

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  Digital

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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

*Heterofonía* 143, México, julio-diciembre de 2010

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 143, México, julio-diciembre de 2010, pp. #-#

# heterofonía

revista de investigación musical

julio-diciembre de 2010

143

Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana  
presente en la Catedral de México a fines del virreinato

*Jesús Herrera*

José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción  
de la identidad en el México Independiente

*John G. Lazos*

Manuel M. Ponce y los músicos populares

*Leonora Saavedra*

“Suenan músicas en las esquinas...”: crítica, representación  
y significado en *Ferial* de Manuel M. Ponce

*Ricardo Miranda*

# *heterofonía*

## revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL  
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XLII, NÚMERO 143, JULIO-DICIEMBRE DE 2010

Esperanza Pulido

*Fundadora*

Ricardo Miranda

*Editor de este número*

Yael Bitrán

Eduardo Contreras Soto

Ricardo Miranda

José Antonio Robles Cahero

Aurelio Tello

*Consejo de redacción*

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)

Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)

Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)

José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †

Consuelo Carredano (CENIDIM)

Luis Jaime Cortez (CENIDIM)

Leonora Saavedra (CENIDIM)

Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)

*Consejo de asesores*

Patricia Quezada Bolaños

*Formación*

*Precio en México*

*Foreign prices*

Ejemplar	\$ 80.00	Issue	US \$ 17.50
Ejemplar doble	\$ 150.00	Double Issue	US \$ 35.00
Suscripción anual	\$ 200.00	Annual Subscription	US \$ 45.00
	(incluye gastos de envío)		(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7° piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.

Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, Correo electrónico: [difusion.cenidim@conaculta.gob.mx](mailto:difusion.cenidim@conaculta.gob.mx)

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

ISSN 0018- 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200. *Heterofonía* 143 fue impreso en el mes de de 2014.

# heterofonía

Sumario 143  
julio-diciembre de 2010

## Presentación

---

*Ricardo Miranda* 3

## Artículos

---



Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la Catedral de México a fines del virreinato 9

*Jesús Herrera*

José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente 25

*John G. Lazos*

Manuel M. Ponce y los músicos populares 51  
*Leonora Saavedra*

“Suenan músicas en las esquinas...”: crítica, representación y significado en *Ferial* de Manuel M. Ponce 85

*Ricardo Miranda*

## Documentos

---



*El hechizo musical* (selección)  
Escritos sobre música de Carlos González Peña 105

- I. Un músico mexicano: Melesio Morales
- II. La vida y la obra del maestro Meneses
- III. Ante un gran desaparecido
- IV. Vida batalladora de Campa
- V. Una rosa del viejo jardín
- VI. Pedro Luis Ogazón
- VIII. Una entrevista con Stravinski

## Música

---



Dodeci minuetti <i>Carlo Pozzi</i> (Edición de J. Herrera)	151
Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas Restitución y notas de R. Miranda	167
I. La batalla de Puebla <i>José María Pérez de León</i>	173
II. ¡Adelante!, marcha patriótica <i>Luis Hahn</i>	193
III. Adiós a México <i>Jaume Nunó</i>	205

## Notas y reseñas

---



La herencia más sonora de Omar Hernández Hidalgo <i>Eduardo Contreras Soto</i>	213
--	-----

## Presentación

---

*Ricardo Miranda*

*Resuenan en las páginas de esta entrega de Heterofonía diversos alientos patrios que se manifiestan de múltiples formas, ya que al concebir el presente número quienes hacemos esta revista no quisimos dejar de señalar, desde nuestros ámbitos tradicionales de investigación musicológica, edición de partituras y rescate de documentos, la efeméride bicentenaria del país. En tal sentido, el contenido total de la revista subraya diversas aproximaciones a la perenne y compleja relación que la música ha tenido en nuestra historia como agente de identidad.*

*Es bien conocido que dicha relación se fraguó durante el siglo XIX y que alcanzó, según quieren nuestros antiguos historiadores de la música, un punto de intensidad expresiva y notables alcances técnicos en la primera mitad del siglo XX. A los extremos de aquel consabido período historiográfico se dedican los artículos del presente número que abre sus páginas con una mirada a lo que constituía el binomio identidad-música según los últimos y también decimonónicos habitantes de la colonia: nos referimos a la colección de doce minuetos de Carlo Pozzi que han despertado en investigadores anteriores algún interés por tratarse de una de las pocas fuentes de música instrumental novohispana y que han evadido hasta ahora, mayores precisiones respecto a su origen y factura. De tal suerte, además de entregarnos la edición de estos sencillos minuetos, Jesús Herrera despeja algunas de las entretelas referentes a Pozzi y a sus piezas guardadas en la Catedral de México. A esta mirada que se posa sobre la música de salón de los últimos días del virreinato sigue la reflexión documentada y reveladora de John Lazos acerca del papel desempeñado por José Antonio Gómez en la conformación de la identidad musical de México durante la primera mitad del siglo XIX. Ese papel se cifra alrededor de tres momentos significativos: la composición de la multicitada Pieza histórica... (ca. 1820), la concepción de las también conocidas Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano (1841) y la participación de Gómez en la elección del Himno Nacional (1854). De tal modo, no pudiéramos encontrar mejor punto de partida para el presente número que el recorrido por tres momentos de la vida de Gómez que Lazos nos ofrece y en el que surge claramente la figura de un músico que participó en forma relevante*

*de la construcción de la identidad nacional en medio de singulares avatares, ya políticos, ya estéticos.*

*En el otro extremo de aquel período historiográfico se alían dos ensayos acerca de la emblemática figura de Manuel María Ponce, compositor que como es archisabido, desempeñó un papel crucial en la conformación de una identidad mexicana desde la música. En tal sentido las tareas de Ponce son revisadas en dos ámbitos: en lo que atañe a su papel como creador de un arquetipo de canción popular mexicana y en una relectura de una de sus más emblemáticas obras sinfónicas, Ferial. En su ensayo “Manuel M. Ponce y los músicos populares” Leonora Saavedra deshilvana los hilos de la compleja trama socio-cultural tejida alrededor de las canciones mexicanas que florecieron desde la década de 1910 y se adentra en el auge de aquella producción, misma que tuvo en Ponce a su principal artífice. Con una mirada fresca y basada en su exhaustivo conocimiento de las políticas culturales emprendidas por José Vasconcelos, Saavedra se ocupa de la relación que Ponce y sus canciones guardaron con otros autores y obras relevantes –Esparza Oteo, González Esperón et al– así como de precisar el sentido y propósito que tuvieron todos estos músicos al concebir sus “canciones mexicanas”. El hilo de este repertorio es cuidadosamente seguido para develar algunas de las circunstancias culturales e ideológicas en las que estas canciones florecieron y para dar cuenta del crucial distanciamiento que Ponce tuvo con estos autores durante la década de 1920. De tal suerte, tenemos por vez primera una explicación que deja en claro cómo las ideas de Ponce ayudaron a conformar un estereotipo de canción mexicana al que, paradójicamente, el mismo compositor acabó por oponerse. A continuación, nuestro texto sobre Ferial se propone discernir en forma crítica algunos de los aspectos simbólicos y representativos de aquella obra, y por tanto explora ciertos momentos de representación y significado hasta ahora no comentados, tanto de la partitura misma como de los programas o argumentos que la inspiraron. Esta incursión permite observar una reconciliación de las ideas de Ponce respecto a la identidad y la música en un claro momento de madurez creativa, en un punto en el que el propio compositor asume su propia y contradictoria identidad como músico a la vez mexicano y cosmopolita al tiempo que resume de manera espléndida su posición respecto al uso de elementos “nacionales”, mismos que no son sino el mero punto de partida, ya auténtico, casi siempre imaginario, para la elaboración de un fresco sinfónico cuyos alcances técnicos y estéticos rebasan el cliché de la identidad nacional o de la feria misma concebida como programa.*

