaron las dos orquestas en el Palacio de Bellas Artes. Tan sólo en ese año, la Sinfónica de México y la Sinfónica Nacional del Conservatorio interpretaron 24 obras de compositores mexicanos: Ponce, Revueltas, Chávez, Rolón, Carrillo, León Mariscal, Huízar, fueron algunos de ellos. Chávez, con la OSM, estrenó los *Tres cantos de Tagore* y el *Poema elegíaco* de Ponce y *Tribu* de Daniel Ayala; Ansermet dirigió a la orquesta en otro estreno de Ponce, la *Suite en estilo antiguo*. Por su parte, la Orquesta Sinfónica Nacional con Julián Carrillo a la cabeza, además de dirigir su *Primera Sinfonía*, interpretó *Chapultepec* de Ponce y el *Tríptico mexicano* de Rafael J. Tello. La competencia entre ambas orquestas daría un salto cualitativo al dejar Silvestre Revueltas el cargo de subdirector de la Orquesta Sinfónica de México para pasar a ser director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio; ya en noviembre ofreció un concierto al frente de esta última interpretando, entre otras, su obra *Caminos*.

¹² Raúl Cosío, “La música”, en *México, 75 años de revolución*, IV. *Educación, cultura y comunicación*, II, México, FCE, 1988, p. 614.

Por su parte, Carlos Chávez iba definiendo cada vez más sus ideas sobre la programación que debía ofrecer a través de la Orquesta Sinfónica de México: 1) difusión del repertorio universal del siglo XX, sin olvidar obras de la tradición musical occidental, 2) ejecución de un repertorio preferentemente contemporáneo y, 3) inclusión de música mexicana del siglo XX.

Durante los primeros años del Palacio de Bellas Artes, la mayoría de las obras mexicanas interpretadas en éste son contemporáneas, compuestas en la década de los 20 y en lo que iba de los años 30. Sólo una vez interpretó Chávez al frente de la OSM el “Lamento” de *El rey poeta* de Gustavo E. Campa y el *Vals poético* de Felipe Villanueva. Saltan a la vista también los arreglos de cantos populares ligados con la Revolución y de música indígena: *La Adelita* y *La Valentina*, de José Pablo Moncayo; *La Chinita*, de Salvador Contreras; *El carretero* de Candelario Huízar; *Campiñas de acero*, *Bima mande korikinga* e *I-Coos* de Blas Galindo; *Brigada de choque*, de Daniel Ayala; *El corrido de la colecta* y *La mujer bonita cantando*, en versiones de Luis Sandi; *El payo*, *El campesino rojo*, *El tecolote* y *La tarara* de Eduardo Hernández Moncada, obras que, una vez terminado el sexenio de Lázaro Cárdenas, nunca más volverían a ser interpretadas en el Palacio de Bellas Artes.

En 1935, y para dar acento al impulso a la música nacionalista, se organizó una serie de conferencias cuyos títulos son por demás significativos: “La música y la Revolución Mexicana”, de Daniel Castañeda; “La música indígena en el estado de Sonora”, de Luis Sandi; “La música precolonial de América”, de Vicente T. Mendoza, por citar sólo algunos.

Revisando las programaciones musicales en el Palacio de Bellas Artes, resalta la gran diferencia (y con ello se acentúa aún más el proyecto chavista) que la OSM tenía en sus programaciones con otras orquestas, como la Orquesta Sinfónica de la UNAM. Aunque ésta tenía un espacio en el gran teatro, sólo estrenó en México *El festín de la araña*, de Albert Roussel e incluyó, a partir de 1939, música mexicana, compuesta por su propio director: José F. Vázquez. En esa temporada, la OSUNAM interpretó sus tres conciertos para piano y orquesta.

Pero no sólo los títulos incluidos en los programas de la OSM en el Palacio de Bellas Artes dan cuenta del proyecto chavista ligado políticamente con el gobierno de Cárdenas. Se organizaron conciertos para trabajadores, totalmente diferentes a los después llamados “conciertos populares”. Las audiciones eran organizadas especialmente para los sindicatos que, como decía un cronista de aquella época, le daban su apoyo sistemático a la orquesta; el Sindicato Mexicano de Electricistas, por ejemplo, cooperaba con una aportación regular de 200 pesos para su sostenimiento. En la nueva versión de concierto popular, lo que determinaba

esa denominación era el precio del boleto, independientemente de quién asistiera.¹³

En el artículo “Los conciertos para trabajadores”, que se reprodujo como programa del Segundo Concierto Gratuito para Trabajadores de la OSM, ofrecido el 13 de agosto de 1935 en el Palacio de Bellas Artes, Carlos Chávez sostuvo:

Ya que la Orquesta Sinfónica de México estaba en condiciones de cultivar un arte de la mejor calidad, y que a ello contribuían, fundamentalmente, los dineros del pueblo, que dicha Orquesta recibía del Gobierno de la República en forma de subvenciones anuales (aunque muy modestas), había que esforzarse por obtener que dichos recursos materiales vinieran a beneficiar a los que efectivamente los proporcionaban [...] En el presente año el consejo y la dirección de la Orquesta Sinfónica de México desean continuar la labor a que nos hemos venido refiriendo, con especial interés en enfocarla precisamente hacia los trabajadores organizados. Al efecto han procurado una cooperación sistematizada con las organizaciones obreras de la República, las que aprovecharán de los servicios de que se trata, de una vez por todas, dentro de su propia organización educativa.

Los esfuerzos encaminados a que los obreros tuvieran oportunidad de escuchar música sinfónica no se circunscribían únicamente a una actividad dentro del Palacio. Con la OSM, Chávez ofreció conciertos para niños y trabajadores en parques y locales sindicales, una actividad que se suspendería en 1940. Eran también constantes las presentaciones escolares, entre las que destaca el “Concurso interescolar de interpretaciones de canciones revolucionarias”, y las presentaciones corales de los “obrerros de la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores”.

Una de las cuestiones más importantes de dicho proyecto no sólo contemplaba la difusión musical, sino que estaba empeñado en la educación y la formación de públicos. Por lo tanto, no puede asombrar que fuera el 21 de junio de 1937, siendo Heliodoro Oseguera director de música del Departamento de Bellas Artes, cuando se decretó el carácter obligatorio y gratuito de la enseñanza de la música, por medio del canto coral, en todas las escuelas de la República.

Las actividades de Chávez habían estado centradas también en formar a nuevos compositores, como lo hizo con las clases de “creación musical” que ofreció en el Conservatorio Nacional de Música y de las cuales salieron, entre otros, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo, integrantes del famoso Grupo de los Cuatro y que alcanzaron su madurez creativa en la década de los cuarenta.

¹³ “Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, Chávez y sus colaboradores (sobre todo Revueltas y Hernández Moncada), organizaron pequeñas temporadas de música para obreros, a las que asistían los sindicatos. Consiguió también Chávez, para alcanzar un público más amplio, que sus conciertos fueran transmitidos por la radio”. Raúl Cosío, *op. cit.*, p. 599.

Con la candidatura de Ávila Camacho, que representaba a una corriente conservadora, las fuerzas políticas e intelectuales tomaron nuevas posiciones. Las posturas izquierdistas o radicales fueron declinando.

Dice José Agustín:

[Siqueiros, Diego Rivera] y José Clemente Orozco habían pintado ya la parte medular de su obra y quizá como reflejo o consecuencia de los cambios que se iniciaban en México, el muralismo, más identificado con las etapas activas de la Revolución, empezó a declinar, y con él se inició la salida de la corriente mexicanista: las mujeres cultas con rebozos, chongos y vestidos indígenas. Había sido la primera vez en que por un lapso de tiempo se apreció a los indios y su cultura: la grandeza de su pasado. Los logros de su civilización, las piezas arqueológicas [...] En su lugar empezó a despuntar una tendencia cosmopolita, lo cual significó el triunfo rotundo de intelectuales como Alfonso Reyes y los Contemporáneos que pasaron de la “oposición” al pleno poder en la llamada República de las Letras.¹⁴

Se ha escrito que a diferencia de muchos de los seguidores del general Lázaro Cárdenas, una vez concluido su sexenio, la estrella política de Carlos Chávez continuó ascendiendo.¹⁵ Esto podría explicarse por la visión que tuvo Chávez de los nuevos vientos políticos e ideológicos y los pasos que fue dando para adaptarse a ellos, no para mantener un cargo público, que además no tenía, sino para mantener una posición política, convencido que sólo de esa manera podría seguir impulsando, desde la Orquesta Sinfónica de México, su proyecto musical. Pero no todo fue fácil, el ascenso no fue ni de lejos lineal ni ausente de trabas. En los primeros días del gobierno de Ávila Camacho, Chávez publicó un artículo en el que advertía que le sería retirado el presupuesto estatal a la OSM, por lo que hacía una defensa del derecho de la orquesta al “respaldo económico y moral del Estado”, justificado por la utilidad social de ésta. No se sabe si en realidad el gobierno quería retirar dicho presupuesto, pues nunca fue planteado en forma oficial y pública. Lo cierto es que hubo un rumor al respecto y, como ya había habido un antecedente similar al empezar el gobierno de Lázaro Cárdenas, Chávez se adelantó a cualquier vicisitud. Ese incidente lo llevó a reflexionar sobre el papel que debía tener el

¹⁴ José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, 1. *La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990, p. 20.

¹⁵ Raúl Cosío, *op. cit.* También Ricardo Pérez Montfort percibe esta contradicción: “Siguiendo, más de forma que de fondo, cierto compromiso marxista, esa reivindicación de lo popular en el arte mexicano lo llevó [a Chávez] a participar en la construcción de los estereotipos nacionales —particularmente de los seudovalores indígenas— tan profusamente explotados por la élite en el poder [...] Sin embargo, a la par de sus composiciones, la trayectoria de Chávez siguió evolucionando a favor de su ascenso en la dinámica misma del poder”. Ricardo Pérez Montfort, “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CENIDIM-INBA, 2002, pp. 185-186.

Estado en la definición de la política cultural y en su intromisión o no en las instituciones y agrupaciones culturales, modificando en cierto sentido sus posturas anteriores. En aquel momento, Chávez sostuvo que lo más pertinente era un modelo mixto. Escribió:

La forma de cooperación oficial y privada inaugurada en México por la Orquesta Sinfónica de México parece ser, hoy por hoy, la mejor forma de producir gran adelanto del arte, ya que la acción oficial puede resentirse de la falta de continuidad en la idea debido a los inevitables cambios de funcionarios y está seriamente entorpecida por ciertas limitaciones burocráticas. Por otra parte, la acción privada por sí sola, no es suficientemente robusta.

Durante gran parte del sexenio de Ávila Camacho, Carlos Chávez mantuvo una posición de malestar en relación con las políticas adoptadas por los funcionarios del Departamento de Bellas Artes, políticas que, aseguraba, no consideraban “como fundamentales la consolidación y desarrollo de las instituciones artísticas mexicanas”.¹⁶

En el terreno artístico musical, Chávez continuó adaptándose a los nuevos vientos político-culturales. Al frente de la OSM, en el plano de la composición y la interpretación, dejó de promover los arreglos de cantos revolucionarios para el consumo interno; los encargos, ahora, continuarían impulsando a la corriente nacionalista, pero con un ligero matiz: se trataba en ese momento de mostrar al mundo la música mexicana. No es gratuito entonces pensar en la importancia política (además de la artística) que tuvo la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en Nueva York, realizada en 1940, y en la que Carlos Chávez estrenó, entre otras, los *Sones mariachi* de Blas Galindo y el *Huapango* de Jerónimo Baqueiro Fóster. Ya un año antes se había estrenado la revista musical *Upa y Apa*, propuesta presentada por un empresario de Broadway, Sam Spiegel, al Departamento de Bellas Artes, “para vender una imagen atractiva y optimista de México en el escaparate de la opinión internacional que ya era entonces Nueva York”.¹⁷

Esta proyección internacional venía bien con los cambios sociales del ahora gobierno de Ávila Camacho. Ya nadie quería hablar del campo, había que desarrollar las ciudades, la radio, el cine, el automóvil, los grandes edificios... La Ciudad de México debía parecerse a las grandes ciudades cosmopolitas. Con la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo, en México se inicia un sentimiento anticomunista. La educación socialista era uno de los temas que más molestaba a la derecha. En 1941 — como lo ha sido a lo largo de su existencia precisamente por su carácter

¹⁶ “Xenofobia, no”, *El Universal*, 22 de septiembre de 1944.

¹⁷ Eduardo Contreras, *Silvestre Revueltas, Baile, Duelo y Son*, (Ríos y Raíces), México, INBA-Conaculta, 2000, p. 61.

simbólico— el Palacio de Bellas Artes fue testigo de enormes y disímbo- las manifestaciones populares: mítines antifascistas¹⁸ o manifestaciones —como aquella que congregó a 40 mil participantes— que exigían derogar el carácter socialista a la educación.

En contrapeso, podríamos decir, a las tendencias conservadoras, antisocialistas, México contaba en ese entonces ya con un gran número de intelectuales y artistas afamados que arribaron a nuestro país tras la derrota de la República española.

En bloque, los republicanos representaban políticamente la izquierda, entendida ésta en un sentido amplio, que abarcaba desde posiciones liberales progresistas, hasta la ortodoxia comunista [...] Entre los intelectuales republicanos, la postura de izquierda llevaba implícita la idea de impulsar la extensión de la cultura a sectores sociales subordinados, premisa compartida por sus colegas mexicanos. En ese sentido, la plataforma común establecida en México por la *intelligentsia* progresista de ambos países, contribuyó a sentar las bases de una política musical renovadora.¹⁹

La Casa de España se convirtió en El Colegio de México, dirigido por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. En el Palacio de Bellas Artes comenzaron a programarse las obras de Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, María Teresa Prieto y Simón Tapia Colman. En ese entonces también llegaron a México dos notables coreógrafas estadounidenses: Ana Sokolov y Waldeen, quienes presentaron sus temporadas en 1940 en Bellas Artes con grupos de bailarines de la Escuela de Danza. El compositor Rodolfo Halffter y el escritor José Bergamín fundaron, con la Sokolov, la compañía *La Paloma Azul* y el director teatral Seki Sano colaboró con Waldeen y el grupo de Ballet de Bellas Artes. Fue el inicio del florecimiento de la danza moderna mexicana, en la que muchos compositores participaron.

En 1942, la Orquesta Sinfónica del Sindicato Único de Trabajadores de la Música (OSSUTM) abrió la temporada sinfónica en el Palacio de Bellas Artes, con Erich Kleiber a la batuta, interpretando un “Ciclo de las 9

¹⁸ Salvador Novo, bajo el seudónimo de Jorge Santana, ofrece una excelente descripción de *un día en Bellas Artes*: “La irremediable ley del contraste —lógica uniformidad del conocimiento humano— llevó al Palacio de Bellas Artes, el martes pasado, por un lado, a nuestros distinguidos encopetados de la ópera y, por el otro, a unos cuantos pasos y con pocos minutos de diferencia, a las personas que asistieron a una conferencia-mítin de carácter político revolucionario. En tanto que en el primer piso de la sala de espectáculos ahí estábamos curioseando a señoras muy bonitas, a la vuelta tronaban los discursos anti-nazis que pudieron haber sido antiwagnerianos por cuanto se parecen los dos ambiciosos alemanes, Hitler y Wagner, en su paranoia o, por mejor decir, en sus aspiraciones megalómanas”. “Wagner en Bellas Artes”, reproducido en *Pauta*, núms. 50-51, abril/septiembre de 1994, p. 39.