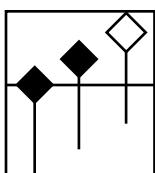
*En la secciones de música y documentos, varios de los artículos descritos dejan su impronta: a la edición de los Duodeci minuetti de Pozzi se suma el rescate de tres obras emblemáticas de corte histórico: un vals de Jaume*

*Nunó, músico casi nunca escuchado más allá del canto patrio; una pieza de Luis Hahn dedicada a la memoria de Francisco Zarco e Ignacio Zaragoza –testimonio evidente de cómo la identidad musical añadió ladrillos harto singulares al edificio de lo nacional– y la valiosa pieza descriptiva La batalla de Puebla de José María Pérez de León, otro de los actores del concurso del Himno Nacional y uno entre muchos de aquellos músicos del siglo XIX mexicano que están todavía por descubrirse.*

*En la sección de documentos reproducimos una interesante serie de escritos musicales de Carlos González Peña. Amigo de Ponce, fino escritor, entusiasta melómano, González Peña esboza en estos artículos las figuras de distintos músicos mexicanos notables: Melesio Moraes, Carlos J. Meneses, Pedro Luis Ogazón, Antonia Ochoa de Miranda y Manuel M. Ponce. Además, el escritor nos entrega una valiosa y poco conocida entrevista que realizó en 1940 a Stravinski cuando el creador de Petroushka visitó nuestro país.*

*Nuestra sección de notas y reseñas sólo incluye una breve y emotiva nota de Eduardo Contreras Soto que recoge, a modo de sencillo tributo, el pésame y la desazón comunes a quienes hacemos esta revista, tras el fallecimiento de nuestro buen amigo, el violista Omar Hernández Hidalgo. Qué más quisiéramos que creer que la violencia y la destemplanza de estos tiempos difíciles tuvieran por pared impenetrable al arte y a sus actores; más no por ello dejamos de sentir que también desde estas páginas, con nuestro trabajo y pasión por la música de nuestro país, podemos contribuir un poco a restaurar esa armonía que hoy parece inexorablemente extraviada.*



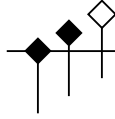


## ARTÍCULOS

---



## Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la Catedral de México a fines del virreinato



Jesús Herrera \*

Dada la escasez de fuentes virreinales de música instrumental, la conocida existencia de una serie de *minuetti* del “Sig. Pozzi” ha llamado la atención de diversos especialistas. En este artículo, el autor nos ofrece una compilación de los hechos e informaciones conocidos acerca de Carlo Pozzi, mismos que incluyen referencias sobre la existencia de su música en fuentes mexicanas así como detalles de su vida en Europa, donde estuvo vinculado a figuras como Vicente Martín y Soler y Lorenzo Da Ponte. El presente artículo se complementa con la edición de los *Dodeci Minuetti* también incluidos en el presente número.

*Given the few sources available of viceregal instrumental music, the long-known existence of a series of minuetti by “Sig. Pozzi” has long occupied the attention of scholars. In this article, Herrera presents a compilation of facts and information regarding Carlo Pozzi which includes references both to the location of his music in Mexican archives as well as details of his activities in Europe, particularly in regard to his connection with Lorenzo Da Ponte and Vicente Martín y Soler amongst others. This article appears together with an edition of his Dodeci Minuetti, also included in this issue.*

En el Archivo Musical de la Biblioteca Turriana, en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, se encuentra un manuscrito cuya portada dice “Dodeci Minuetti / Composti / Dal S.<sup>r</sup> Carlo Pozzi”.<sup>1</sup> Se trata de la partitura de doce minués para teclado que no presenta mayores referencias que los escuetos datos del título. Aunque muy probablemente no se trata de un manuscrito autógrafo, no se tiene noticia de ninguna otra fuente de estas piezas. La información sobre el autor, de presunto origen italiano, es escasa y hasta donde se sabe no existen ediciones modernas de música suya ni estudios que se ocupen del compositor o su obra de manera central.

\* Musicólogo, catedrático de la Universidad Veracruzana.

<sup>1</sup> La signatura actual del documento es A1838. Las signaturas anteriores son E 14.23 / C 2 / LEG SONATAS / AM 1589. Hay una copia en micropelícula en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en el rubro 92: Archivo de Música Sacra de la Catedral Metropolitana, ciudad de México, 1967 (selección de Thomas Stanford y Lincoln Spiess), rollo I - Sonatas y minuets (9.4.51.I). Agradezco a Karl Bellinghausen por haberme dirigido hacia este documento, así como a Salvador Valdez por haberme dado todas las facilidades para consultar el manuscrito original. También quiero mencionar al equipo de Musicat-Adabi —del cual formé parte entre 2006 y 2007— por el apoyo durante una parte de la investigación, así como a Salvador Hernández, quien en 2011 me proporcionó la signatura actual.

Los minués de Pozzi que se localizan en la Catedral de México se cuentan entre los pocos ejemplos de partituras que se conservan de la música profana que se interpretó en el virreinato. De esta manera, pareciera que estas piezas se inscriben en el cada vez más amplio repertorio de música de compositores considerados como “menores” o “secundarios” por la musicología europea, pero cuyo estudio desprovisto de prejuicios resulta prioritario para conocer mejor al mundo sonoro del siglo XVIII novohispano.



Carátula de los *Dodeci Minuetti* I. Sonatas, minués y *solfeggi* en la catedral de México

### I. Sonatas, minués y *solfeggi* en la catedral del México

Aunque a primera vista pudiera parecerlo, no es sorprendente que se encuentre música profana en un repositorio de música religiosa como lo es la Catedral de México. En el fondo de papeles sueltos y encuadernados del archivo musical del templo hay una buena cantidad de este tipo de piezas junto a la música sacra que desde luego allí se encuentra.<sup>2</sup> La gran mayoría de la música profana que resguarda la catedral de México es posterior a los inicios del siglo XIX y consta principalmente de piezas para piano y para piano y voz, además de reducciones de oberturas, arias y otros extractos de ópera.<sup>3</sup> En el ámbito de la totalidad del archivo musical del templo, lo que llama la atención de la música de Carlo Pozzi no es tan-

<sup>2</sup> El otro fondo musical, además del de papeles sueltos y encuadernados, es la colección de libros de coro.

<sup>3</sup> Véase Bárbara Pérez, Jesús Herrera et al., “La catalogación del archivo de música de la catedral de México: aspectos conceptuales y metodológicos”, en *1er Encuentro Internacional del Patrimonio Musical Documental. Memorias*, ed. Artemisa Reyes, México, UNAM-ENM, 2007, pp. 168-179.

to que sea música profana, sino que su estilo es anterior a la mayor parte del resto del repertorio no religioso.