¹⁹ Luis López Oliver, “Músicos republicanos en el exilio mexicano”, *Taifa*, núm. 4, Barcelona, otoño de 1997, p. 137.

sinfonías” de Beethoven. A partir de ese hecho se esparcieron una serie de rumores sobre la posible creación de una orquesta permanente respaldada por el Estado y que competiría necesariamente con la OSM. La OSUNAM invitó a Juan José Castro para dirigir, entre otras, la suite del ballet *Panambí* de Ginastera y estrenar *Huella y Gato* de Julián Aguirre y la *Sinfonía de los campos* del propio Castro. Al siguiente año, de nuevo fue Erich Kleiber quien inició la temporada, ahora al frente de una Orquesta Filarmónica de Repertorio y con la que después Julián Carrillo ofrecería varios conciertos. “Un poco después los escritos dejan ver de nuevo iniciativas del Departamento de Bellas Artes en la creación de orquestas de temporada que compiten con la OSM.”²⁰

La respuesta de Carlos Chávez fue principalmente artística y no discursiva, se dio en primera instancia en el podio. Esos años fueron de gran efervescencia en la OSM. En 1942, invitó al director griego Dimitri Mitropoulos, quien estrenó (de memoria) la *Primera sinfonía* de Eduardo Hernández Moncada y la *Cuarta sinfonía “Cora”* de Candelario Huízar. La programación de la OSM de ese año y del siguiente asombra por la cantidad de estrenos. Prácticamente en cada concierto había al menos una obra de estreno. En 1942, la OSM dio a conocer obras de compositores y estéticas tan dispares como Haydn, Shostakovich, Carpenter, Walton, Borodin, Scriabin, Prokofief, Thomson, Rimsky-Korsakoff, Glazunov y Debussy. Se estrenaron el *Concierto para violín* de Rodolfo Halffter, con Samuel Dushkin como solista, y *Dos paisajes* de Adolfo Salazar; Eunice Gordillo fue acompañada por la orquesta en el *Concierto para piano* de Blas Galindo y el pianista Salvador Ordóñez interpretó el *Concierto en Mi* de José Rolón; Manuel M. Ponce actuó como solista al interpretar su propio *Concierto para piano*. En el año siguiente continúa la febril actividad de la OSM. Tan sólo en junio de 1943 se dan a conocer *La serva padrona* de Pergolesi, el *Concierto campestre* para piano y orquesta de Francis Poulenc, la sinfonía *Júpiter* de Mozart, la suite para orquesta de *El teniente Kijé* de Prokofief, *Francesca da Rimini* de Chaikovski y *Schelomo, rapsodia hebrea* para violonchelo y orquesta de Bloch con Imre Hartman como solista.

Pero Carlos Chávez no se sentía satisfecho: no podía competir con la extensa programación que otras asociaciones, como Pro-Arte, Asociación Musical Daniel y Ópera de México, presentaban también en el Palacio de Bellas Artes, competir en el sentido de impulsar un modelo y una política. En el momento en que lo que más se ofrecía al público era la música que *siempre* había escuchado, interpretada (excelentemente o no) por artistas

²⁰ Leonora Saavedra, “Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México”, *Inter-American Music Review*, 10, 1989, p. 88.

extranjeros, la acción educativa, nacionalista y progresista —sostenía Chávez— de la Orquesta Sinfónica de México se perdía.

Las asociaciones aprovecharon durante esos años dos fenómenos: por una parte, la migración (principalmente hacia Estados Unidos) de artistas europeos derivada de la Segunda Guerra Mundial, con lo que ya no era tan difícil “importarlos” a México, y por otra, sostiene Gloria Carmona, la liberalidad que el gobierno había demostrado al patrocinarlas. Raúl Cosío describe la línea de actuación de algunas de estas empresas:

Precisamente en ese tiempo lograron gran auge la Asociación Musical Daniel —un organismo privado especializado en traer figuras de mucho nombre sin preocuparse demasiado del repertorio que ofrecían— y las empresas operísticas: Ópera de México (1941 y 1944) y Ópera Nacional, desde 1943 en adelante. Estas empresas siguieron, poco más o menos, el mismo esquema del siglo pasado: el mismo repertorio conocido, una famosa soprano o un eminente tenor y, alrededor de las estrellas, los mexicanos interpretando papeles secundarios. Precios elevados, para la alta burguesía. Naturalmente, no cultivaron a un público, y mucho menos estimularon a los artistas y a la producción mexicana.²¹

La función educativa, de formación de públicos, que había fomentado Carlos Chávez, se perdía en ese mar de espectáculos. En su artículo “Pregunta capital”, del 14 de noviembre de 1944, escribió que el público: “sabe apreciar la alta calidad allí donde se encuentra, mas no sabe echarla de menos y demandarla donde no se halla”. Había que luchar contra corriente (y así lo había hecho con la OSM durante años), presentándole buena música de todos los siglos y países, independientemente de que fuera o no de su gusto inicial.²² Pero también, había que invocar la protección al arte nacional por parte del Estado:

La situación de 1944 que vengo comentando indica a qué grado prevalece en la dirección de Bellas Artes una tendencia que no considera como fundamentales la consolidación y desarrollo de las instituciones artísticas mexicanas. En los últimos años, Bellas Artes ha padecido una tendencia importacionista recalcitrante [...] No se trata de xenofobia. No. Se trata de hacer ver la necesidad de que el Estado estudie la manera de que el talento nacional sea beneficiado y no aniquilado por las importaciones.²³

En 1944, Chávez aún defendía un modelo mixto, en el que el Estado tendría como función principal mantener el equilibrio entre los fines educativos y los comerciales en las programaciones. Sin embargo, sus abiertas críticas a las asociaciones musicales se vuelven cada vez más acres, principalmente contra la Asociación Daniel que en ese año celebró su 25 aniversario y que ocupó la mayor parte de las fechas del Palacio de Bellas

²¹ Raúl Cosío, *op. cit.*, p. 601.

²² Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 82.

²³ “Xenofobia, no”, *El Universal*, 22 de septiembre de 1944.

Artes y es allí donde comienza a preocuparse por la programación general de este recinto y a proponer una “planificación” elaborada por el propio Estado.²⁴

La Asociación Daniel presentó ese año a los violinistas Jascha Heifetz y Zino Francescatti, a los pianistas Arthur Rubinstein, George Chavchavadze y Alexander Brailowsky, a la cantante Marian Anderson y al violonchelista Adolfo Odnoposoff; Kleiber y Segovia estrenaron, con la Orquesta Filarmónica AC, el *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce y, la misma orquesta dirigida por Jascha Horestein, acompañó a Ricardo Odnoposoff en el estreno en México del *Concierto núm. 1, op. 31* para violín y orquesta de Jacobo Kostakowsky, obra premiada por la Unión Panamericana.

Para Chávez y sus más cercanos colaboradores (en ese entonces ya se hablaba de “chavismo y chavistas” para referirse a ellos) la situación arriba criticada no cambia en los dos siguientes años. Ante ello, su pensamiento va siendo cada vez más radical, en el que desaparece el modelo mixto “de cooperación oficial y privada” y otorga al Estado un papel preponderante (rector) de las políticas culturales; su oposición a que organismos privados puedan tener injerencia en dichas políticas culturales es cada vez más fervorosa.

De 1944 a 1947 Chávez va exigiendo del Estado una intervención cada vez mayor en el desenvolvimiento de las actividades musicales. Así, de un papel meramente supervisor debe pasar a un papel protector: hace falta establecer tarifas, y organizador: el calendario del Palacio debe estar planeado de tal manera que espectáculos de la misma naturaleza no coincidan, evitando así la saturación artística del público y su desgaste económico. En una segunda instancia Chávez agrega la necesidad de una normatividad clara también en cuanto al precio del espectáculo, a la calidad del artista, e incluso a la orientación de los programas [...] Con el término del periodo presidencial de Ávila Camacho y la campaña electoral de Miguel Alemán, Chávez ve la posibilidad de otorgar, él, al Estado, un tercer papel, decididamente rector e incluso empresarial, con el cual el Estado daría la batalla a las empresas “impresionistas” en su propio terreno.²⁵

Pero Carlos Chávez no se limitó a la publicación de sus posiciones políticas. En 1945, la programación de la Orquesta Sinfónica de México incluyó 17 estrenos en México y cinco estrenos mundiales. Schönberg, Berlioz, Ravel, Bartók, Sibelius, Stravinsky, fueron sólo algunos de los compositores incluidos. Para asentar claramente el impulso y ofrecimiento

²⁴ Escribió Chávez en “Planificación”, publicado en *El Universal* el 29 de septiembre de 1944: “No basta con que el artista sea anunciado por su empresario como genio de reputación universal: se necesita que efectivamente lo sea... Cuando se trata de un artista de gran mérito, ¿qué, la Dirección de Educación Estética no va a juzgar también el valor educativo y estético de los programas que presenta?”

²⁵ Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 89.

de oportunidades a intérpretes mexicanos, invitó como solistas al *Triple concierto para piano, violín, violonchelo y orquesta* de Beethoven a Miguel García Mora, Luis A. Martínez y Domingo González; sus *Cuatro nocturnos de Villaurrutia* fueron presentados por la soprano Fela Rodríguez y la contralto Concepción de los Santos. Para los melómanos debió ser un año sensacional, pues, por su parte, la Asociación Daniel invitó a figuras de talla internacional como el violinista Henryk Szeryng, los pianistas Alexander Borovsky y György Sándor, las cantantes Janice Mitchell y Ellabelle Davis, entre otros. Mientras, la Orquesta Filarmónica, AC — anteriormente la Orquesta del Sindicato Único de Trabajadores de la Música —, presentó el Festival Beethoven, interpretando, además de sus sinfonías, los cinco conciertos para piano con Claudio Arrau. Por su parte, la Orquesta Sinfónica de la UNAM presentó el Ciclo Chaikovski y *El Festín de los enanos* de José Rolón.

Carlos Chávez tenía más que ofrecer. 1946 fue un año de gran actividad, polémica²⁶ y definición. Con la Orquesta Sinfónica de México como plataforma, continuó mostrando a través de la programación de sus conciertos cuál era su idea de la difusión musical, pero también en dónde quedaba él ubicado en la palestra internacional: ¿qué otro músico podía invitar en el mismo año a compositores que en ese momento se encontraban en el escaparate mundial de la música? Nos referimos a Stravinski, Milhaud y Hindemith, también amigos suyos, que vinieron a dirigir sus propias obras con la Orquesta Sinfónica de México. Con ello, Chávez no sólo consolidaba su creciente presencia en el ámbito nacional, sino también su propia proyección internacional: su figura en Estados Unidos creció positivamente, tanto como compositor como director.

Pero regresemos al México de 1946. Chávez ofreció además 23 estrenos, en cuya programación no se guiaba “por sus gustos personales o por el deseo ‘comercial’ de halagar a su público” —diría Rodolfo Halffter al comentar el primer concierto de la OSM de ese año—; incluyó música mexicana (se estrenaron mundialmente la sinfonía poema *México* de

²⁶ Pocas veces se dirimió en la prensa una discusión sobre la vida musical en términos tan fuertes como en aquel entonces. Y no era para menos, pues estaba en juego el futuro (así era considerado) de la música en México. Los detractores de Chávez (entre quienes estaba principalmente José Barros Sierra —Saxofón Hernández—) al ver que éste podía atraer las simpatías de los hombres del poder, arreciaron sus críticas; la respuesta no fue menos dura. Veamos como ejemplo lo escrito por Halffter en *El Universal Gráfico*, el 18 de mayo de 1946: “La ovación que el público tributó al maestro Chávez, al aparecer en el escenario del Teatro de Bellas Artes y ocupar un puesto frente a la OSM, prueba —muy a las claras— la total ineficacia de la ruin campaña de descrédito de los más altos valores musicales mexicanos emprendida por ciertas ratas del periodismo musical capitalino. En sus cloacas, supongo, el eco de los aplausos les hará retorcerse de rabia impotente y les obligará a tragarse su propia baba, verde de sucia ponzoña. ¿No es digna de conmiseración su presente situación lamentable?”

Bernal Jiménez, una sinfonía de María Teresa Prieto y *Canto a la tierra* del propio Chávez); continuó publicando sus artículos, en los que con más fervor y decisión expuso su postura sobre el papel del Estado como rector de la política cultural: en su artículo “Incentivo”, publicado en noviembre de 1945, dice que “el interés del Estado debe ser por naturaleza nacionalista puesto que es el órgano de gobierno de la nación, su fuerza está en razón directa de la fuerza nacional, y su única razón de ser es la existencia de la nacionalidad: todo lo que fortalece a la nacionalidad fortalece al Estado y viceversa”.

A la vez consolidó a un grupo de artistas a su alrededor y fundó, con los mexicanos José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Luis Sandi y los españoles Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar, el grupo Nuestra Música que tenía, entre sus objetivos, la publicación de una revista (*Nuestra Música*), la fundación de una editorial musical (Ediciones Mexicanas de Música) y la organización de recitales (los Conciertos de los Lunes).²⁷ Cada uno de los integrantes del grupo tenía una destacada actuación en la vida musical mexicana, ya fuera como compositores, musicólogos, maestros, directores, y una marcada influencia en su especialidad. Su aparición como grupo, con objetivos e ideales comunes debió haber impresionado a no pocos. El editorial del primer número de la revista, aparecida en marzo de 1946, es una declaración de principios. Por su importancia, ya que en ella se resumen con toda claridad los propósitos e ideales de Carlos Chávez, me permito transcribirlo casi en su totalidad.

Los compositores, que editamos *Nuestra Música*, nos hemos agrupado con el propósito de trabajar fraternalmente.

Como nuestros temperamentos creadores son distintos —lo cual consideramos un hecho afortunado—, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituimos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y cada uno de nosotros nos anima —¡eso sí!— un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente —como compositores, como organizadores y como críticos— al desarrollo musical de México.

Nos une asimismo una viva admiración hacia personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano. En beneficio de la cultura, creemos que nuestra obligación ineludible consiste en ampliar el círculo de partidarios de dichas personalidades y obras. He aquí una de las finalidades de *Nuestra Música* y también de los *Conciertos de los Lunes* [...]

Pretendemos, además, que *Nuestra Música* refleje la realidad musical mexicana, enfocada —claro está— desde nuestro particular punto de vista. Tenemos decidido empeño en

²⁷ Tan sólo en 1946, el primer año en que organizaron los Conciertos de los Lunes —ofrecidos en la Sala Schieffer— se interpretaron 45 obras, casi todas ellas totalmente desconocidas en México. De ellas, 20 fueron de autores mexicanos. Copland, Poulenc, Milhaud, Hindemith, Falla, Stravinski, son sólo algunos de los autores programados.

divulgar la labor de todos aquellos maestros nuestros — vivos o muertos — cuyo significado, dentro de nuestra vida musical, represente una aportación.

La organización de los Conciertos de los Lunes y la publicación de *Nuestra Música* no agotan nuestros propósitos de trabajo mancomunado. Tenemos en estudio la resolución del intrincado problema que plantea el establecimiento de una entidad editorial de música artística. Como otras personas interesadas en el fomento del arte de los sonidos, hemos lamentado la falta de un cauce de salida a la muy importante producción musical mexicana de altura, la cual si no se conoce, dentro y fuera del país, con la profusión y crédito que merece débese precisamente al hecho de no estar impresa.