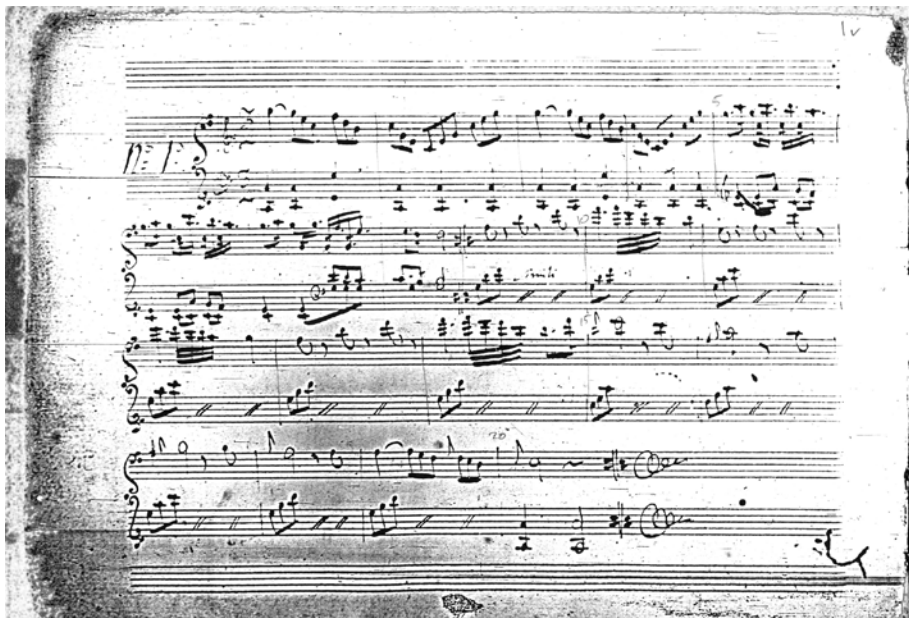
Las partituras con música profana más antigua que se encuentran en la Catedral de México son un conjunto de piezas manuscritas que en la década de 1760 que fue nombrado por Thomas Stanford como “Sonatas y minuetes” y que conforma uno de los legajos más famosos del archivo de música de la iglesia. Casi cuarenta años después de llamarlas así, Stanford publicó su *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. En este texto, la descripción del legajo “Sonatas y minuetes” está dividida en cuatro grupos. El primer grupo está integrado por las piezas de Pozzi y fue clasificado como “Minuetes, (12), piano”. El siguiente grupo lleva la indicación “Sonatas, violín y bajo continuo”; de aquí Stanford identificó algunas páginas del *op. 5* de Arcangelo Corelli (1653-1713) y dejó el resto de las piezas sin indicación de autor. El investigador norteamericano llamó al tercer grupo “Sonatas, violín” y consignó sus piezas como anónimas. El último grupo incluye únicamente tres movimientos y fue denominado “Sonata III, Violín y bajo continuo”; Stanford declaró que la obra está incompleta y que el autor es anónimo, aunque especificó que el primer movimiento tiene el “estilo de Leclair”.<sup>4</sup>

El segundo grupo ha sido el de mayor trascendencia en la actualidad, ya que de acuerdo con la información de Stanford incluye sonatas completas, anónimas, para violín y bajo continuo, característica muy atractiva para los músicos ávidos de composiciones instrumentales del virreinato. A partir de esta información todas las piezas del grupo fueron consideradas como sonatas y se han interpretado, grabado y editado como tales. Sin embargo, en 2006 Juan Francisco Sans descubrió que una de estas obras es una sonata de Antoine Mahaut (1719-*ca.*1785) y lo que anteriormente se había considerado como las últimas 34 sonatas del grupo no está compuesto por tales obras, sino que se trata de ejercicios de solfeo del compositor napolitano Leonardo Leo (1694-1744), ampliamente difundidos en distintas partes del mundo tanto en manuscrito como en distintas ediciones.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002, p. 181, registros 00-1148 a 00-1151. Cabe subrayar la importancia de la labor de Stanford, quien microfilmó una gran parte de las fuentes musicales de la catedral de México.

<sup>5</sup> Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas ni son instrumentales ni están inéditas: las ‘sonatas’ del Archivo de Música Sacra de la Catedral de México”, en *Discanto. Ensayos de Investigación Musical. Tomo II*, Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá (eds.), Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 33-52, aquí en la p. 38. Sans ofrece una lista de los *Solfeggi* de Leo que se encuentran en el Archivo de la catedral de México en la p. 50. Una versión con algunas modificaciones del mismo artículo y título apareció en *Heterofonía*, núm. 138-139, México,

Los estudios sobre el legajo “Sonatas y minuetes” de la catedral de México se centraron en las “sonatas”, seguramente debido al género indicado por Stanford. Además, como el autor no estaba identificado quedaba la posibilidad de haber sido escritas en México, acaso por algún músico novohispano. Debido a lo modesto de la forma y por haber sido compuestos seguramente por un europeo, los minués de Pozzi han pasado bastante desapercibidos en las investigaciones sobre la música en México: apenas han sido comentados y no se tiene noticia de alguna edición completa de ellos.



Una página de los *Dodeci Minuetti*

---

CENIDIM, 2009, pp. 131-153. Ver además Laureen Whitelaw, “Discovery of the Authorship of 34 Sonatas from Eighteenth-Century Mexico City”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 54-55.

## 2. La presencia de Carlo Pozzi en el Nuevo Mundo

Una de las primeras preguntas que nos planteamos fue si este compositor estuvo o no en América. Podría haber llegado a México como lo hicieron Ignacio de Jerusalem (1707-1769) y otros músicos italianos,<sup>6</sup> aunque también podría haber trabajado en Europa y nunca haber pisado suelo novohispano.

En México, además de la partitura de los minués, sólo sabemos de una referencia a Carlo Pozzi que es comprobable en fuentes históricas. En 1997, Ricardo Miranda llamó la atención sobre el inventario de partituras de la librería de José Fernández Jáuregui, documento fechado en 1801 en la ciudad de México. Aunque Miranda no escribió de este tema en específico en el artículo referido, en el documento original —que se conserva en el Archivo General de la Nación— aparecen varias “sinfonías a 4” de Carlo Pozzi.<sup>7</sup> Aunque no se tiene una completa certeza, es muy factible que este personaje sea el mismo autor de los *Dodeci minuetti*, cuyas sinfonías tenían la suficiente popularidad en México al despuntar el siglo XIX como para formar parte del inventario referido.

En 2003, Karl Bellinghausen sugirió a Carlo Pozzi como el compositor de algunas de las sonatas de autor no identificado contenidas en el *Quaderno Mayner*, una antología manuscrita de música para clave o fortepiano que estuvo en uso en la ciudad de México al menos entre 1804 y 1814. Según testimonio no publicado de Bellinghausen, él tuvo en la década de 1980 acceso a un archivo musical que pertenecía a una anciana. Entre la música que consultó le pareció reconocer las partichelas de violín de algunas sonatas cuya parte de teclado se encuentra en el *Quaderno Mayner*; lo importante para el tema que nos ocupa es que aquella fuente mencionaba como compositor a “Carlo Pozzi Alilán”. Bellinghausen quiso gestionar la compra del archivo por el CENIDIM, lo cual no fue posible y no pudo volver a consultar el archivo musical en cuestión.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Un caso interesante es, por ejemplo, el del romano Santiago Billoni, quien fue maestro de capilla de la catedral de Durango entre 1749 y 1756. Ver Drew Edward Davies, *The Italianized Frontier. Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*, tesis de PhD, Chicago, The University of Chicago, 2006.