Por último, réstanos explicar brevemente el título de nuestra revista.

Consideramos “nuestra”, en primer término, la música que escribimos nosotros mismos y, luego, aquella que admiramos. Bien por su contenido, por su tendencia estética o bien por su perfecta realización técnica. Aquella que ofrece, en suma, modelos impercederos de música superior.²⁸

En el terreno puramente político, Carlos Chávez ya se había ganado totalmente el aprecio de Ávila Camacho. Éste se manifestaba de forma pública, como lo hizo al asistir al primer concierto de la temporada de la OSM de 1946, “de esta manera se dignó conceder su alto respaldo a la labor realizada por el maestro Chávez y la OSM”,²⁹ sostuvo Rodolfo Halffter en su reseña de ese concierto. En ese momento ya no había dudas en el ámbito político de qué personaje, no sólo en la música, sino en el arte en general, era el más importante, al grado que, sostiene el historiador Ricardo Pérez Montfort, “en el recuento final del quehacer cultural vivido durante su sexenio la figura y la actividad de Carlos Chávez se concebían como *paradigma oficial* en materia de compromiso con el arte y con el país.”³⁰

Su cercanía con Ávila Camacho no se contrapuso con el apoyo que otorgó a Miguel Alemán. En enero de ese año Carlos Chávez hizo pública su participación en la campaña electoral de Miguel Alemán y en la formulación del programa cultural del candidato. Proyecto que debía cimentarse en instituciones que no sólo lo hicieran posible sino perdurable. Por ello, el eje fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Una de las primeras acciones de Alemán fue mandar al Congreso de la Unión, que rápidamente aprobó, la ley de creación del INBA. El Instituto —dirigido por Carlos Chávez— entró en funciones a un mes de la asunción presidencial de Miguel Alemán, el 1 de enero de 1947.³¹

²⁸ Editorial. *Nuestra música*, año 1, núm. 1, marzo de 1946, pp. 5-6.

²⁹ Rodolfo Halffter, “Inauguración de la temporada sinfónica y en torno al ‘chavismo’”, *El Universal Gráfico*, 18 de mayo de 1946.

³⁰ Ricardo Pérez Monfort, *op. cit.*, p. 187.

³¹ Dice Raúl Cosío: “También es de llamar la atención que todos estos principios se vieron coronados por la fundación de un instituto que representaba nada menos que la institucionalización, la oficialización de todos estos anhelos, una dependencia planeada de tal manera que

Jesús Silva Herzog resume con claridad la línea gubernamental de ese sexenio hacia la intelectualidad mexicana: “Ayudar a nuestros trabajadores intelectuales dándoles tranquilidad y reposo para su trabajo es, según mi parecer, ayudar a la cultura de México”.³² Miguel Alemán impulsó la política de tener y mantener el apoyo de los artistas y de la intelectualidad mexicana. Elevar a Ley Federal la obligación del Estado de financiar las actividades culturales y de organizar la política cultural, crear la Academia de la Danza Mexicana y la Ópera de Bellas Artes, además de dar un enorme impulso a las artes escénicas, son sólo unos cuantos ejemplos de las iniciativas que se emprendieron durante ese periodo.

Para iniciar la temporada 1947 en el Palacio de Bellas Artes, la Asociación Daniel invitó nada menos que a la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh —primera ocasión que una orquesta extranjera actuaba en la sala de espectáculos— y, ahora sí, a Carlos Chávez para conducir uno de los seis conciertos que ofreció dicha orquesta, en el que interpretó su *Sinfonía india* y el *Huapango* de José Pablo Moncayo. Mas esa invitación no fue indicador de que se hubiesen limado las asperezas. La polémica alrededor de la música que debía programarse y, en consecuencia, la necesidad de la formación de públicos, continuaría durante todo el periodo alemanista. La misma presencia de la Orquesta de Pittsburgh provocó inflamadas discusiones. Volvamos a Halffter y su reseña del acontecimiento:

Al transponerlas [las fronteras], la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh nos ha ofrecido la oportunidad excepcional de reafirmar nuestra convicción —compartida de antemano por el citado periódico estadounidense— de que el estado de avance artístico de nuestro público melómano, educado por Carlos Chávez en diecinueve temporadas de conciertos sinfónicos, es excelente. También —y esto lo digo por mi cuenta y riesgo— de que la calidad de nuestra Orquesta Sinfónica nada tiene que envidiar a la de Pittsburgh. Es más: en algunos aspectos considero superior a la nuestra.

La comparación, que por odiosa pudiera haberse evitado, la han hecho imprescindible los torpes artículos publicitarios escritos por gacetilleros de a tanto la línea, quienes han llegado a servirnos la advertencia (léase estupidez) de que “ahora sí que íbamos a escuchar una verdadera orquesta”. De ser esto cierto, lo sería no sólo en demérito nuestro y en contraposición con el criterio ya expuesto de la opinión norteamericana, sino que además, eliminaría el mérito de la orquesta visitante, cuyo valor quedaría reducido al de la novedad. ¡Brillante habilidad propagandística!³³

garantizara el respeto a esos principios y su durabilidad, comprometiéndose el propio Estado mexicano a todas estas cuestiones.” (*op. cit.*, p. 614).

³² Jesús Silva Herzog. *Una vida en la vida de México*, México, Siglo XXI/SEP, 1972, p. 279 (Lecturas Mexicanas, 2.^a serie, núm. 49).

³³ Rodolfo Halffter, “La Orquesta Sinfónica de Pittsburgh”, *El Universal Gráfico*, 10 de febrero de 1947.

El grupo de antichavistas criticaría cualquier paso dado por Carlos Chávez, no sólo con respecto a la programación musical. Salvador Novo refiere, por ejemplo, una polémica acerca de la programación teatral, de la “cesión” del Palacio para la celebración del Congreso de las Juventudes en 1948, y hasta de la controversia sobre el estacionamiento del Palacio, pues Chávez se “atrevió” a quitarle la concesión a una empresa privada.

Durante ese periodo, Carlos Chávez ya no se apoya solamente en la Orquesta Sinfónica de México para continuar con lo que él llamaría funciones educativas, de formación de públicos y de difusión de nueva música. El 18 de julio de 1947, por decreto presidencial, se crea la Orquesta Sinfónica Nacional (que en un primer momento se le dio como apellido “del Conservatorio Nacional de Música”), primera orquesta subvencionada totalmente por el Estado, con plazas permanentes remuneradas todo el año. Sus primeros directores fueron Eduardo Hernández Moncada y José Pablo Moncayo, y sus integrantes eran los mismos músicos de la Orquesta Sinfónica de México³⁴ (De ahí que Salvador Novo bromeara diciendo que la Sinfónica de México, la Sinfónica Nacional del Conservatorio y la Sinfónica Mexicana eran como “la Santísima Trinidad, una sola y la misma con tres nombres distintos”).

Por otra parte, resalta la proliferación, por el impulso o influencia de Chávez, de agrupaciones civiles mexicanas, dedicadas principalmente a la música de cámara. El Coro de Madrigalistas y el Coro del Conservatorio Nacional de Música, que ya habían actuado antes, alcanzan un profesionalismo sin igual. Los Conciertos de los Lunes, que se habían realizado en la Sala Schiefer, presentaron su primera función en el Palacio de Bellas Artes en 1947 con un homenaje a Cervantes, en el que se interpretaron obras escritas *ex profeso*. El Cuarteto González sostuvo una febril actividad. Nacieron el Cuarteto de Cuerdas de Arte y el Cuarteto México. Se fundaron Música de Cámara de México, dirigida por el excelente violinista Aurelio Fuentes y, después de la muerte de Manuel M. Ponce, la Asociación Musical que lleva su nombre. La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música inició sus presentaciones en Bellas Artes, destacándose el concierto ofrecido en 1949, en el que los jóvenes violinistas Hermilo Novelo, Virgilio Valle, Daniel Cruz y Silvestre Casilla interpretaron el *Concierto para cuatro violines y orquesta* de Vivaldi. La Asociación Daniel y Conciertos Mexicanos AC continuaron contratando grandes solistas extranjeros: vinieron, entre otros, el barítono Lawrence

³⁴ “El debut oficial de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio representa un acontecimiento musical de suma trascendencia. Más por lo que pueda aportar de valioso, a nuestra vida musical, la existencia de una orquesta sinfónica permanente, puesta al servicio de los planes culturales y educacionales del Instituto Nacional de Bellas Artes, que por lo hecho en sí mismo”. Rodolfo Halffter, “La vida musical”, *El Universal Gráfico*, 13 de noviembre de 1947.

Winters (quien incluyó para sorpresa de muchos dos obras latinoamericanas: *Triste*, de Alberto Ginastera y *Xangó* de Heitor Villa-Lobos); Yehudi Menuhin, Nikita Magalov, Claudio Arrau, Alexander Uninsky, Sigi Weissenberg, Isaac Stern, Arthur Rubinstein, Walter Hautzig, et cetera. Pero entre tantas figuras internacionales destacan los recitales del pianista mexicano Miguel García Mora, que incluyó en su programas obras de Juan Vicente Lecuna (estrenó en México su *Criolla*), Blas Galindo y Rodolfo Halffter.

En lo que respecta a la música sinfónica, la Orquesta Sinfónica de la UNAM fue la institución que presentó en su programación más música latinoamericana y la que invitó a más directores de esas latitudes: por ejemplo, Guillermo Espinoza dirigió *Bochica*, de Guillermo Uribe Holguín, *América* de Adolfo Mejía y *Pupazzeti* de Alfredo Casella; Enrique Mejía dirigió su *Sinfonía en La mayor núm. 1* y la *Suite folklórica* de Rafael Ignacio; en 1948 estrenó la *Partita para instrumentos de arco* de Enrique Solares y *Mi viaje a Norteamérica* de Daniel Ayala. En 1948 se presentó la Sinfónica de México, AC del Sindicato Único de Trabajadores de la Música, dirigida por José Iturbi. La Orquesta Sinfónica de Xalapa, conducida por José Yves Limantour, además de las giras que realizaba por todo el estado de Veracruz, presentó varios conciertos durante esos años en el Palacio.

En 1950, Chávez lanzó un ambicioso proyecto de difusión: “Música para México”, serie que ofreció conciertos dos veces por semana durante casi todo el año. Intervinieron en él todos los grupos artísticos del INBA y del Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica de Xalapa y la de Guadalajara, el Coro de Madrigalistas, y los solistas Carlos Puig, Richard Harvey, Alfonso Vega Núñez, María Bonilla, Salvador Moreno y Salvador Ochoa.

Para su XX Temporada, la OSM invitó a Aaron Copland, quien estrenó en México sus *Dos piezas para orquesta de cuerdas* y su *Sinfonía núm. 3*; en el mismo concierto, Chávez condujo el estreno del *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* de Béla Bartók. Al frente de la orquesta, José Pablo Moncayo dio a conocer el *Concierto en Mi bemol* de Mozart, las *Cuatro piezas en estilo noruego* de Stravinski, la *Suite litúrgica núm. 3* de Honegger, la *Suite en tres movimientos* de Salvador Contreras y sus *Tres piezas para orquesta*. Alfred Wallenstein, director invitado, estrenó la *Suite de Hány János* de Zoltan Kodály, *Chan of 1942* de Paul Creston y la *Suite para orquesta opus 19* de Ernest von Dohnanyi. Luis Sandi dirigió un concierto en el que se presentó su *Suave Patria* y la *Cantata núm. 10* de Bach, entre otras.

Entre las obras mexicanas programadas por la OSM en sus dos últimas temporadas, se nota una ya marcada predilección por incluir las de los miembros que conformaban el grupo Nuestra Música, en especial las de

Carlos Chávez. De nueve compositores programados, cinco serían de ese grupo. Quitando el concierto homenaje ofrecido a Manuel M. Ponce, de un total de 14 obras, cinco fueron de Carlos Chávez.

Esa misma tendencia puede percibirse al estudiar la programación de música mexicana de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio: nueve compositores, de los cuales seis pertenecían al grupo Nuestra Música.

Con la Orquesta Sinfónica Nacional, que inició sus actividades en 1948, la tendencia fue la misma. En las temporadas del periodo alemanista, en que Carlos Chávez estuvo al frente del INBA, se programaron 47 obras de compositores mexicanos (sin contar aquí los conciertos-homenajes ofrecidos en memoria de Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas), de las cuales 32 las compusieron los miembros de Nuestra Música. De Ponce no se programó ninguna, fuera del homenaje, y de Revueltas sólo una. De música del siglo XIX, sólo se incluyó una de Ricardo Castro. Huízar, Rolón, Jiménez Mabarak, Bernal Jiménez, Herrera de la Fuente, María Teresa Prieto y Joaquín Gutiérrez Heras fueron los favorecidos que no pertenecían al grupo Nuestra Música. De entre ellos, cabe hacer mención que la hispano-mexicana María Teresa Prieto fue la única mujer compositora programada por las orquestas hasta 1959, cuando se incluyó, en un concierto especial del Grupo Nueva Música, una obra de Rocío Sanz, nacida en Costa Rica. En el caso de Joaquín Gutiérrez Heras,³⁵ se presentó su *Divertimento para piano y orquesta*, pues obtuvo el segundo lugar en el concurso convocado por el INBA para conmemorar el centenario de la muerte de Chopin.

Una de las acciones más polémicas del INBA al mando de Carlos Chávez fue la creación de Ópera de Bellas Artes. En contrapeso a la actividad de Ópera Nacional —que programaba las óperas más conocidas y “taquilleras”, contratando para los principales papeles a artistas extranjeros— Chávez impulsó “la creación de una ópera nacional mexicana, hecha por compositores y dramaturgos mexicanos”,³⁶ sostenida económicamente por el INBA: “se trata —dijo— de una institución del Estado [...] En esa virtud, no tiene miras comerciales, sino de impulso a la cultura

³⁵ “A Joaquín Gutiérrez Heras no lo conocía nadie. Nos referimos, claro está, al gran público. Su posición hasta el momento de ejecutarse su *Divertimento para piano y orquesta*, había sido, a pesar del premio Chopin, la de un discreto estudiante de arquitectura que cursa el quinto año de esa carrera y que al mismo tiempo se dedica al estudio de la música”, escribió José Morales Esteves en “Dos promesas” reseña del concierto en cuestión publicado en *Diorama de la Cultura de Excelsior* en octubre de 1950, e incluido en el libro de Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, México, CENIDIM-INBA, 1999, p. 27.

³⁶ Carlos Chávez escribió dos artículos sobre este tema: “La ópera”, y “La ópera de Bellas Artes”, publicados en *El Universal* el 27 de agosto y el 3 de septiembre de 1948, respectivamente. Las citas son del último.

musical del país”. Entre sus objetivos también estaba “la formación de una organización permanente de estudio, la Escuela de Ópera de Bellas Artes [...] la fundación de la compañía titular de Ópera de Bellas Artes”.

Sigamos los comentarios de Rodolfo Halffter alrededor de las finalidades del INBA sobre Ópera de Bellas Artes:

“La discusión, en el plano estético, y la experimentación práctica, constante y suficiente de nuevas formas operísticas”, es la segunda finalidad. El logro de esta finalidad tampoco es una tarea baladí. Sólo el Estado puede (y debe) proponerse alcanzar semejante meta; porque es imposible exigir a la iniciativa privada, impulsada comúnmente por móviles comerciales que se aventure en empresas costosas y de rendimiento económico dudoso, como son todas aquellas que implican la experimentación. Pero lo cierto es que no se puede hablar de la existencia de una cultura operística seria si se desconocen, como sucede en México, los experimentos contemporáneos realizados en el campo del teatro lírico. Esperemos pues, que en temporadas próximas la Ópera de Bellas Artes nos dé a conocer, entre otras óperas *Cardillac*, de Hindemith; *Cristóbal Colón*, de Milhaud; *Peter Grimes*, de Britten, y *Wozzeck*, de Berg [...]

La incorporación de elementos extranjeros, no con la mira que constituyan el principal medio de trabajo y de atracción pública, sino solamente en aquellos puntos de la organización en que sean necesarios para aportar al conjunto mexicano mejores luces y mayor experiencia, mientras esto sea necesario”, es la última finalidad.³⁷

Para la primera temporada, Chávez encargó la composición de tres óperas en un acto sobre temas nacionales y textos de Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y Francisco Zendejas. Los compositores fueron Luis Sandi, José Pablo Moncayo y Eduardo Hernández Moncada, quienes presentaron *Carlota*, *La mulata de Córdoba* y *Elena*, respectivamente.

Mefistófeles, la ópera de Arrigo Boito, fue la escogida para inaugurar la temporada. Dinno Yannopoulos fue el director de escena, Luis Sandi el director de la orquesta y Julio Prieto se encargó de la escenografía. Entre los cantantes se encontraban Roberto Silva, Irma González, Rodolfo Ibáñez, Celia García y Graciela Milera. Todo estaba preparado para dar inicio a la temporada de Ópera de Bellas Artes, el 15 de septiembre, a cuya función asistiría el presidente. Sin embargo, el nacimiento de una compañía de ópera estatal que representaba necesariamente un duro golpe a Ópera Nacional —la institución privada que había tenido en sus manos la programación operística en México durante muchos años— no se daría sin sobresaltos.

El mayor se dio un día antes del inicio de la temporada, cuando el dirigente del Sindicato Único de Trabajadores de la Música ordenó a los músicos suspender el último ensayo de la Orquesta Sinfónica Nacional. La respuesta del director del INBA fue extrema: decretó “el cese fulminante,

³⁷ Rodolfo Halffter. “La vida musical”, *El Universal Gráfico*, 6 de septiembre de 1948.

por abandono de empleo, de todos los profesores componentes de la orquesta”.³⁸

En un extenso artículo publicado en dos partes en *El Universal*, los días 8 y 9 de octubre de 1948, titulado “Errores e insultos”, Carlos Chávez fijó su postura ante el paro, informando, entre otras cosas, que no había recibido, como director del INBA, petición alguna con anterioridad. Al final del artículo sostuvo:

Actos de tal manera arbitrarios, rebeldes e intencionalmente perjudiciales al desarrollo de los trabajos del INBA no podían quedar impunes, por respeto a los más elementales principios de disciplina, y al decoro de las instituciones oficiales ofendidas. El señor secretario de Educación Pública y el director del Instituto no tenían otra sanción suficiente y justa que imponer el cese inmediato de los profesores de la Orquesta. Tal vez la mayor parte de ellos había sido arrastrada a cometer la incalificable falta de abandonar el trabajo (en tan viciosa manera), pero todos, *bon gré*, o *mal gré*, la habían consumado sin chistar.

Se ha repetido, y no puede negarse, que fue un movimiento con claros fines político-artísticos (golpear el proyecto operístico estatal) y manipulado (los métodos burocráticos de los dirigentes sindicales eran ya entonces, por desgracia, el pan de cada día), pero ello resta importancia si lo comparamos con el despido como única respuesta. El 22 de septiembre fue firmado un convenio entre el INBA y una comisión representativa de los músicos, en el que el primero convenía en reinstalar a todos los miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la condición de que aceptaran ser empleados de confianza al servicio del Estado. Ese tipo de contratación les negaba necesariamente dos derechos: el de agrupación sindical y el de huelga.

Si ya Carlos Chávez había sido duramente criticado por su forma de actuar vertical, rígida, con este hecho sus opositores tuvieron más armas para atacarlo.³⁹ Con el paso de los años esta actitud se acentuó, creando una gran corriente de oposición, que demandaba espacios democráticos, cuestión que retomaremos más adelante.

Después de la publicación de *La crisis en México* de Daniel Cosío Villegas, en la que llegaba a la conclusión de que el país estaba a punto

³⁸ Rodolfo Halffter, “La vida musical”, *El Universal Gráfico*, 20 de septiembre de 1948.

³⁹ La respuesta de Chávez a los músicos paristas concordaba con la política de Miguel Alemán hacia las reivindicaciones populares. Debe recordarse la “solución” que dio Miguel Alemán al paro petrolero por aumento salarial que decretó el sindicato de los petroleros a unos días de haber tomado posesión como presidente: el ejército tomó las instalaciones de Pemex en todo el país y se encargó de la distribución del combustible; por su parte, la empresa rescindió el contrato de los dirigentes nacionales y seccionales del sindicato, y se propuso reformar el contrato colectivo. Durante el periodo alemanista también hubo ataques a la libertad de expresión: entre otros, varias revistas y periódicos fueron clausurados; en Bellas Artes se suspendieron las representaciones de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

de perder su identidad nacional, pues era ya avasalladora la influencia estadounidense, lo “mexicano” volvió a ser tema. Ya Miguel Alemán en su campaña presidencial había enarbolado la “doctrina de la mexicanidad”, para deslindarse de su oponente, acusado por su “gringuismo”. Durante ese periodo fueron publicados varios textos filosóficos sobre “lo mexicano”: *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga, *Mito y magia del mexicano* de José Carrión, *La filosofía como compromiso* de Leopoldo Zea y *En torno a la filosofía mexicana*, de José Gaos. Las ideas y políticas nacionalistas sustentadas por Carlos Chávez al frente del INBA y por su grupo en otras posiciones de poder o de influencia, podríamos pensar, estuvieron enmarcadas por esa corriente filosófica. Uno de los lemas de Carlos Chávez en ese periodo, en sus polémicas con las asociaciones musicales, era “las dos riquezas de un país, la económica y la cultural, deben ser propias; tan malo es vivir de dinero prestado como de cultura prestada”.

Sin embargo, a la par de este sostenimiento ideológico se profundizó, en la forma de actuación, en la toma de decisiones, un fenómeno que Ricardo Pérez Montfort caracteriza como “caciquismo cultural”. Pérez Montfort comparte la definición del gran historiador y hombre de letras José Luis Martínez sobre el cacique cultural: es “el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente castiga a los rebeldes”, y añade un ingrediente más: “su influencia también logra sustentarse gracias a la relación que mantiene con otras instancias del poder y particularmente con los altos mandos del país, a los cuales difícilmente cuestiona de manera directa”.⁴⁰ En el caso de Carlos Chávez, su actuar vertical y autoritario se profundizó de tal manera durante los primeros años del INBA, que llegó a asfixiar no sólo a los opositores del “chavismo” sino a sus propios colaboradores.

Este fenómeno puede verse con toda claridad en el movimiento encabezado por Luis Sandi y sus consecuencias. En 1951, Carlos Chávez sufrió una fuerte enfermedad vesicular. Al oponerse a la operación, los médicos le prohibieron trabajar por un tiempo. Por tal razón, se hospedó en su casa de Acapulco, dejando al frente del INBA al entonces subdirector, Fernando Gamboa, acto que no agradó a Sandi, entonces director de Música del propio Instituto. Se produjeron, entonces, los obvios enfrentamientos (“detalles de ortodoxia burocrática”, diría Salvador Novo), que provocaron la renuncia de Sandi, aceptada inmediatamente por Carlos Chávez. Ante esto, Luis Sandi organizó el llamado Bloque de Artistas Revolucionarios, cuya primera acción fue manifestar su adhesión

⁴⁰ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 184. La cita de José Luis Martínez incluida en el texto de Pérez Montfort, proviene del artículo “Los caciques culturales”, *Letras libres*, año 1, núm. 7, México, julio de 1999.

al candidato presidencial priísta Adolfo Ruiz Cortines, presentándole el plan artístico que proponían debía considerar el próximo gobierno. El plan consistía en los siguientes puntos:

Que las artes tuvieran la más alta protección del Estado; que se reorganizaran las actividades artísticas oficiales de manera que la música, la danza, el teatro, la literatura y las artes plásticas, pudieran tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permitiera su libre desarrollo; que se acabara con el centralismo artístico y se llevara el arte, de manera sistemática y constante a todo el país; que se estimulara y fomentara la creación; que se estableciera una estrecha colaboración entre las instituciones artísticas del Estado y la iniciativa privada y, por último, que se le asignara a la educación estética el papel eminente que le correspondía.⁴¹

El peso de las demandas, que parten necesariamente de una crítica a la política de Chávez al frente del Instituto de Bellas Artes, es mucho más fuerte si consideramos quiénes eran los integrantes del Bloque. Eran fundamentalmente los más cercanos colaboradores de Carlos Chávez y de todas las disciplinas artísticas: en la música, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar; en el teatro, Salvador Novo, Sergio Magaña, Emilio Carballido; en la danza, Ana Mérida, Magda Montoya, Ángel Salas; en las artes plásticas, el Dr. Atl y Julio Prieto, por mencionar algunos.

Para Carlos Chávez, ese movimiento sólo tenía una motivación personal: la antipatía de Luis Sandi hacia Fernando Gamboa, director de música y subdirector general del INBA respectivamente. En una carta de Chávez a Sandi, le reprochó haber incurrido en faltas para provocar a Gamboa, “cuya autoridad te molestó siempre reconocer, según tu siempre declarada antipatía personal a él, y tu abierta y también declarada inconformidad, desde el primer momento, con su nombramiento de subdirector”.⁴² Pero si partimos de dicha interpretación, no podríamos explicarnos las razones por las que Luis Sandi tuvo tanto éxito en su convocatoria. De alguna manera, el plan artístico sintetizaba el deseo de contar con mayor libertad para organizar y planear sus actividades; ya no era imprescindible una cabeza única que dictara las reglas, y ese sentimiento era compartido por amigos y colaboradores del director del INBA.

La respuesta de Chávez a este movimiento nos remite necesariamente a la última parte de la caracterización de José Luis Martínez de cacique cultural: “excepcionalmente castiga a los rebeldes”. Fue tan dura que varios de ellos salieron del Bloque y se retractaron de su firma al plan artístico.

⁴¹ Consuelo Carredano, *Ediciones Mexicanas de Música*, op. cit., p. 48.

⁴² “Carta a Luis Sandi”, en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Gloria Carmona (selecc., introd. notas y bibl.), México, Fondo de Cultura Económica, p. 633.

Veamos la carta que Chávez le mandó a Salvador Novo, entonces director de Teatro del Instituto, que motivó la renuncia de Novo tanto al Bloque como al INBA (renuncia ésta última que días después Chávez y el secretario de Educación Manuel Gual Vidal no le aceptarían).

Querido Salvador:

Ésta es la amistosa comunicación de una opinión personal mía, respecto a hechos relacionados con tu colaboración dentro del Instituto. La prensa ha dado cuenta de la formación de un bloque nacional de artistas que recientemente fue a declarar su adhesión al candidato a la Presidencia, señor don Adolfo Ruiz Cortines, y de que en el mismo desempeñas el cargo de secretario general. Declararon además los artistas del bloque que piden “que se reorganicen las actividades artísticas oficiales” de manera que las bellas artes puedan tener una vida “que permita su libre desarrollo”. *Es decir, no un mayor desarrollo, ni un mejor desarrollo, sino, lisa y llanamente, un libre desarrollo del que, se asume, ha carecido.*

Estoy lejos de pensar que la organización que dio el gobierno del señor licenciado Alemán a las bellas artes haya alcanzado la perfección estática. Claro, todo debe evolucionar para su mejoramiento en el curso del tiempo.

Que personas extrañas hagan tales públicas declaraciones no me parece que tenga nada de particular.

Pero me parece incongruente que un colaborador que desempeña funciones directivas superiores dentro del INBA, desde su fundación, y que es colaborador íntimo, de confianza máxima (porque ésa es la que has tenido siempre tanto técnica, como administrativa, como personalmente), pida una “reorganización” de la institución a la cual sirve, fuera de su seno, y lo haga ante un candidato a la Presidencia de la República; y declare, además que las bellas artes no han tenido dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes “libre desarrollo”.

Este proceder me parece también poco amistoso, ya que el colaborador que así ataca al Instituto Nacional de Bellas Artes, no sólo es, como dije antes, de confianza máxima y desempeña funciones directivas superiores, sino es igualmente un amigo de las tres personas responsables de la fundación y la marcha de dicha Institución, los señores licenciados Alemán y Gual Vidal, y tu servidor.

Por último, quiero comunicarte también mi opinión de que la presencia de destacados colaboradores de confianza del INBA, en el bloque que se pronuncia de esta manera al candidato a la Presidencia de la República, puede causar cierta confusión en la opinión pública no interiorizada en estas cuestiones, ya que podría pensarse que, por medio de dos jefes de departamento —Salvador Novo y Julio Prieto— y un exjefe recientísimo (presidente del bloque, Luis Sandi) el INBA actual, digamos, pretende tomar una posición política en el ruizcortinismo, aun renegando de sí mismo.

No por monstruosa debe descartarse la posibilidad de esta confusión, pues cuando se desempeñan puestos públicos de esta naturaleza, en todo momento se corre el riesgo de sufrir una semejante.

Así, ha quedado ya expuesta mi opinión sobre estas cosas, que he juzgado indispensable comunicarte, dada la gravedad del asunto, y para la buena salud de nuestra amistad. Te saludo cordialmente.

Carlos Chávez⁴³

⁴³ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, op. cit., p. 576.

Casi los mismos términos utilizó Chávez en las cartas personales que mandó a todos sus colaboradores. Por las mismas fechas renunció al grupo Nuestra Música, pues, afirmaba, “me parece incongruente que yo siga formando parte de una asociación en la que hay cuatro miembros del grupo de artistas antes mencionado”⁴⁴ (se refería a Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo y Luis Sandi).

Aunque en el plano inmediato, Chávez logró la renuncia de varias personalidades al Bloque, y con ello que éste no tuviera una vida más larga, lo cierto es que las consecuencias de su respuesta — que no admitía la menor iniciativa fuera de su poder— se percibirían tiempo después: el propio proyecto político cultural de Carlos Chávez se vería mermado al desaparecer cualquier crítica. Aun cuando ya Chávez no estuviera en la dirección del INBA, la sensación que dejó entre los funcionarios culturales era que no había que nadar contracorriente. Así, el INBA se sumergió en la complacencia, en la repetición de políticas específicas, en la burocratización. La misma programación musical en el Palacio de Bellas Artes restringiría los propios objetivos de Chávez expuestos y llevados a la práctica años antes. Se volvería a los repertorios de las obras consagradas, de los autores consabidos, agregándole, sólo, algunos nombres a esa lista, entre ellos, el del propio Chávez.