<sup>7</sup> Ver “Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Albacenazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui”, en “Testamentaria de José Fernández Jáuregui...”, Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 1334, folio 522. Cfr. Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, en *Heterofonía*, núm. 116-117, México, CENIDIM, 1997, pp. 39-50. Agradezco a Ricardo Miranda por su ayuda con la búsqueda de obras de Pozzi en el documento de Fernández Jáuregui.

<sup>8</sup> Comunicación personal, 2003. Además, ver Jesús Herrera, “El *Quaderno Mayner*”, tesis de Maestría en Musicología, Xalapa, Universidad Veracruzana, junio de 2007, p. 113. En 2006 logramos localizar a los herederos de la anciana que conoció Bellinghausen, quienes nos

Ya en algún trabajo anterior me he referido a los minués de Pozzi y, siguiendo los estudios de Bellinghausen, relacionamos a este autor con las sonatas del *Quaderno Mayner*.<sup>9</sup> En el mismo texto también dimos noticia del descubrimiento de algunas de tales sonatas como selecciones de la parte de teclado del *Opus 5* de Luigi Boccherini (1743-1805), aunque sin el acompañamiento de violín. Actualmente, del *Quaderno Mayner* todavía permanecen anónimas una sonata para clave solo —antes erróneamente atribuida a Joseph Haydn (1732-1809)— y seis sonatas más. Tras un estudio de estas últimas piezas, consideramos que muestran un estilo europeo de finales del siglo XVIII con características italianas y llegamos a la conclusión de que son para teclado y algún otro instrumento melódico, como violín o flauta, aunque no pudimos establecer su autoría. De este modo, la hipótesis de Bellinghausen pudiera ser correcta y hasta la fecha Pozzi se mantiene como posible compositor de estas seis sonatas.<sup>10</sup>

En 2005, Raúl Capistrán dedicó algunas páginas a los minués de Pozzi en su libro *Panorama de la música para instrumentos de teclado en México durante el periodo colonial*. Publicó una lista y una descripción general de las piezas, así como el facsimilar y una edición del minué número 8 de la colección; sin embargo, no aportó ningún dato sobre el compositor.<sup>11</sup> Además, cabe recordar que en nuestra tesis sobre el *Quaderno Mayner*, señalamos alguna relación musical entre un minué de Pozzi con uno del *Quaderno*. También ofrecimos una edición del séptimo minué de Pozzi, aunque hasta ese momento no habíamos encontrado información sobre el autor de los *Dodeci minuetti*.<sup>12</sup>

En su referido artículo sobre las “sonatas” de catedral, Juan Francisco Sans afirmó que el compositor de los minués de la catedral de México podría ser “un oscuro músico del siglo XVIII, autor del drama jocoso *Barbero di buon cuore*, estrenado en el Teatro de la Corte de Viena en

---

informaron que la mujer había fallecido hacía poco tiempo y que no sabían qué había pasado con los papeles de música. Se desconoce el paradero del archivo mencionado, por lo que no ha podido hacerse un cotejo cabal entre las sonatas que vio Bellinghausen y las del *Quaderno Mayner*.

<sup>9</sup> Cfr. Jesús Herrera, “Las sonatas del *Quaderno Mayner*: música de finales del periodo colonial”, en *Discanto. Ensayos de Investigación Musical. Tomo I*, ed. Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá, editores, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 65-76. Ver especialmente las pp. 73-74.

<sup>10</sup> Jesús Herrera, *El Quaderno Mayner*, pp. 122-123.

<sup>11</sup> Raúl Capistrán, *Panorama de la música para instrumentos de teclado en México durante el periodo colonial*, Ciudad Victoria, CONACULTA-Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes-Programa de Estímulo a la Creación Artística de Tamaulipas, 2005, pp. 87-91.

<sup>12</sup> Jesús Herrera, *El Quaderno Mayner*. Los comentarios sobre Pozzi se hallan en las pp. 101, 113 y 122; la edición está en la p. 138.

1786”.<sup>13</sup> Sobre esto hablaremos más adelante. Además, Sans mencionó que de Pozzi “se conserva también en la biblioteca de la Academia Nacional Virgiliana de Ciencias, Letras y Artes una *Sinfonía Concertata* en Re mayor”.<sup>14</sup> En el repositorio indicado por Sans, en Mantua, se encuentra un manuscrito cuyo título dice: “Carlo Pozzi / Sinfonia Concertata”. Es una obra con tres movimientos: I. Allegro vivace, II. Rondò. Andantino con moto y III. Presto. El manuscrito no tiene fecha, pero los datos del RISM estiman que es de la segunda mitad del siglo XVIII; además indican que se trata probablemente de un autógrafo. Esto último sería muy importante, ya que es el único manuscrito que pudiera ser de Pozzi que se ha localizado.<sup>15</sup> No se tiene conocimiento de otra fuente de esta obra.

Hasta donde se sabe, no hay otro texto que hable de Carlo Pozzi en relación con México; sin embargo hay otra referencia a este compositor en América, aunque ligado no a México sino a Venezuela y a Cuba. Francisco de Miranda (1750-1816) nació en Caracas, viajó a Cádiz en 1771 y formó parte del ejército español. Participó en diversas luchas, como la Guerra de Independencia de Estados Unidos, la Revolución Francesa y la Independencia de Venezuela. Lo que nos concierne de este personaje es que, además de ser militar y de tener una amplia cultura general, fue flautista aficionado y coleccionó un extenso repertorio para su instrumento, del cual se tiene registro y en el que se menciona música de Carlo Pozzi.

Alberto Calzavara, en su *Historia de la Música en Venezuela* publicada en 1987, escribió que Miranda posiblemente tenía conformado su archivo de música cuando llegó a Cuba en 1782 y que “esas partituras con toda seguridad fueron adquiridas por él en Europa, principalmente en España”.<sup>16</sup> En la “Lista de partituras poseídas por don Francisco de Miranda en La Habana, 1782-1783”, se menciona el siguiente registro en el apartado de música manuscrita: “12 Minuetes a dos Flautas, 2 Violines, 2 Trompas, Viola y bajo de Carlo Pozzi”.<sup>17</sup> Desafortunadamente se desconoce el paradero de la música del archivo de Miranda. Podría ser que estos minués fueran los mismos que se encuentran en la catedral de México, en arreglo para tecla, pero es posible que nunca lo sepamos.

Si realmente Miranda tenía los minués de Pozzi en su archivo entre 1782 y 1783, se trataría de la primera referencia fechada —aunque indirecta— de nuestro personaje, ya que hasta el momento lo primero que sa-

<sup>13</sup> Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas ni son instrumentales...” en *Discanto...*, p. 38.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> RISM ID no. 850002224.

<sup>16</sup> Alberto Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela*, Fundación Pampero, Ex Libris, Caracas, Venezuela, 1987, p. 123. Agradezco a Bárbara Pérez por conseguirme una copia de esta fuente.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 225.

bemos sobre él es que quizás estuvo en Viena en 1786 y podemos ubicarlo con toda seguridad en Londres entre 1788 y 1794.