Veamos tan sólo un ejemplo: de 1955 a 1973, periodo que Luis Herrera de la Fuente dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional, fueron ejecutadas por esta agrupación 259 veces obras de Beethoven. El compositor mexicano que obtuvo mayor programación musical durante ese periodo fue, claro, Carlos Chávez, aunque sólo pudo aparecer 59 veces. 17 compositores mexicanos de los 39 incluidos en las programaciones de la OSN sólo pudieron escuchar la interpretación de una obra suya.

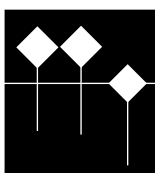
⁴⁴ Gloria Carmona (selecc., introd., notas y bibl.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 639.

Fuentes citadas

Bibliografía

- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana*. I. *La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990.
- CARMONA, Gloria (selecc., introd. notas y bibl.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CARREDANO, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, México, CENIDIM, 1994.
- _____, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, México, CENIDIM-INBA, 1999.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada*, México, CENIDIM, 1993.
- _____, *Silvestre Revueltas, Baile, Duelo y Son*, (Ríos y Raíces), México, INBA-Conaculta, 2000.
- COSÍO, Raúl, "La música", en *México. 75 años de Revolución*. IV. *Educación, cultura y comunicación II*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1988, pp. 557 a 648.
- CHÁVEZ, Carlos, *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, Gloria Carmona (comp. y ed.), México, El Colegio Nacional, 1997.
- HALFFTER, Rodolfo, *La vida musical en México. Escritos periodísticos en El Universal Gráfico, 1945-1951*, Xochiquétzal Ruiz Ortiz (comp. y ed.). En preparación.
- KOLB, Roberto, "Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas", en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CENIDIM-INBA, 2002, pp. 68-96.
- _____, *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*, México, ENM-UNAM, 1998.
- LÓPEZ OLIVER, Luis, "Músicos republicanos en el exilio mexicano", *Taifa*, núm. 4, Barcelona, otoño de 1997, pp. 117-157.
- MEDIN, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935*, México, Era, 1988.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994.
- NOVO, Salvador, *La vida presidencial durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Empresas Editoriales, 1964.

- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta-INAH, 1994.
- _____, “Wagner en Bellas Artes”, reproducido en *Pauta*, núms. 50-51, abril-septiembre de 1994.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural”, en *Diálogo de resplandores, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CENIDIM-INBA, 2002, pp. 182-192.
- REVUELTAS, Eugenia, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CENIDIM-INBA, 2002, pp. 174-181.
- REVUELTAS, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (recop.), México, Era. (Biblioteca Era, 184), 1989.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquétzal, *Rodolfo Hallfter*, México, CENIDIM, 1990.
- _____, *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México, CENIDIM, 1994.
- SAAVEDRA, Leonora, “Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México”, *Inter-American Music Review*, 10, 1989, pp. 77-91.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Una vida en la vida de México*, México, Siglo XXI/SEP, (Lecturas Mexicanas, 2.ª serie, núm. 49), 1972.



MÚSICA

Algunos ejemplos de la actividad editorial
de H. Nagel y H. Nagel Sucesores,
1849-1901



Luisa del Rosario Aguilar Ruz

FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

Como hemos visto, el establecimiento de Heinrich Nagel no contaba con una imprenta, por lo que durante su larga trayectoria, desde su fundación en 1849 hasta su desaparición en 1901, estuvo dedicado al comercio y no a la producción de música impresa. Sin embargo, en sus muchos años de vida, el negocio de Nagel, rebautizado en los últimos años de la década de 1860 como H. Nagel Sucesores, sí participó en la edición de partituras sueltas y colecciones como el *Álbum de Música Austriaca-Mexicana para Piano*, *La Revista Melódica* y *El Álbum Musical*, en colaboración con distintos litógrafos de la Ciudad de México y el extranjero. Esta práctica, en funcionamiento al menos desde 1859, con la edición de un arreglo para voz y piano de la "Rondinella Peregrina, Scena e Canzone" en la ópera *Marcos Visconti* de Enrico Petrella —publicada en asociación con Jesús Rivera y Fierro y Jean Decaen—,¹ hizo posible la inclusión de obras de compositores mexicanos en el catálogo de partituras de H. Nagel y Cía. y H. Nagel Sucesores. Esto le permitió al establecimiento ofrecer como primicias las obras de autores tan célebres como Antonio Carrasco, Ernesto Elorduy, María Garfías, Tomás León, Melesio Morales, Aniceto Ortega o Ángela Peralta; y abrir el camino para otros autores a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y en los albores del XX.

Dada la importancia del sistema colaborativo de edición que llevaron a cabo tanto Heinrich Nagel y Cía. como H. Nagel Sucesores, para el desarrollo de la producción de música impresa en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX, a continuación se incluyen tres ejemplos de obras editadas por H. Nagel Sucesores e impresas por distintos litógrafos, dos mexicanos con dirección en la Ciudad de México y uno

¹ "Alla Signora Elisa Villar Volpini, l'editore Enrico Nagel dedica Rondinella Pellegrina Scena e Canzone pero contralto tratta dell'Opera Marco Visconti del Maestro E. Petrella Eseguita por la prima volta in Messico il 17 febraggio 1859. Proprietá dell Editore che si riserva el dritto che accorda la legge sella stampa Messico H. Nagel e Ca. J. R. e Fierro." [Litografía en la portada firmada por Decaen]. Véase *La Sociedad*, viernes 18 de marzo de 1859, tomo III, número 441, p. 4, Avisos.

alemán vecindado en Leipzig: Manuel Rivera y Río, Hesiquio Iriarte y Carl Gottlieb Röder.

Cabe aclarar que la selección que aquí se presenta fue hecha desde el punto de vista de la práctica de publicación de Heinrich Nagel y H. Nagel Sucesores, y no desde la perspectiva del contenido musical de las obras ni de la relevancia de las composiciones o de sus autores, por lo que las notas que acompañan a cada ejemplo se refieren exclusivamente a sus datos de edición.

1.- "*El Beso*, Gran valse para piano por L. Arditi, Propiedad de los Editores, H[einrich]. Nagel y Cía., calle de la Palma n.º 5, y J[esús] Rivera e Hijo, Calle del Coliseo n.º 4, Lit. de M[anuel]. Rivera."; *ca.* 1866.

2.- "A la Señora Calixta G. de Alfaro, *El nuevo hogar*, valse para piano por P. Ávila González, Propiedad de los editores, H. Nagel Suc[eso]res, Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases, Almacén de pianos, Calle de la Palma 5, México, Depositado conforme á la ley, Lit. H.[esiquio] Iriarte, México."; *ca.* 1885.

3.- "A mi discípula la Sra. Adelaida Carrera de Villamil, *Ruy Blas*, de F. Marchetti, Transcripción de Concierto para Piano por Julio Ituarte, Propiedad de los Editores, H. Nagel Suc[eso]res, Gran Repertorio de Música é Instrumentos de todas clases, Almacén de pianos, Calle de la Palma n.º 5, México, Depositado conforme a la ley." En el extremo inferior de la contraportada aparece el crédito del litógrafo: "C.[arl] G. [ottlieb] Röder, Leipzig"; *ca.* 1887.

EL BESO
 (IL BACIO)
GRAN VALSE
 PARA PIANO
 Por
L. Arditi.

Precio 2 rs.
 Propiedad de los Editores.
 En Mexico, D. F. Calles de la Palma y de la Cruz.
 Ed. M. Dices

REPERTORIO DE MÚSICA
 Calle de la Palma N.º 5
 MEXICO.
 ENRIQUE NAGEL Y C.ª

El beso. Gran valse para piano.

EL BESO

(Il Bacio)

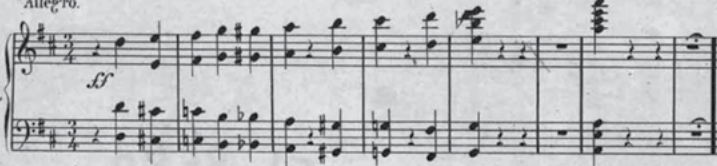
GRAN VALSE

por

L. ARDITI.

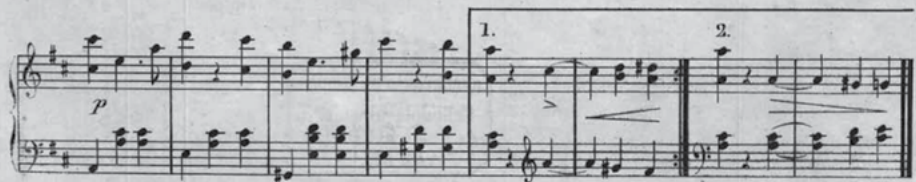
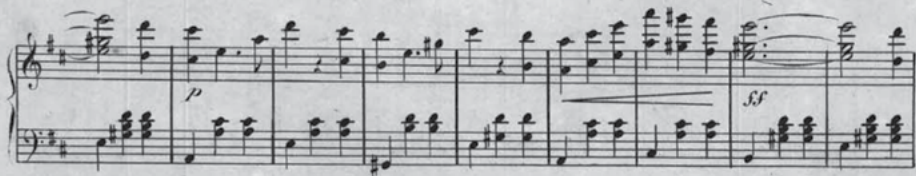
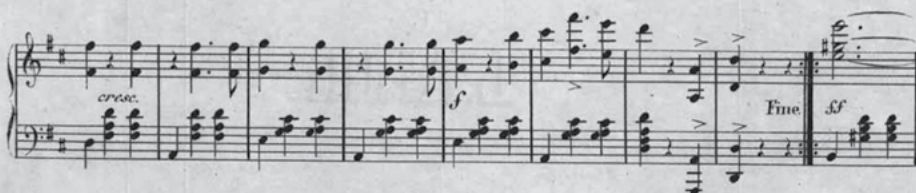
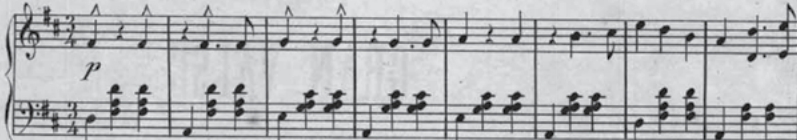
Allegro.

INTRODUCCION.



VALSE

1.



D.C.

123

3

2.

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *ff*

8

ff *f* *Loco*

p *f* *p* *ff* *f*

1. 2.

4

3.

p

p

cresc.

f

sf

mol.

1.

2.

CODA.

p

cresc.

125

5

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a piano introduction. The first measure of the upper staff has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The bass line consists of chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff continues with harmonic accompaniment. A *p* marking is present in the upper staff.

The third system shows a more active melodic line in the upper staff with slurs and accents. The bass line remains accompanimental.

The fourth system features a melodic line with a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords.

The fifth system includes a *p* marking, a *cresc.* marking, and a *f* marking. It features a melodic line with a triplet and a section marked with a dashed line and the number 8.

The sixth system concludes the piece. It features a melodic line with a *loco.* marking and a section marked with a dashed line and the number 8. The bass line ends with a final chord.



El nuevo hogar. Valse para piano.



2

A la Señora Calixta G. de Alfaro.

EL NUEVO HOGAR.

Valse.

P. AVILA GONZALEZ.

INTRODUCCION.
Andante.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with an introduction marked 'Andante'. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *pp*. The second system continues the introduction with a *meno* marking. The third system marks the beginning of the main waltz, 'Allegro strepitoso', with a *f* dynamic. The melody features a triplet of eighth notes. Dynamics include *le*, *ran*, *do*, *f*, *a tempo*, and *ff*. The fourth system continues the waltz with a *meno* marking. The fifth system concludes with a *ad lib.* and *ten.* marking.

Valse Nº 1.

The musical score for 'Valse Nº 1' is presented in a grand staff format, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked fortissimo (*ff*). The fifth system contains piano (*pp*), fortissimo (*ff*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*) dynamics. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

4

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains two staves of music. The second system is labeled 'No 2.' and contains three staves of music. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Dynamics like *p* and *mf* are indicated. The piece concludes with first and second endings.

No 2.

547

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady accompaniment of chords.

The second system continues the two-staff arrangement. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff includes markings for *cres* (crescendo) and *scen* (scenari), indicating changes in the accompaniment's texture and dynamics.

The third system features a *do* marking in the upper staff, likely indicating a vocal entry or a specific pitch reference. The lower staff has a *ff* (fortissimo) dynamic marking, suggesting a more intense accompaniment.

The fourth system is titled "No 3." and is written in 3/4 time. It features a *ff* dynamic in the lower staff, followed by a *fff* (fortississimo) section, and concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

The fifth system continues the two-staff piece, with a *f* (forte) dynamic marking in the lower staff, indicating a strong accompaniment.

The sixth system includes first and second endings, marked "1." and "2." respectively. The second ending leads to a section marked "A". The lower staff has a *f* dynamic marking.

6

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *fz*, *p*, *mf*, *fz*, *fz*, *p*, *mf*, *fz*, *f*, *p*, and *ff*. The second system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' and an 'A' above the first ending. The third system starts with a *p* dynamic. The fourth system begins with a *f* dynamic. The fifth system is labeled 'No 4.' and changes to a 3/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The dynamics are marked as *p*. The sixth system includes a trill, marked with 'tr'. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords. The tempo marking *dolce* is placed above the first few notes of the upper staff, and *mf* is placed above the last few notes of the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has chords with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics *f* and *ff* are indicated in the lower staff.

The third system consists of two staves. The upper staff has chords with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics *ff* and *pp* are indicated in the lower staff.

Final.

The 'Final' section is marked with a 3/4 time signature. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics *f* and *ff* are indicated in the lower staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has chords with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic *p* is indicated in the lower staff.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has chords with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

8

The image displays a musical score for a waltz titled "El nuevo hogar. Valse para piano". The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *fi* (forzando). It also features articulation marks like accents (^) and slurs. The music is characterized by a mix of chords and melodic lines, typical of a waltz. The page number "8" is located at the top left of the score area.

This musical score page contains two systems of music, labeled 148 and 149. The first system (measures 148-150) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 151-153) is marked *Grandioso.* and starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 154-156) continues the *Grandioso* section. The fourth system (measures 157-159) is marked *Vivo.* and features a fortissimo (*f*) dynamic. The score is written for piano with a treble and bass clef. It includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. A page number '547' is printed at the bottom center.

315

A mi discipula
LA SRA. ADELAIDA CARRERA DE VILLAMIL.

Ruy Blas

de F. MARCHETTI.

Trascripción de Concierto

para

PIANO

por

JULIO ITUARTE.



Propiedad de los Editores.

H. NAGEL SUC RES SUCS

Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases.

ALMACÉN DE PIANOS.
Calle de la Palma N°5.
MEXICO.

Depositado conforme a la ley

Revisado



Ruy Blas. Transcripción de concierto para piano por Julio Ituarte F.

316

2

RUY BLAS.

de

F. Marchetti.

Trascripción por
Julio Ituarte.

PIANO.

Maestoso.

f *Largamente impetuoso*

rall.

p *cresc.* *arrivando*

ff *fuoco* *martellato*

precipitato

317

3

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing from the first. It includes dynamic markings: *rall.*, *molto*, and *lento*. The notation includes chords and single notes in both staves.

Third system of musical notation, featuring a *ff espress.* marking. It includes a *rit. poco* marking and a *p* dynamic. The notation includes a melodic line in the treble staff and accompaniment in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring an *a tempo* marking and a *dolce* marking. The notation includes a melodic line in the treble staff and accompaniment in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring an *animato* marking and a *rit. poco* marking. The notation includes a melodic line in the treble staff and accompaniment in the bass staff.