### 3. Carlo Pozzi en Europa

Puede haber confusión con respecto al autor de los *Dodici minuetti*, pues se conoce más sobre un homónimo de éste, que fue editor de música en el siglo XIX, estuvo asociado con Ricordi y trabajó en Mendrisio, Suiza.<sup>18</sup> Aproximadamente entre 1830 y 1890, Carlo Pozzi —el editor— publicó una buena parte de la obra de Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin y Henri Herz, entre otros músicos.<sup>19</sup> Dadas las fechas de trabajo de este personaje podemos saber que no es el que buscamos.

Los primeros registros históricos que tenemos de nuestro Carlo Pozzi en Europa son un tanto inciertos y están ligados a las dos primeras óperas vienesas de Vicente Martín y Soler (1754-1806). En 1785, este compositor valenciano se instaló en Viena, donde se le había comisionado para escribir tres óperas cómicas para el teatro de la corte, que llevó a cabo con libretos de Lorenzo Da Ponte (1749-1838). La primera ópera, *Il burbero di buon cuore*, se estrenó el 4 de enero de 1786 con gran éxito. Esta primera colaboración entre Martín y Soler y Da Ponte les aseguró el porvenir a ambos. El 17 de noviembre del mismo año, Martín y Soler estrenó su segunda ópera para Viena, *Una cosa rara*, que obtuvo aún más éxito que la primera. Además de los dos trabajos para Martín y Soler, en 1786 Da Ponte escribió los libretos para cuatro óperas más, entre las que se cuenta *Le nozze di Figaro*, que Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) estrenó el primero de mayo de ese año.

En un manuscrito de *Il burbero di buon cuore*, que data del año del estreno, aparece la inserción de música de Carlo Pozzi. El autor de los *Dodici minuetti* se encargó de componer el aria de Ferramondo (acto II, escena 7), que fue interpretada por el bajo Giovanni Morelli. Sin embargo, es posible que la pieza de Pozzi hubiera sido agregada después de 1786 y no precisamente en Viena.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Sans señala la existencia de este homónimo, en la p. 38 del artículo de *Discanto*. La labor de este Carlo Pozzi ha sido estudiada por Luca Sorge, quien presentó la ponencia “Carlo Pozzi, editore musicale dell’Ottocento”, en la undécima convención anual de la Sociedad Italiana de Musicología, celebrada en octubre de 2004 en Lecce. El 24 de enero de 2011 se consultó en línea el resumen de la ponencia en <<http://www.sidm.it/sidm/convegnisidm/11conveabstr.html#sorge>> .

<sup>19</sup> Esta información sobre el editor Carlo Pozzi procede de la base de datos italiana OPAC SBN. Agradezco a Yael Bitrán por la ayuda proporcionada para realizar esta búsqueda.

<sup>20</sup> Los datos del manuscrito provienen de los registros RISM números 706001477 y 706000048, que pertenecen a Pozzi, Carlo, “Chi dice che le femmine in F major” y Martín y

La siguiente noticia que tenemos sobre Pozzi es un manuscrito de *Una cosa rara*, nuevamente de 1786, que fue copiado por Wenzel Sukowaty entre otros amanuenses. El registro del RISM de este documento muestra a Carlo Pozzi como “co-compositor”, pero no da mayores datos y hasta el momento no se ha podido cotejar el original. Parece ser que Morelli participó en el elenco del estreno, hecho que apoyaría la idea de que Pozzi hubiera estado en Viena en 1786 y hubiera tomado parte activa en la composición de la música de *Una cosa rara*.<sup>21</sup> Cabe mencionar que las dos fuentes de las obras de Martín y Soler relacionadas con Pozzi se encuentran en la biblioteca del Conservatorio Real de Música de Bruselas.

El primer dato fehaciente que hemos encontrado sobre nuestro compositor es que el 15 de abril de 1788 registró en Londres el *copyright* de una partitura suya publicada por Longman & Broderip. La obra en cuestión lleva el siguiente título en los archivos de Stationers’ Hall: “Three Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord, with an accompaniment for a German flute, Composed by Signor Carlo Pozzi”.<sup>22</sup> A partir de este momento podemos ubicar a Pozzi en Londres con bastante seguridad. Por otro lado, llama la atención constatar que Pozzi sí escribió sonatas para tecla con acompañamiento de un instrumento melódico, como las seis que se conservan en México en el *Quaderno Mayner*. Además, el instrumento melódico es una flauta, es decir, precisamente el interés musical del venezolano Francisco de Miranda.

En 1786, entre los libretos para *Il burbero di buon cuore* y *Le nozze di Figaro*, Da Ponte escribió el de *Il finto cieco, dramma buffo* que Giuseppe Gazzaniga (1743-1818) estrenó en Viena el 20 de febrero de ese año. El éxito de esa ópera le trajo buenas consecuencias a Gazzaniga: posteriormente recibió diferentes comisiones, entre las cuales se cuenta al menos una de Inglaterra. El 9 de mayo de 1789 tuvo lugar en el King’s Theatre el estreno londinense de *La vendemmia, opera giocosa* que Gazzaniga había estrenado en Florencia en 1778.<sup>23</sup> De acuerdo con Alfred Lowenberg, en esa presentación, a la partitura original se le hicieron inserciones de música de Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello (1740-1816), Angelo Tarchi (ca. 1760-1814) y Carlo Pozzi. La pieza incluida de Mozart fue el dúo “Crudel! perchè finora farmi languir così” de *Le nozze di Figaro*,

---

Soler, Vicente, *Il burbero di buon cuore*, respectivamente.

<sup>21</sup> RISM ID no. 706000049, de Martín y Soler, Vicente, *Una Cosa rara (Belleza ed onestà)*.

<sup>22</sup> “Tres sonatas para el pianoforte o clave, con acompañamiento de una flauta alemana, compuestas por el señor Pozzi”. Michael Kassler (comp.), *Music Entries at Stationers’ Hall 1710-1818. From lists prepared for William Hawes, D.W. Krummel and Alan Tyson and from other sources*, Gran Bretaña, MPG Books, 2004, p. 106.

<sup>23</sup> Esta ópera se presentó en Viena en 1784 bajo el nombre de *La dama incognita*. Ver Rudolph Angermüller, Mary Hunter/Caryl L. Clark, “Gazzaniga, Giuseppe”, en *New Grove Online*.

que cantaron Benucci y Ann Storace. Lowenberg señala que esa ocasión podría ser la primera vez que un fragmento de una ópera de Mozart se interpretó en un escenario londinense, hecho que se repitió el 12 de mayo, por orden del rey.<sup>24</sup>

El 21 de mayo de 1790, Pozzi registró el *copyright* de una obra con los siguientes datos de acuerdo con los registros de Stationers' Hall: "Rondo. Sung by Signor [Luigi] Marchesi at the Ladies' Concert. Composed, and dedicated to Miss Spry, by Signor Carlo Pozzi"; el texto comienza "Comprendo amico".<sup>25</sup> Según el catálogo de la British Library, allí se encuentra un ejemplar de esa obra publicado por T. Skillern, mientras que la lista del *copyright* dice que es una edición del autor. Podría tratarse de dos ediciones distintas o que, como en otros casos, el autor la hubiera publicado y Skillern la hubiera vendido.<sup>26</sup> También en la British Library se conserva otra pieza publicada en Londres, al parecer el mismo año que el rondó, que lleva el título de "Five Ariettes, and one Duet, with an Accompaniment for the Piano-Forte or Harp", impreso por el autor.<sup>27</sup> De estas dos obras sólo se tiene noticia de las fuentes de la British Library.