319

5

p

cresc. un poco

animando e cresc.

a tempo

una corda

104

320

6

p

simil.

tre corde

cresc.

p

cresc.

101

321

7

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *più f*, *dim.*, *rall.*, *Andante.*, *delirando*, *ppp*, *dolcissimo*, *sempre pp*, *rull.*, and *pausa pieccata*. Performance instructions include *1^a*, *2^a*, and asterisks. The score concludes with a double bar line and a fermata.

322

8

Maestoso.
ff subito ardito *deciso*

Allegro.
f senza rall. *agitato* *pp* *pp*

poco *a poco* *cresc.*

cresc. *avvitando*

più cresc.

101

J.J.S.

Andante.

ff marcatisimo *rall.* *ff* *p con espress.*

♩ * ♩

pp *m. d.* *pp* *pp* *pp* *pp*

m. g. *pp* *pp* *pp rall.* *pp*

♩ * ♩

pp *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

animandosi cresc.

♩ * ♩

pp *pp* *pp*

f *pp rall.*

♩ * ♩

32A

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, chromatic melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p loggierissimo*, *tenuto*, *m.d.*, and *pp*.

Musical score for measures 12-13. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *sempre p*. There are asterisks and a 'Ta' symbol under the bass line.

Musical score for measures 14-16. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *rall.*, *più rall.*, and *una corda*. There are asterisks and a 'Ta' symbol under the bass line.

Andante sostenuto.

Musical score for measures 17-18. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a simple accompaniment. The left hand has a complex, chromatic melodic line. Dynamics include *mollissimo* and *PPP*. There are asterisks and a 'Ta' symbol under the bass line.

325

marcate un poco il canto

326

12

tutta forza

tre corde

16

16

8

8

8

8

rall. *ff*

101

327

8

pp *meno tempo*

una corda

This system features a treble clef staff with a dense texture of sixteenth-note chords and a bass clef staff with a melodic line. A dynamic marking of *pp* and tempo marking of *meno tempo* are present. The instruction *una corda* is written above the bass staff. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.

8

This system continues the piece with a treble clef staff of chords and a bass clef staff of a melodic line. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.

8

affrettando
tre corde cresc.

This system includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The tempo marking *affrettando* and the instruction *tre corde cresc.* are written above the bass staff. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.

forte

rall. molto

This system features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The dynamic marking *forte* is written above the treble staff, and the tempo marking *rall. molto* is written above the bass staff. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.

328

14

ppp in estasi una corda

marcati il canto ma pochissimo

101

329

cresc.
tre corde
Rit.

forte arrivando
col pedale

ff vivo

rall. *ff* *ff*

ff *ff*

330

PIEZAS DE MUSICA.

Ediciones de H. NAGEL Sucesores.

Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases. Almacén de Pianos.

Calle de la Palma No. 5, MEXICO.

PIANO SOLO.

Aguirre, Clemente. Cantares del corazon, Mazurka	\$ 0.50
Idem. La Polonesa, Polka	0.50
Idem. Los pollos tepehuéños y la Tlacotalca, Dos Danzas	0.50
Arditi, L. La Stella, Valse brillante	0.37
Avilés, José. Amor, Pensamiento poético	0.52
Con tus recuerdos, Hoja de Album	0.75
Elena, Valse de Concerto	1.00
La Partida, Melodia	0.62
Los Cochinites, Danza	0.13
No me de Niquel, Danza	0.13
Perla y Coral, Capricho de baile	0.62
3 Danzas habaneras: Muy juntos, Pepe Paca, y Mi jamona	0.25
Bachmann, G. Polonesa brillante	0.50
Behr, F. Polka de los Suscritores	0.50
Bizet, G. Carmen, Habanera con texto en español	0.50
Buot, Victor. Madame Favart, Mazurka	0.50
Caballero, M. F. Los Sobrinos del Capitán Grant, Barcarola con letra	0.37
Cervantes, Ramon. Amor a un Angel, Schottisch	0.25
Clavé, J. A. La Guambana y Mascara, 2 danzas con letra	0.25
Coleccion escogida de las mas populares Danzas Habaneras conocidas en el pais	1.50
Contreras, F. Valse sobre temas de la zarzuela, Historias y cuentos	0.62
Curti, Carlo. Xilofono, Polka	0.50
Cuyás, Antonio. Conchita, Pansa de salon	0.62
El As de Bastos, Polka de salon	0.62
El Bosque de Chopultepec, Nocturno	0.75
Amor, Idilio	0.75
David, A. La Fleur et l'Oiseau	0.75
Domec, R. de. Segunda romanza sin palabras	0.25
Brisas de verano, Capricho	0.75
Ettouart, J. Boccaccio, Polka	0.25
La Mascote, Polka	0.25
Escalas y Preludios en todos los tonos, para piano	0.37
Fahrbach, Telefono, Polka	0.37
García, A. Horas de tormento, Mazurka	0.37
Gregg, L. La Mandoline, gran Polka de concierto	0.75
Gilker, A. Sueño de la Juventud, Melodia	0.50
Hernández, Isidro. Falso de la Tempestad	0.62
Inclán, Pedro. No meas Herar, Berceú	0.62
Infante, A. Dinarah, Mazurka	0.25
Los Velocipedos de la Alameda, Galopa	0.25
Iuidinal, F. ¡Ay, qué Niquel! Danza Habanera con texto	0.13
Ituarte, Julio. Aida, Fantasia Transcripcion	1.25
Alla Stella Confidente, Transcripcion de salon	0.75
Rios Toledano, Miguel. Mazurka de salon	0.50
La Aurora, Capricho elegante	1.00
La Ascesion, Romanza sin palabras	0.50
Beria, Capricho Schottisch	0.50
Boccaco, Valse de salon	0.75
Ecos de México (Aires Nacionales), Capricho de concierto	1.25
Eplaga	0.50
Esmeralda, Reminiscencias	1.25
L'Artiste meurt, Poesia musical	0.75
La Harpe brisée, Poesia Patética	0.75
Maryna, Capricho característico sobre temas de esta zarzuela	1.25
Nereida, Mazurka de salon	0.75
Orfeo, Polka	0.50
Pensamientos musicales; núm. 1, Melancolia; núm. 2, Una flor sobre la tumba de mi Madre	0.50
Perlas y flores, Fantasia Mazurka	0.50

Ituarte, Julio. Un Recuerdo, Nocturno	0.50
Esy Blas, Transcripcion de concierto	1.25
La Tempête, Grande Etude de Trémolo d'après le Solo pour le Violon d'Antonietti	0.75
La Tempestad, Capricho brillante sobre motivos de esta zarzuela	1.25
Landini, P. Cuatro Danzas, núm. 1, Labios de fuego (con letra); núm. 2, Qué me cuenta vos? (con letra); núm. 3, Orfilia; núm. 4, La Bampoa	0.75
Gran combate naval del Callao, Fantasia	1.00
Tamesi, Valse de salon	0.75
Langenscheid, Ch. La Deina, Mazurka de concierto	0.75
Lenus, J. T. Mazurka de salon	1.00
Clotilde, Mazurka	0.25
El Azahar, Schottisch	0.25
Cuatro Danzas Habaneras, La reina de las Bares, La luz eléctrica, Yo se lo diré a V. y Qué lo importa a V.	0.50
Dolor profundo, Capricho sentimental	0.62
Flores de Mayo, Valse	0.75
Ilusiones y desengaño, Romanza dramática	0.62
Mirando al cielo, Capricho melódico	0.75
Pensamiento poético	0.50
Por qué tan triste, Nocturno	0.75
Sora, Mazurka	0.50
Una flor para ti, Nocturno	0.50
Lopez, L. Los monos, Danza	0.12
Meneses, Miguel. No te olvido, Schottisch	0.37
Meyer, L. H. Printemps d'amour, Mazurka de salon	0.37
Morales, Melesio. Aroido, Gran Capricho Gimnástico	1.25
El Guarany, Pieza de Tertulia	1.25
Los Brigantes, Divertimiento	1.25
Las campanas de Carrion, Rapsodia	1.25
Flores y Recuerdos, Nocturno	0.75
Marcha a paso doble	0.75
Notre Dame de Lourdes, Oracion musical	0.87
Primer Capricho elegante	0.75
La Primera Commion, Meditacion religiosa, con elegante carátula en cromó, propio para obsequio en recuerdo de esta solemnidad	1.00
Salud, ¡oh Pueblo! Marcha	0.75
Sierra Mojada, Danza habanera	0.12
Neustäd, Boccaccio, Transcripcion Fantasia	0.62
Los Charlatanes, Polka	0.25
Núñez, J. Himno Nacional para piano solo con letra	0.50
Núñez, Ventura. Terpsicore, Polka	0.37
Offenbach, J. Los Charlatanes, Valse	0.37
Los Charlatanes, Polka	0.25
Palomar, Luis G. Electra, Polka	0.37
Planas, M. Adios a la vida	0.75
Rios Toledano, Miguel. Bondad, Schottisch	0.50
Carmen, Mazurka sobre temas de esta ópera	0.50
La Condesa de Carrion, Polka sobre las Campanas de Carrion	0.50
La Graciosa, Redowa	0.50
La Golondrina, Polka cantante y cancion	0.50
La Hija del Tambor Mayor, Polka	0.37
Le Toqué, Polka	0.50
Humoradas Dominicales, dos Danzas	0.50
Merced, Polka	0.37
Única Coleccion auténtica de treinta jarabas, sonas principales y mas populares aires nacionales de la República Mexicana; recopilados y arreglados para piano solo ó piano y canto	2.50
Rochy y Portt, M. Maria, Redowa	0.37
Scherita Mexicana. A una niña, Pensamiento	0.25
Strauss, Juan. La Gitana, Valse	0.50

Verduzo, M. Las Tres Gracias, Tres Danzas Tu bella boca y Penas del alma, dos Danzas con letra	0.37
Waldteufel, E. Dolores, Valse	0.50
Tric-Trac, Polka	0.37
Watson, M. Los Russeiros, Valse	0.50

PIANO Y CANTO.

Aviles, J. Pendencia y Ruego, Danza criolla mexicana	0.25
Barbieri, F. A. ¡Ay que gusto, que placé! Danza para canto y piano	0.37
Caballero, M. Trisecas, Danza	0.25
Costa, J. El Zamin, Danza para canto y piano	0.37
Crosby, T. F. Ricordati (texto en italiano)	0.50
Serenada (texto en español)	0.50
Cuyás, Arturo. Célebre Romanza, Como yo te he querido. (Poesía de Becquer)	0.50
Ituarte, J. Cancion en la comedia el Poeta y la Beneficida	0.50
La Lisoyera, Melodia para Mezzo Soprano	0.62
Iradier, M. Maria Dolores, Tango	0.25
Morales, Melesio. Ohmè, Romanza para mezzo soprano	0.75
Melancolia (Adios a una paloma)	0.50
Núñez Robres, La Cimarroncita, Danza para canto y piano	0.37
Zavala, C. Asi Danza habanera para canto y piano	0.50

PIEZAS ESCOGIDAS DE ZARZUELA.

N. 1—Barbieri. Jugar con fuego, Romanza "Un tiempo fué"	0.50
N. 2—Gastambide. Catalina, Romanza "Pasó la noche"	0.37
N. 3—Marqués. El Anillo de Hierro, Romanza "Pasón del alma mía"	0.50
N. 4—Chapi. La Tempestad, célebre duo para dos tiples	0.75
N. 5—Arrieta. Cadenas de oro, Cavatina "No vale ya fingir"	0.50
N. 6—Gastambide. El Juramento, Romanza "¡Ay! yo me ví en el mundo"	0.37
N. 7—Gastambide. Las Hijas de Eva, Romanza "Por qué cuando aquel día"	0.37
N. 8—Sarliola. La Esquella de la Torratxa, Danza "Los dos amores"	0.25
N. 9—Nieto. C. de L. Barcarola "Una Góndola"	0.25
N. 10—Andran. La Mascota, célebre Duettino "En mi alma siento yo"	0.25
N. 11—Suppé, F. Boccaccio, Valse "Una carta del que amor nos jura"	0.62
N. 12—Suppé, F. Boccaccio, Coplas de Boccaccio, Polka	0.50
N. 13—Suppé, F. Boccaccio, Serenata de los maridos	0.25
N. 14—Rubio. Historias y cuentos, Romanza "Yo te lo, dueno mio"	0.50
N. 15—Andran, F. La Mascota, Dueto "Tu amor es un raudal de miel"	0.50
N. 16—Suppé, F. Boccaccio, Duo Florentino "La niña Florentina"	0.75
N. 17—Suppé, F. Boccaccio, Cancion antigua "El alma emancipada"	0.25
N. 18—Nonfort, B. de. Paloma, Canto del Canario	0.37
N. 19—Mangiagalli. Picio, Adán y Chá, Valse "Como el Sol"	0.37

Ademas recomendamos muy especialmente el NUEVO METODO DE SOLFEO del

Maestro MELESIO MORALES

escrito expresamente y adoptado por la Junta de Profesores del Conservatorio Nacional, para las clases de Solfeco de este establecimiento.

Precio de la primera parte (calculado para el estudio del primer año) \$ 1.50



Presentación de la partitura *Danzatina* de Gerónimo Baqueiro Fóster

José Luis Segura Maldonado

FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de México resguarda desde 1983 el archivo del compositor, docente e investigador, Gerónimo Baqueiro Fóster (Hopelchén, Campeche, 1892-Ciudad de México, 1967). Este acervo fue heredado al CENIDIM por Eloísa Ruiz Carvalho (Ciudad de México, 1924-Ciudad de México, 1980), su viuda, y desde que se encuentra en sus instalaciones, el Centro se ha encargado de la conservación, preservación y registro de los materiales que lo conforman. Actualmente, el archivo está a cargo de Herlinda Mendoza Castillo, quien ha realizado el inventario y la catalogación de los documentos. Entre los diversos tipos de soporte documental que obran en el archivo de este compositor está la partitura de *Danzatina*: composición breve para cuatro laúdes, escrita y dedicada al cuarteto de laúdes españoles Los Aguilar.