Al parecer, para entonces Pozzi estaba bien colocado en el ámbito musical inglés. Mientras tanto, Da Ponte había experimentado una serie de problemas laborales que culminaron en 1792 con un viaje a Londres en circunstancias difíciles. En su libro de 2002 sobre Da Ponte, Sheila Hodges escribió que:

Sólo una persona mostró [a Da Ponte] su amistad: un compositor menor, llamado Carlo Pozzi, quien ocasionalmente escribía música para insertarla en óperas de otros autores. Él abrió su bolsillo a Da Ponte y lo introdujo entre sus amigos, entre ellos Madame Mara, una de las más grandes cantantes de sus días y entonces, aunque tenía más de cuarenta años, seguía siendo una favorita en el público de Londres. Mara le pidió a Da Ponte que escribiera una ópera para ella y él adaptó su obra *Mezenzio*.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Alfred Loewenberg, *Annals of Opera*, Cambridge, 1943, p. 181, *cit.* en Otto Erich Deutsch, *Mozart, a Documentary Biography*, California, Stanford University Press, 1965, p. 341.

<sup>25</sup> "Rondó. Interpretado por el señor [Luigi] Marchesi en el Concierto de las Damas. Compuesto y dedicado a la señorita Spry por el señor Carlo Pozzi". Michael Kassler (comp.), *Music Entries at Stationers' Hall...*, p. 148.

<sup>26</sup> "Author - personal Pozzi, Carlo. / Title Comprendo Amico. Rondo, Sung by Sigr Marchesi at the Ladies' Concert, etc. [Score.] / Publisher /year London : T. Skillern, [1790]". British Library System Number 004588559.

<sup>27</sup> "Cinco arietas y un dúo, con acompañamiento de pianoforte o arpa". British Library System Number 004588558.

<sup>28</sup> Sheila Hodges, *Lorenzo Da Ponte. The Life and Times of Mozart's Librettist*, prefacio de H.C. Robbins Landon, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002 (1a ed. 1985), p. 132.

La suerte estaba por cambiar para el libretista italiano. Luego de viajar a Bruselas, Rotterdam y La Haya, Da Ponte fue nombrado Poeta para la ópera italiana en el King's Theatre en 1793.

El 1 de febrero de 1794, en el King's Theatre se representó la ópera *I contadini bizzarri*, de Giuseppe Sarti (1729-1802), que se había hecho diez años antes en el mismo lugar bajo el nombre original de *Le gelosie villane*, que a su vez se había estrenado en Venecia en 1776. El libreto, publicado en Londres para la producción de 1794 dice: “[*Le gelosie villane.*] *I contadini bizzarri*. Nueva ópera cómica para ser ejecutada en el King's Theatre [...] Traducida por John Mazzinighi. (El texto por el Señor N- [Tommaso Grandi], con adiciones y alteraciones del Poeta de este teatro)”, es decir, en arreglo de Da Ponte.<sup>29</sup> Además, según señala Hodges, *I contadini bizzarri* se hizo “con música de Sarti y Paisiello, con añadidos de Carlo Pozzi, el benefactor de Da Ponte”.<sup>30</sup>

Al parecer *I contadini bizzarri* en general y la música de Pozzi en particular tuvieron muy buena recepción. El 22 de febrero de 1794, nuestro compositor registró en Stationers' Hall otra partitura publicada por Longman & Broderip con los siguientes datos: “Donne Donne. A favorite song. Sung by Signor [Giovanni] Morelli in the comic opera of I Contadini Bizzari. Composed by Signor [Carlo] Pozzi”.<sup>31</sup> La British Library conserva dos ediciones de 1794, la de Longman & Broderip consignada en Stationers' Hall y otra más, publicada por el autor.<sup>32</sup>

Haciéndole honor a lo que dice el título de la edición de Longman & Broderip, “una canción favorita”, probablemente “Donne, donne, voi siete buon mobile” fue la música más difundida de Pozzi en Europa. Además de las dos ediciones inglesas, se tiene el registro de tres antologías manuscritas con música para voz y guitarra que incluyen esta pieza. Las tres fuentes son alemanas del siglo XIX y en los tres casos el texto está traducido del italiano. El manuscrito más antiguo está fechado en 1810

<sup>29</sup> El libreto publicado en Londres en 1794 dice: “[Le Gelosie villane.] I Contadini bizzarri. A new comic opera, to be performed at the King's Theatre... Translated by John Mazzinighi. (The words by Signor N- [i.e. Tommaso Grandi], with additions and alterations by the Poet of this Theatre [Lorenzo de Ponte].) / pp. 56. C. Clarke: London, [1794.]” British Library System Number 002598187. Por otro lado, el libreto de la versión original con traducción al inglés, publicado en Londres en 1784, dice: “Le Gelosie villane. A comic opera [by T. Grandi], as performed at the King's Theatre, etc. Ital. & Eng. / pp. 87. H. Reynell: London, 1784”. British Library System Number 001386419.

<sup>30</sup> Sheila Hodges, *Lorenzo Da Ponte...*, p. 139.

<sup>31</sup> “Donne, donne. Una canción favorita interpretada por el señor [Giovanni] Morelli en la ópera cómica de *I contadini bizzarri*. Compuesta por el señor [Carlo] Pozzi”. Michael Kassler (comp.), *Music Entries at Stationers' Hall...*, p. 220.

<sup>32</sup> Las ediciones de Pozzi y de Longman & Broderip corresponden a los registros British Library System Number 004588560 y 004588561 respectivamente.

y consta de 26 piezas vocales; aquí la canción de Pozzi lleva el siguiente título “Die wunderlichen Landbewohner”.<sup>33</sup> Otra antología está fechada en 1825 y contiene 245 piezas; la que nos concierne lleva el número 114, no tiene título y sólo dice “von Pozzi”.<sup>34</sup> La colección restante procede de 1829-1830 y tiene 28 canciones; la de Pozzi lleva el título “Aus der Oper: I contadini bizarrri. ‘Donne donne voi siete buon mobile Schöne Damen durch Jugend und Reize’ von Pozzi”.<sup>35</sup>

La presencia de Martín y Soler llegó hasta Inglaterra y en esta ocasión es indiscutible la colaboración de Carlo Pozzi en una de sus óperas. De acuerdo con Ulrich Konrad:

El 17 de mayo de 1794, a poco tiempo de ser nombrado Poeta del King’s Theatre en Londres, Da Ponte volvió a programar *Il burbero di buon cuore*. Comparado con el libreto de Viena hubo varios cambios, tanto elementos agregados como recortados. En lo que corresponde a la música, se incorporaron obras de Vittorio Trento, Giacomo Ferrari, Carlo Pozzi y Joseph Haydn.<sup>36</sup>

La última noticia que tenemos sobre Pozzi en Inglaterra podría ser una partitura, publicada al parecer en Londres. El registro de la British Library aporta los siguientes datos: “Pozzi, Carlo. / Eight Italian Airs and Four Duetts... Op. 4. / Publisher/year [London], [1795?]”.<sup>37</sup> Como puede verse, no se indica el editor y está fechada en 1795 con una interrogación. Nosotros pensamos que la obra sí se publicó en Londres, pero probablemente antes de 1795.

Después de haber figurado en la vida musical inglesa, Pozzi viajó a Rusia en 1794. Robert-Aloys Mooser escribió que “varios artistas nuevos extranjeros aparecieron entonces en la capital, como el compositor Carlo Pozzi, quien pronto fue nombrado maestro de canto en el Instituto Smolny para las señoritas nobles”.<sup>38</sup> Según Mooser, Pozzi podría haber llegado a San Petersburgo en una compañía de ópera bufa a la que pertenecía también la cantante Giuliana Bartollini.

<sup>33</sup> RISM ID no. 450037757.

<sup>34</sup> RISM ID no. 450019900.

<sup>35</sup> RISM ID no. 452013238.

<sup>36</sup> Ulrich Konrad, “Il burbero di buon cuore [...] Materialien zu einem Projekt”, Mainz, Johannes Gutenberg Universität, consultado en línea el 19 de enero de 2011 en <[http://www.musik.uni-mainz.de/Burbero\\_Projektmaterialien.pdf](http://www.musik.uni-mainz.de/Burbero_Projektmaterialien.pdf)>, p. 4. Agradezco a Georg Leidenberger por traducir esta cita del alemán.

<sup>37</sup> “Ocho arias italianas y cuatro dúos [...] Op. 4”. British Library System Number 004588557.

<sup>38</sup> Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18me siècle, t. 2. L’époque glorieuse de Catherine II (1762-1796)*, Mont-Blanc, 1951, p. 610. Agradezco a Jorge Herrera Velasco por la traducción del francés.

No hemos averiguado gran cosa sobre las actividades de Pozzi en San Petersburgo, pero Marina Ritzarev reportó que los nombres de Ekaterina y Maria — hijas de la condesa Ekaterina Vasilievna y el conde Pavel Martynovich Skavronsky — “aparecen en los títulos de colecciones de arietas italianas y dúos dedicados a ambas por Carlo Pozzi, clavecinista, cantante y compositor italiano, quien enseñó en el Instituto Smolny entre 1794 y 1797”.<sup>39</sup> Aunque estas fuentes no se han localizado, cabe preguntarse si se trata de alguna de las dos colecciones publicadas con arias y dúos en Londres.

Lo último de la vida de Pozzi que sabemos hasta la fecha es que se trasladó a Moscú. Según Mooser, “en 1799 el compositor italiano Carlo Pozzi fue a Moscú a representar una ‘*tragédie lyrique* con ballet y coros’ bajo el título *Lancy, ou l’Anglaise chez les anthropophages*”; aunque no es claro si Pozzi fue el autor de la obra.<sup>40</sup> De cualquier manera, se sabe que Pozzi fue director en la ópera de Moscú en 1799, como afirmó Nikolai Findeizen.<sup>41</sup>

Pozzi llegó a Rusia en un periodo de auge en el ámbito musical gracias a Catalina II (1729-1796) y vale la pena señalar que otros compositores de ópera italiana del ámbito de Pozzi estuvieron también en San Petersburgo en esa época. Por ejemplo, en 1776 Paisiello fue contratado por Catalina II como maestro de capilla en San Petersburgo en 1776, donde vivió hasta 1783. En 1784 Sarti fue el sucesor de Paisiello y permaneció en San Petersburgo hasta 1801. Martín y Soler fue contratado por Catalina II como maestro de capilla en San Petersburgo en 1788, el año en que comenzamos a ubicar a Pozzi en Londres. En 1794 —el año que Pozzi llegó a San Petersburgo— Martín y Soler viajó a Londres, aunque regresó en 1796. De esta manera, Pozzi coincidió en San Petersburgo con Sarti desde su llegada y con Martín y Soler desde 1796.

Es necesario continuar con la investigación sobre la vida de Carlo Pozzi. ¿Dónde nació? ¿Dónde y con quién estudió? ¿Cuáles fueron sus primeros trabajos? Dado que la partitura de la *Sinfonia Concertata* es la única fuente registrada que se conserva en Italia, Mantua podría ser un punto de partida para contestar estas interrogantes. Por otro lado, habría que seguir la pista de Pozzi en Rusia para saber qué fue de él después de

<sup>39</sup> Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Ashgate Publishing, 2006, p. 332.

<sup>40</sup> Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18me siècle: Des origines à la mort de Pierre III (1762)- t. 2. L’époque glorieuse de Catherine II (1762-1796)- t. 3. Le règne de Paul 1er (1796-1801) Appendices*, Mont-Blanc, 1951, p. 131.

<sup>41</sup> Nikolai Findeizen, *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 74.

su estadía en Moscú. De cualquier manera, ahora tenemos una idea de quién fue el compositor de los *Dodeci minuetti* de la catedral de México.<sup>42</sup>

#### 4. Addenda: Hacia una lista de obras de Carlo Pozzi

Presentamos a continuación una lista de las obras de Carlo Pozzi que se han identificado hasta el momento. Las obras se han ordenado en primera instancia de acuerdo a la categoría: música vocal, inserciones de música en óperas de otros autores (aunque también se trata de música vocal), música instrumental, obras de autenticidad dudosa y se agregó un apartado con dos referencias a otra música posiblemente compuesta por Pozzi (una de ellas no habla de una obra en específico y otra sí). Dentro de cada categoría, el orden de obras y fuentes se hizo de manera cronológica.

##### Categoría

##### # Título uniforme

##### Año

##### Fuente(s) musical(es)

##### Referencias de la(s) fuente(s)

#### I. Música vocal

##### 1 Comprendo Amico.

##### Rondo, Sung by Sigr Marchesi at the Ladies' Concert

1790 (publicación)

Partitura en Londres, British Library (pub. en Londres por T. Skillern)

BL System number 004588559

##### 2 Five Ariettes, and One Duet, with an Accompaniment for the Piano-Forte or Harp

¿1790? (publicación)

Partitura en Londres, British Library (pub. en Londres por el autor)

BL System number 004588558

##### 3 Eight Italian Airs and Four Duets, op. 4

Anterior a 1795 (publicación)

Partitura en Londres, British Library (no hay más datos)

BL System number 004588557

<sup>42</sup> Cfr. Sección *Música*, para la edición de los doce *minuetti*.

## II. Inserciones de música en óperas de otros autores

### 1 Chi dice che le femmine

Aria para la ópera *Il burbero di buon cuore*, de Vicente Martín y Soler

¿1786? (estreno)

Manuscrito en Bruselas, Conservatoire

Royal de Musique, Bibliothèque

RISM ID no. 706001477

### 2 Música para la ópera *La vendemmia*, de Giuseppe Gazzaniga

1789 (estreno)

Fuentes musicales no localizadas

### 3 Donne, donne, voi siete buon mobile.

Canción para la ópera *I contadini bizzarri*, de Giuseppe Sarti y Giovanni Paisiello

1794 (estreno y publicación)

Partitura en Londres, British Library (pub. en Londres por el autor)

BL System number 004588560

Partitura en Londres, British Library (pub. en Londres por Longman & Broderip)

BL System number 004588561

Manuscrito en Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Musikabteilung

RISM ID no. 450037757

Manuscrito en Eutin, Eutiner Landesbibliothek

RISM ID no. 450019900

Manuscrito en Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Musikabteilung

RISM ID no. 452013238

## III. Música instrumental

### 1 12 minués a dos flautas, dos violines, trompas, viola y bajo

¿1782-83?