El Cuarteto Aguilar fue una agrupación de cámara muy famosa en España y América, que surgió en Madrid en 1923 a iniciativa del doctor Francisco Aguilar, padre de los cuatro integrantes. En aquel tiempo el cuarteto estaba conformado por Ezequiel (Murcia, 1901-Buenos Aires, 1961), quien tocaba el laudín —que más bien es una bandurria—; José (Murcia, 1899-Punta del Este, 1967), quien tocaba el laudete o laúd contralto; Elisa (Murcia, 1906-Six Four la Plague, 1961), quien tocaba el laúd; y Francisco (Moratalla, 1897-Córdoba, Argentina, 1947), quien tocaba el laudón.¹

Todos los instrumentos utilizados por el cuarteto fueron construidos en la década de los 20 del siglo pasado por Domingo Esteso (Cuenca, 1882-Madrid, 1937), constructor cuencano vecindado en Madrid, heredero de la tradición de Manuel Ramírez y antecesor de los Hermanos Conde. Hay que decir que tres de estos instrumentos —con excepción

¹ Para una descripción más precisa del laúd español en todas sus tesoras y variedades, véase Juan José Rey y Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y “laúdes españoles”*, España, Alianza, 1993.

del laúd de Elisa— aún son tocados por la nueva generación de integrantes del Cuarteto Aguilar que está vigente desde 1986, integrada por Antonio Navarro, Luis Miguel Lara, Pilar Barón y Esther Casado, respectivamente.²

Dadas las características sonoras de este ensamble y la destreza de sus integrantes, muchos compositores españoles les dedicaron obras originales o versiones de composiciones previas, como sucedió con Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Alta Gracia, 1946), Antonio José (Burgos, 1902-Burgos, 1936) y Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949). En 1928 comenzaron a realizar conciertos fuera de España y nuevamente compositores como Igor Stravinsky (San Petersburgo, 1882-Nueva York, 1971), Amadeo Roldán (París, 1900-La Habana, 1939) y Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-Rio de Janeiro, 1959) les dedicaron algo de su música. De hecho, la partitura que este último les dio de *Saudades das selvas brasileiras* está fechada en México, en 1934; pues en ese año visitaron nuestro país y se quedaron por varios meses. Fue entonces cuando José F. Vásquez (Jalisco, 1896-Ciudad de México, 1961) les escribió *Preludio* y Baqueiro Fóster la *Danzatina*.

De esta pieza se conserva un manuscrito de la partitura, que en opinión de Esther Casado fue copiada por Elisa Aguilar, además de que incluye la firma de los cuatro integrantes en la última página. En la portada dice: “DANZATINA/ BAQUEIRO FOSTER/ PARA CUARTETO de LAUDES/ Versión exclusiva para/ LOS AGUILAR/ México febrero 1934”. Esta música recoge algunos de los elementos representativos del son, específicamente los que caracterizan a la jarana yucateca: alternancia de acentuaciones entre el compás de 6/8 y el de 3/4; y motivos acéfalos y diseños melódicos cortos pero muy efectivos, organizados en frases regulares.

Danzatina tiene una estructura ternaria que comienza con un fragmento de diez compases que establece el pulso y la tonalidad de la pieza, además de que posteriormente funcionará como interludio y cierre de la misma. El tema principal consta de dos periodos de ocho compases, donde el primero de ellos es presentado alternadamente por tres de los cuatro instrumentos en diferentes registros, lo que confiere a la pieza cierto carácter *concertante*; mientras que el segundo lo toca siempre la primera guitarra en el registro agudo, haciendo las veces de estribillo. Es muy interesante observar las indicaciones tímbricas, dinámicas y agógicas que enfatizan el color de la orquestación, aun cuando se trate de instrumentos de la misma naturaleza.

² Agradezco particularmente a Esther Casado por compartir la información sobre el cuarteto que sustenta parte de este texto.

La presente edición y transcripción para cuarteto de guitarras está basada en la partitura que se conserva en los Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART) de México, con número de catálogo P13983, y de la cual se incluye también el facsímil. Además de la escritura en el registro de la guitarra, se añadieron algunas indicaciones de expresión y se normalizaron algunas otras, simplemente para adaptarlas al diseño moderno y a la dotación propuesta.



Cuarteto Aguilar, año 1929. Nueva York.

Danzatina

Edición de José Luis Segura

Gerónimo Baqueiro Fóster
(1892-1967)

Allegro

Musical score for four guitars (Guitarra 1, 2, 3, and 4) in 6/8 time, key of B-flat major. The tempo is marked **Allegro**. The score consists of six measures. Guitars 1, 2, and 3 play a rhythmic melody with eighth notes, starting with a *mf* dynamic and ending with a *p* dynamic. Guitar 4 plays a bass line with quarter notes, also starting with *mf* and ending with *p*. A '8' is written below the first measure of each staff.

Musical score for four guitars (Guitars 1-4) in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of four measures. Measure 7 is a repeat of the first measure. Measure 8 features a *p* dynamic and the instruction *cantando crescendo*. Measure 9 features a *pp* dynamic and the instruction *ritardando*. Measure 10 features a *p* dynamic and the instruction *a tempo*. A '7' is written above the first measure of the first staff, and an '8' is written below the first measure of each staff.

* En el original está escrito un do.

13

Musical score for measures 13-18. The score consists of four staves. The first staff has a first ending (1.) and a second ending (2.). The second and third staves are marked with *pp* and *ponticello* for the first ending, and *mf* and *natural* for the second ending. The fourth staff is marked with *pp* and *mf* for the first and second endings respectively.

19

Musical score for measures 19-24. The score consists of four staves. Measures 19-21 have accents (>) and *p* dynamic markings. Measure 22 has an accent (>) and *p* dynamic marking. Measure 23 has an accent (>) and *p* dynamic marking. Measure 24 has an accent (>) and *p* dynamic marking.

25

Musical score for measures 25-30. The score consists of four staves. Measures 25-27 have *mf* dynamic markings. Measures 28-30 have *p* dynamic markings.

31

pp rit. a tempo mf [a tempo] f cantando [a tempo] [a tempo] mf

This system contains measures 31 through 36. It features four staves. The first staff has dynamics *pp*, *rit.*, and *mf*, with a tempo change to *a tempo*. The second staff has dynamics *pp*, *rit.*, and *mf*, with a tempo change to *[a tempo]*. The third staff has dynamics *f cantando* and *[a tempo]*. The fourth staff has dynamics *pp*, *rit.*, and *mf*, with tempo changes to *[a tempo]* and *[a tempo]*.

37

p pont. pp nat. p mp cantando p pont. nat. p nat. p

This system contains measures 37 through 42. It features four staves. The first staff has dynamics *p*, *pont.*, *pp*, and *nat. p*. The second staff has dynamics *mp cantando*. The third staff has dynamics *p*, *pont.*, *pp*, and *nat. p*. The fourth staff has dynamics *p*, *pont.*, and *nat. p*.

43

f f f

This system contains measures 43 through 48. It features four staves. The first staff has dynamics *f* and *f*. The second staff has dynamics *f*. The third staff has dynamics *f*. The fourth staff has dynamics *f*.

49

p *mf*

55

p *pp* *pizzicato*

61

rit. *a tempo* *mf* *nat.*

rit. *a tempo* *mf* *nat.*

a tempo *mf*

a tempo nat. *f cantando*

67

1. 2.

p *pp* *p* *pp* *mf* *pp* *pp* *pp*

pont. *nat.* *pont.* *nat.* *pont.* *nat.* *nat.* *nat.*

74

mf *mf* *mf* *mf*

81

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

pont. *pizz.* *sul tasto* *pont.* *pizz.* *sul tasto* *pont.* *pizz.* *sul tasto* *pont.* *pizz.* *sul tasto*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

290
m.i

Danzatina
G. Baqueiro Fóster
para un libro de laudos
Org. Lno. Equilar

M452.4
B222.3
DAN

Danzatina. Gerónimo Baqueiro Fóster. Edición facsimilar.

39 SAN JUAN DE LETRAN 42
MEXICO.

◀ DANZANTINA ▶

BRUQUETRO FOSTER

PARA CUARTETO de LAULDES

Version exclusiva para
LOS AGUILAR

México febrero 1934

DANZATINA

G. Baqueiro Fóster

Cuarteto de Clarinetes

Allegro

The first system of the musical score consists of four staves, each labeled with a part: Clarinet in G (Clarín), Clarinet in Bb (Clarinete), Clarinet in Bb (Clarín), and Bass Clarinet (Clarín bajo). The music is in 6/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Allegro'. The first staff (Clarín) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Clarinete) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third staff (Clarín) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Clarín bajo) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

FE-P13983

The second system of the musical score continues the four parts from the first system. It features a dynamic marking of 'P' (piano) in the second, third, and fourth staves. The music continues with the same rhythmic pattern and key signature as the first system.



Musical score system 1, featuring four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "cantando" and "acccc...". The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system includes dynamic markings (pp, p) and performance instructions (rit, tempo).



Musical score system 2, featuring four staves. The top staff is a vocal line. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system includes dynamic markings (p) and a first ending bracket.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature, marked with *pp* and *pte*. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature, also marked with *pp* and *pte*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, marked with *pp* and *pte*. A second ending bracket is present in the second measure of the top staff. Dynamic markings include *mf* and *nat* throughout the system.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature, marked with *P*. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature, marked with *P*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, marked with *P*. The system contains various rhythmic patterns and dynamic markings such as *P*, *mf*, and *nat*.



Musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the second measure of each staff.



Musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music continues with the same rhythmic pattern as system 1. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of each staff.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 2/4 time. The first three measures are marked *pp* (pianissimo) and *rit* (ritardando). The fourth measure is marked *f* (forte) and *cantando* (cantando). The word *tempo* is written above the fourth measure. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music continues in 2/4 time. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second and third measures are marked *f* (forte). The fourth measure is marked *p* (piano). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



Musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the notation for the piano (pte) and includes dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *nat*. The second staff is in alto clef and contains the notation for the violin (vte) with dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *cantando*. The third staff is in alto clef and contains the notation for the viola (vte) with dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *nat*. The bottom staff is in bass clef and contains the notation for the cello (pte) with dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *nat*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the notation for the piano (pte) and includes dynamic markings *f* and *mf*. The second staff is in alto clef and contains the notation for the violin (vte) with dynamic markings *f* and *mf*. The third staff is in alto clef and contains the notation for the viola (vte) with dynamic markings *f* and *mf*. The bottom staff is in bass clef and contains the notation for the cello (pte) with dynamic markings *f* and *mf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

System 1 of the musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is in 2/4 time. The first measure of the system contains a dynamic marking of *p*. The second measure contains a dynamic marking of *P*. The third and fourth measures contain dynamic markings of *p*. The bottom staff has a *p* marking at the beginning and *P* markings under the first and second measures.

System 2 of the musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is in 2/4 time. The first measure of the system contains a dynamic marking of *p*. The second measure contains a dynamic marking of *mf*. The third and fourth measures contain dynamic markings of *mf*. The bottom staff has a *p* marking at the beginning and *mf* markings under the second, third, and fourth measures.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. All staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo) in various positions. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The notation includes dynamic markings such as *ap* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *rit* (ritardando), and *f cantando* (forte cantando). The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and dynamic markings such as *nat* and *p*. The second and third staves are in alto clef (C-clef) and contain similar melodic lines. The bottom staff is in bass clef and provides a bass line. The system concludes with a first ending bracket labeled '1'.

The second system of the musical score also consists of four staves. It begins with a second ending bracket labeled '2'. The top staff continues the melodic line with dynamic markings like *pp* and *ppc*. The second and third staves continue their respective parts, with dynamic markings such as *pp*, *ap*, and *nat*. The bottom staff continues the bass line with dynamic markings like *pp* and *nat*. The system concludes with a final melodic phrase in the top staff.



Musical score system 1, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of two flats. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The system contains four measures. The first measure has a double bar line. The second measure begins with a dynamic marking of *pp* and a hairpin crescendo. The word *nat* is written above the first staff in the second measure. The second and third staves have a *pp* marking and the word *nat* written below them. The fourth staff has a *pp* marking and the word *nat* written below it. The system ends with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of two flats. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The system contains four measures. The first measure has a double bar line. The second measure begins with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The word *mf* is written above the first staff in the second measure. The second and third staves have a *mf* marking and the word *mf* written below them. The fourth staff has a *mf* marking and the word *mf* written below it. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of each staff. The system concludes with a double bar line.

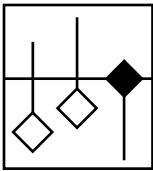
The second system of the musical score consists of four staves, continuing from the first system. It features various dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *ppc* (pianissimo con cresc.) in the first measure, *ap* (mezzo-piano) and *rit* (ritardando) in the second measure, and *dp* (mezzo-piano) and *p* (piano) in the third measure. The notation includes eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The system ends with a double bar line.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written in a cursive script and includes the following elements:

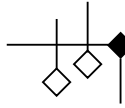
- Staff 3: *Fina Requitar*
- Staff 4: *Fino Xquis* (with a horizontal line and a small flourish below it)
- Staff 5: *Requiel Requitar*
- Staff 6: *Requitar* (written vertically, with a circled 'D' above it)

The remaining staves (1, 2, 7, 8, 9, 10) are empty.

NOTAS Y RESEÑAS



Los grandes aciertos y los grandes errores de Dudamel y la Orquesta Simón Bolívar



Eduardo Contreras Soto

Son de todos conocidos el éxito y el aplauso del que disfrutaban en la actualidad el sistema de orquestas juveniles de Venezuela, su principal orquesta, la Simón Bolívar, y su más famoso director, Gustavo Dudamel. Son ya incontables las grabaciones de la agrupación con este director, las cuales, por cierto, han eclipsado de manera injusta a las que la orquesta realizara hace más de quince años bajo la batuta de Eduardo Mata para el sello Dorian. En general, cada vez que aparece en el mercado una novedad más de estos brillantes venezolanos, no parece que tengamos mucho más que hacer que celebrarlo, elogiarlo y aplaudirlo. ¿Es así? No.

No quiero decir que yo no celebre todos los éxitos de Dudamel y de la orquesta que lo formó. Al contrario, la mayor parte del trabajo realizado por estos músicos excepcionales ha contribuido a modificar y enriquecer el panorama del conocimiento y la difusión del repertorio iberoamericano de concierto, allende nuestras fronteras, y de este hecho siempre se puede esperar un aprendizaje y una

mejora; sobre todo de los públicos europeos y angloamericanos, que habitualmente ignoran o conocen mal la música de Estévez, Ginastera, Revueltas o Moncayo. Pero precisamente por la penetración tan sonada y exitosa que los venezolanos han protagonizado en los años recientes, cada trabajo fonográfico nuevo de los suyos necesita un cuidado cada vez mayor en el manejo de la música presentada, en su ubicación histórica y documental pertinente y en evitar falsificaciones, deformaciones o mixtificaciones de las obras y los autores de nuestra América, porque cualquier error o descuido en estos asuntos repercutirá de manera muy significativa en el público, cada vez mayor, que Dudamel y sus muchachos tienen cautivo por todo el mundo. En general, nunca es grato equivocarse, pero es más grave el error que repiten más por todas partes.

El disco *Rite*, publicado en 2010 por la Deutsche Grammophon, ilustra muy bien los grandes aciertos de la Orquesta Simón Bolívar y su carismático director, al mismo tiempo que expone algunos

grandes errores que es necesario aclarar, para evitar su repetición que cada vez es más y más constante, lamentablemente. El disco contiene dos grandes obras: *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski y la suite preparada en 1960 por José Ives Limantour con el material compuesto por Silvestre Revueltas para la película *La noche de los mayas*. A diferencia de las notas de programa habituales en las grabaciones de música de concierto, este disco incluye una entrevista realizada a Gustavo Dudamel por Guido Fischer, en la cual se ofrecen los motivos para la inclusión de estas dos obras en el mismo fonograma. Así, según Dudamel, esta música de Revueltas, escrita originalmente en 1939 para la película homónima de Chano Urueta, “encaja perfectamente con la música de ballet de Stravinski, porque esta composición gira también en torno a rituales, danzas y actos sacrificiales”. Más adelante, el director remarca las afinidades entre los abordajes musicales de los dos compositores, el ruso y el mexicano: “[...] son los ritmos de danza los que dominan, ritmos utilizados para poner a un dios en una disposición favorable, ya se trate de un dios maya o del dios de la primavera”. Y así se justifica el título en inglés para el disco en su conjunto, un disco que contiene música de “ritos” que asociamos con imágenes arcaicas, primigenias, con mundos soñados de

pueblos autóctonos con religiones primitivas: mundos con los cuales se alimentó la imaginación de los artistas de Occidente durante la primera mitad del siglo XX. El programa parece unir, pues, de manera muy coherente dos obras de gran formato y carácter similar, de dos compositores, uno definitivamente influido por el otro, y ambos de gran valor y calidad artística indiscutibles. Entonces, ¿habría algo que objetar a tan interesante proyecto sonoro? Sí.