Sin fuentes musicales localizadas (La Habana, archivo de Francisco de Miranda)

### 2 Three Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord

1788 (publicación)

Impreso en Londres, British Library (pub. en Londres por Longman & Broderip)

BL System number 004588562

### 3 Sinfonías a 4

1801 o anterior

Sin fuentes musicales localizadas (México, Testamentaria de José Fernández Jáuregui)

### 4 Sinfonia Concertata

?

Manuscrito tal vez autógrafo en Mantua, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Biblioteca  
RISM ID no. 850002224

### 4 Dodeci minuetti composti dal signor Carlo Pozzi

?

Manuscrito en México, Catedral Metropolitana de la ciudad de México  
A1838 (E 14.23 / C 2 / LEG SONATAS / AM 1589)

## IV. Obras de autenticidad dudosa

### 1 Música para Martín y Soler, *Una cosa rara*

1786? (estreno)

Manuscrito en Bruselas, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque  
RISM ID no. 706000049

### 2 Seis sonatas para teclado e instrumento melódico, en el *Quaderno Mayner*

1814 o anterior

Manuscrito en México, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público  
A 78(07) 35325

## V. Otras referencias a música posiblemente de Pozzi

### 1 Colecciones de arietas italianas y dúos

¿1794-1797?

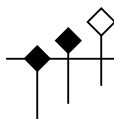
Sin fuentes musicales localizadas (San Petersburgo)

### 2 Lancy, ou l'Anglaise chez les anthropophages

1799 (ejecución)

Sin fuentes musicales localizadas (Moscú)

## José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente



John G. Lazos\*

José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) es ampliamente referido en la literatura de la música mexicana del siglo XIX como uno de los músicos más notables, autor de tratados (teoría, voz, y piano), un repertorio musical (*Instructor Filarmónico*) y numerosos manuscritos para coro y orquesta repartidos en varios archivos catedralicios (Basílica de Guadalupe, Catedral Metropolitana, Tulancingo, Guadalajara y San Cristóbal de Las Casas). Empero, poco es lo que se conoce acerca de su vida y obra. Este ensayo examina parte de la participación de Gómez en la construcción de la identidad mexicana mediante tres instancias: dos obras musicales y una referencia histórica: la *Pieza Histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana* (ca. 1820); las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841) y su participación en 1854, cuando presidiera el comité que seleccionó la música del Himno Nacional.

*José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) is widely referred to in the literature on nineteenth-century Mexican music as one of the most noteworthy musicians of his era. His legacy includes various treatises (theory, voice, and piano), his own music repertoire (Instructor Filarmónico) and his numerous compositions, mostly in manuscript form, located throughout several church archives (Basilica of Guadalupe, Mexico City Cathedral, Tulancingo, Guadalajara and San Cristóbal de Las Casas). However, little is known about his life and work or the role Gómez played in the development of music making in Mexico. This essay examines Gómez's participation in the construction of Mexican identity through three examples, two music compositions and one historical reference: the *Pieza Histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana* (ca. 1820); the *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841); and his involvement in the 1854 National Anthem Committee.*

Si hasta hace algunas décadas la música de Nueva España carecía de relevancia en el espectro de intereses de la mayoría de los investigadores musicales mexicanos, el papel marginal corresponde ahora el siglo XIX mexicano. Postergada en ocasiones, francamente olvidada en otras, o lo que es peor, falseada o reducida su significación a miopes y anémicos antecedentes del nacionalismo musical mexicano, la música de México entre las revoluciones de 1810 y 1910 es prácticamente desconocida.<sup>1</sup>

\* Doctor en musicología, investigador independiente, Montreal, Canadá.

<sup>1</sup> Esperanza Pulido y Juan José Escorza, "La música de México by Julio Estrada", en *Latin American Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8, núm. 2, (otoño-Invierno), 1987, p. 280.

## Introducción

Queda para la reflexión lo acontecido en México durante los festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución. De entre las innumerables estampas legadas, la escenificada el 15 de septiembre representa la postura ideológica que predominó a lo largo del 2010: dicha celebración, que como es bien sabido intenta recrear el ‘grito’ de independencia, tuvo, en este caso, detalles e imágenes que no fueron accidentales.

Con la Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional como telones de fondo el esperado y meticulosamente concebido festejo dejaba contemplar un espectáculo de multimedia, así como fuegos artificiales en sincronía con luces y efectos especiales, donde se observaba a los asistentes –que cubrían la explanada del zócalo–, excepcionalmente acomodados en gran orden en medio de la Bandera nacional y un sospechoso *Coloso*. A su vez, la familia presidencial e invitados seguían de cerca la celebración de la Independencia mexicana bajo los sonidos paradigmáticos de la identidad nacional, es decir, con *La Sinfonía India* de Carlos Chávez como trasfondo sonoro.<sup>2</sup>

Pocos dudarían que la obra escogida fuera la indicada si con ella había que exaltar el espíritu de cada mexicano. Empero, uno se pregunta si no hay una paradoja en celebrar la independencia –el movimiento social del siglo XIX que dio origen de la nación– con la música de Chávez, arquetipo sonoro del movimiento revolucionario del siglo XX. En todo caso, es claro que los sonidos de la cultura son aspectos determinantes de la identidad y que en México han jugado un papel fundamental en la conformación ideológica, recurso que fue utilizado en la noche del 15 de septiembre de 2010.<sup>3</sup>

Pero otras voces, menos conocidas, también han colaborado en forjar dicha identidad y por ello no está de demás recordar la contribución, a

<sup>2</sup> Véanse los últimos tres minutos de <http://www.youtube.com/watch?v=3UrpO7l7-CY> (sitio consultado el 6 de abril del 2011). Aunque la celebración incluyó diversos ejemplos musicales, sin excluir obras del repertorio colonial, la Sinfonía India fue la pieza que mayor duración gozó en el transcurso del espectáculo.

<sup>3</sup> El trabajo de Thomas Turino es valioso en este sentido, al dar cuenta que “Musical nationalism in the early [nineteenth-century] republics was also incipient and grounded in cosmopolitan rather than distinctive local popular traditions as would take place a century later. Music used in conjunction with state ceremony was usually in the mold of European military band music or Italian opera. This repeated connection between music and state ceremony established gradually the indexical meanings for the first type of nationalist music, but note that this process began before the contemporary notion of nation had emerged.” Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”, en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, Núm. 2 otoño-Invierno, 2003, p. 178.

través de parte de su legado, del *filarmónico* José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876). Gómez fue un personaje esencial que por largo tiempo ha formado parte, como varios más de sus colegas, del otrora “patito feo” de nuestra musicología,<sup>4</sup> es decir del período de la música del México Independiente, lapso que hoy parece haber despertado el interés, tanto local como extranjero, de su estudio. Una de las razones de este cambio de percepción se debe al acceso a los documentos y manuscritos, algunos de ellos religiosos, que largamente habían estado vedados para su consulta. Situados en tal entorno y más allá de su quehacer musical, resulta importante rescatar a la figura de Gómez como testigo fundamental de acontecimientos que lo involucraron dentro de los ámbitos de la religión, la política y la sociedad del México decimonónico.

Este ensayo examina tres instancias seleccionadas a lo largo de la vida de Gómez, emblemáticas del ámbito musical mexicano del siglo XIX, un periodo histórico caracterizado por su constante inestabilidad política, que