Si el disco hubiera añadido a la gran obra de Stravinsky un conjunto de las más famosas piezas revueltianas de espíritu primitivista, como *Cuauhnáhuac*, *Ventanas* o *Sensemaya*, se habría logrado esta combinación de espíritus sonoros y de imagerías rituales que propone Dudamel, empleando el mismo criterio de tocar las partituras originales de los respectivos compositores. Sin embargo, al leer la entrevista incluida como nota del disco, se hace evidente que ni el director barquisimetano ni su entrevistador saben de dónde viene realmente la famosa suite de concierto de *La noche de los mayas*. Aunque lo he escrito y publicado varias veces en diversos medios, es necesario que lo repita aquí una vez más: Revueltas murió sin volver a tocar los materiales musicales escritos para la película de Urueta, que sólo ejecutó para su respectiva pista sonora, y fueron otras personas las que se dedicaron a organizar

tales materiales en la forma de suites de concierto.

La más célebre de dichas suites, tan célebre que sigue teniéndose como original del compositor, la armó el director de orquesta José Ives Limantour en 1960 colocando las secuencias musicales en el orden que él quiso; repitiendo o adaptando muchos de sus materiales originales; inventando pasajes propios para enlazar los originales y recargando la orquestación hasta el extremo de inventarse esos catorce percusionistas para el cuarto movimiento de su suite, que Revueltas nunca prescribió. Limantour llevó su mixtificación sonora hasta el extremo de colocar, en la edición de su suite para la casa Peer, una extravagante indicación: “Percussion cadenza”. Así como esta instrucción, en inglés y español: “Libre improvisación sobre cada ritmo básico. La cadenza acabará *mf*” en el citado cuarto movimiento, por él titulado “Noche de encantamiento” — título que no es de Revueltas, como el de ninguno de los movimientos de la suite de Limantour—. Toda esta invención, alejada por completo de los criterios de composición de un autor como Revueltas, que siempre escribió todo lo que quería que se tocara en su música, sin improvisaciones de ningún tipo, revela hasta qué punto *La noche de los mayas* de Limantour no puede representar una composición original ni auténtica de Silvestre Revueltas; aunque despierte el aplauso fácil

por su espectacularidad sonora, más pensada para el lucimiento de los directores —como Limantour, que por eso la hizo así— que para la apreciación del discurso sonoro del autor.

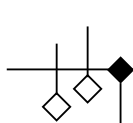
El problema con esta suite de Limantour —cuya virtual coautoría casi nunca se notifica en las más de diez grabaciones que ya se han realizado de ella— sólo había tenido repercusión local en el medio musical mexicano hasta finales del siglo pasado. Cuando se publicaron las grabaciones de la Filarmónica de Los Ángeles, con Esa-Pekka Salonen (Sony, 1999), y de la Sinfónica de Aguascalientes, con Enrique Barrios (Naxos, 2002), el caso adquirió por fin una repercusión internacional, que se ve ratificada por esta grabación de los venezolanos en uno de los más prestigiados sellos de música de concierto del mundo. Se puede argumentar que no es la obligación de un director como Dudamel, o de una disquera como la Deutsche Grammophon, estar al tanto de sutilezas eruditas sobre la música de un compositor que apenas están descubriendo por sus rumbos, como puede ser Revueltas: ellos confían en que un editor como Peer ofrece sus partituras con el trabajo de revisión pertinente. Y si bien la partitura que esta empresa alquila dice con claridad “Edited by José Ives Limantour”, nunca se puede precisar cuál es el grado real en el que alguien edita su partitura respectiva: desde

el corregir algunas minucias hasta un Glazúnov armando *Las Sílides*; un Rosenthal inventando la *Alegría parisiense*; o un Ravel orquestando los *Cuadros de una exposición*. Pero por eso hay que alzar la voz una y otra vez, hasta que por lo menos se mencionen las responsabilidades respectivas en el grado justo, en beneficio del mejor conocimiento de la personalidad de cada compositor. No podemos leer a Dudamel que declara “Su *La noche de los mayas* es una mezcla de numerosas influencias. Cuando los percussionistas improvisan en el movimiento en forma de variaciones, ‘Noche de encantamiento’, sientes estar justamente en medio de la atmósfera sombría de un ritual” y quedar tan campantes, como si diera lo mismo que esa supuesta “improvisación” la hubiera concebido Revueltas o cualquier otra persona. O bien, al César lo que es del César: si tanto admiran todos esa improvisación mixtificada, apláudansela al que la imaginó, al director de orquesta José Ives Limantou.

Es lamentable que se le dedique a una suite tardía y deformadora el máximo entusiasmo de una orquesta de jóvenes que tocan endemoniadamente bien, con pasión, con fuego; que prestan la misma atención y el mismo respeto a las notas de Stravinski que a las notas de Revueltas..., o a lo que queda de ellas tras del atentado de Limantou. Dudamel se siente como pez en el agua

dialogando con sus paisanos y los conduce con mano segura a lo largo de toda la música, sin importar la dificultad rítmica que presentan tantos pasajes en las dos partituras. No es fácil salir bien librado de unas obras como éstas, y mucho menos publicar las ejecuciones en vivo para el disco; como es el presente caso, grabado en la Sala Simón Bolívar de Caracas en febrero de 2010. Por lo mismo, sería todavía más digno de aplauso que este estupendo esfuerzo se le dedicara a la auténtica música de Revueltas, que desde luego merece sonar junto a la de uno de los compositores que más admiraba: Stravinski. Es un hecho que se va a seguir interpretando y grabando la música de Silvestre Revueltas, cada vez más y más. Por lo menos, tratemos de ayudar todos a que se le reconozca y admire por lo que de veras escribió, antes que por lo que otros han hecho con su obra, para bien o para mal. Sobre todo cuando este autor cuenta con el interés y el entusiasmo, más que demostrado, de parte de los mejores músicos en el mundo, entre los cuales figuran desde luego la Orquesta Simón Bolívar y Gustavo Dudamel.

-Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar [= Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar = Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela]; Dir. Gustavo Dudamel, *Rite. Stravinsky / Revueltas*. Alemania: Deutsche Grammophon, 477 8775, 2010.



I

En un artículo publicado a finales de los 80, intitulado “Rhythm as motion discovered”, Javier Álvarez postulaba que la composición se parece al origami,² el arte japonés difundido en todo el mundo que consiste en crear figuras de papel por medio de dobleces. El origami se experimenta a medida que se va creando. La composición electroacústica es un proceso análogo: la estructura de las obras se va sugiriendo o develando en el proceso de construirlas. No es posible ver la obra terminada antes de componerla.

La producción musical de Javier Álvarez se aleja de las estructuras tradicionales de composición de la música tonal occidental, que en un plan de organización sonora y armónica crea un modelo que

genera una obra. El pulso, la repetición y el ritmo son, según escribía el compositor a finales de los 80, maneras de organizar la música que él pone en acción. La paleta rítmica son los gestos musicales que el oyente puede discernir cuando éstos son repetidos y repartidos en el tiempo. Esos “gestos” rítmicos se ensamblan en frases y luego en estructuras más amplias a través de la repetición. Álvarez propone estas estructuras que el oyente trata de discernir a través de procesos mentales y que lo acercan, pero nunca lo llevan a una total percepción de lo que ocurre rítmicamente. Este proceso experimental también es parte de lo que el compositor exige al ejecutante, que en varias de sus obras debe tocar sobre una cinta: la partitura está como guía, pero exige decisiones activas e implicación permanente del ejecutante. En el librito que acompaña a los discos que hoy presentamos, Mercedes Gómez cuenta su experiencia como arpista al trabajar

¹ Presentación del álbum *Progresión* de Javier Álvarez, que se llevó a cabo en la Fonoteca Nacional de la Ciudad de México, el 10 de junio de 2014.

² Javier Álvarez, “Rhythm as motion discovered” en *Contemporary Music Review*, vol. 3, núm. 1, 1989, pp. 203-231.

no con otros músicos, sino con una cinta de sonidos previamente grabados con la que debe ponerse de acuerdo, por decirlo de alguna manera, para tocar “juntas” la obra. El compositor demanda un alto nivel de involucramiento a los intérpretes en obras como *Sonorosón*, *Temazcal*, *Ofrande*, *Negro fuego cruzado* y muchas otras donde hay un participante electroacústico demandante, con el cual él o la intérprete debe acordar la ejecución.

II

El año pasado, recibí una tan inesperada como agradable llamada telefónica de Javier, ya residente en Mérida, que me hizo no sólo volver a reconectarme con él, después de varios años, sino llegar a formar parte de este maravilloso proyecto. El compositor me invitó a coordinar el cuadernillo que acompaña los discos, reunir a los escritores invitados y seleccionar los materiales a incluir, además de coordinar todo lo referente a la parte escrita del proyecto. Un fantástico reto para una musicóloga especializada en investigar e imaginar los tiempos pasados, y con poco trato con los músicos vivos. *Nice, for a change...*

Rescatar materiales escritos sobre su obra, escuchar grabaciones, conversar con gente y, por supuesto, realizar el trabajo lado a lado con Javier —a través de

cientos de correos electrónicos, decenas de llamadas y en su archivo de Mérida— fue un proceso enormemente enriquecedor. Logramos entusiasmar a tres personas, que desde distintas ópticas se acercaron a la obra de Javier. Primero una intérprete, la arpista Mercedes Gómez, que nos regaló un texto personal en que nos cuenta de su relación de amiga con Javier y de la interpretación de su obra, que ya tiene varias décadas; en éste da cuenta de los retos y las satisfacciones que implican trabajar con obras electroacústicas. En segundo lugar, el escritor y crítico musical Juan Arturo Brennan construyó un rompecabezas fascinante, dónde interactúa con el compositor recabando las ideas de ambos sobre ciertas obras. Es éste un texto ágil que da un contexto enriquecedor a la primera escucha de algunas de las obras contenidas en el disco. Finalmente, mi colega, el musicólogo Aurelio Tello, escribió un texto con un acertado título que enfatiza la materialidad de la música de Javier: “Javier Álvarez compositor: la inefable certeza de lo sonoro”. En dicho documento, despliega su erudición y particular punto de vista, sumamente iluminador, sobre la obra de Javier, a la cual sitúa como medular en el quehacer musical contemporáneo a nivel mundial. Con cada uno de estos autores, trabajamos para afinar sus textos y es la versión depurada la que encontrarán en el

librillo de los discos. Su objetivo es ser un útil acompañamiento a la música que se reúne en este material con la obra medular de Javier, cuyas piezas fueron grabadas especialmente para la ocasión.

El objeto mismo me parece un acierto, pues reúne los discos y el cuadernillo con una exquisita paleta cromática. Apropiadamente, es un verdadero origami, que en japonés significa ori (doblar) y gami o kami (papel), y es el producto de la sabiduría, experiencia e imaginación del diseñador Manuel Álvarez Fuentes.

Una de las etapas del proyecto consistió en trabajar de cerca con el compositor para generar un producto paralelo al disco: un catálogo de sus obras. Trabajamos detalladamente en su estudio, en contacto con los papeles, los programas, las fotografías y todos los tesoros que Javier alberga allí. Vi las partituras con su hermosa caligrafía, antes del dibujo musical en computadora.

De esa manera, fue posible rescatar gran cantidad de información que se encontraba en sus archivos en papel, en su computadora e incluso por medio de llamadas telefónicas nacionales e internacionales. Todo ello, permitió recuperar la información requerida para incluirse en el catálogo, bajo los siguientes rubros: título, año, dotación, duración, estreno, grabación y encargos o dedicatorias. De dicho trabajo se desprende la siguiente información:

- 21 obras de música de cámara,
 - 13 obras de ensamble con voces,
 - 1 obra de banda de alientos,
 - 8 obras orquestales,
 - 8 obras acústicas en soporte fijo,
 - 20 obras mixtas y
 - 5 obras de música para cine.
- Sumando un total de 64 obras.

Se puede observar, por ejemplo, que *Metro Chabacano*, una obra paradigmática del compositor, compuesta en 1987, se llamaba originalmente *Canción de vida y esperanza*, y era para orquesta de cuerdas. Se estrenó en México en 1992 con el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, bajo la dirección de Benjamín Juárez Echenique; después la ejecutó en una versión revisada la European Chamber Orchestra en 1995; y también fue grabada en 1998 por la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, dirigida por Keri-Lynn Wilson. Esta obra recibió una nueva versión que estrenó la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Juan Carlos Lomónaco, el 30 de septiembre de 2012 en la Ciudad de México. La versión más conocida de esta obra es la de música de cámara, que ha tenido una versión paralela y que ha sido tocada y grabada en todo el mundo. Fue compuesta en 1991, dedicada y estrenada por el Cuarteto Latinoamericano ese mismo año, y grabada por ellos mismos en 1992.

III

La música de Álvarez es exigente: lo es para el compositor que crea e imagina durante el proceso de creación los caminos para llegar a la elaborada figura final, como en el origami; lo es para los intérpretes que transitan por sendas desconocidas, guiados por una estructura sobre la cual deben bordar; y lo es para el oyente, que debe involucrarse a fondo para captar las estructuras de repetición que se van agregando y acercarse a nivel racional a lo que las obras transmiten en otros niveles sensoriales. Esta exigencia al oyente redundante en una gran satisfacción: la escucha activa. La música de Javier configura al mismo tiempo una experiencia racional demandante y *mesmerizing*, término en inglés difícil de traducir que puede entenderse como hipnótica o cautivadora. El ritmo, ligado al movimiento siempre presente, una especie de *moto perpetuo*, es la vereda por la cual transitan compositor, intérprete y oyente,

con el apoyo de computadoras y aparatos. Ese *moto perpetuo*, del incansable Javier Álvarez, puso en movimiento este proyecto en el que participaron músicos de todo el mundo, ingenieros de sonido, productores y escritores, cuyos esfuerzos conjuntó el compositor en este álbum único —un titánico esfuerzo que valió la pena, sin duda—, y que hoy tenemos el gusto de presentar por segunda ocasión en la Fonoteca Nacional, después de haberlo dado a conocer en Mérida, tierra de los Álvarez.

En la anarquía estructural en la que vivimos, la música de Javier Álvarez es orden. En el incesante estrés en el que nos movemos, su música calma: captura el caos y lo ordena. Acaricia el roto corazón y lo consuela: es un acto de amor racional.

Progresión. Música de Javier Álvarez. SECUM / Michoacán Compromiso de todos / ENM-UNAM / MUAC / Radio France / CONACULTA / CENART / CAMAC / HARPS FRANCE / CMMAS, 2014, CAS-2014-0029 (Álbum con cuatro discos).

Heterofonía 148-149

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2022 en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Av. San Lorenzo 244, Paraje San Juan, Iztapalapa, 09830. Ciudad de México. La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM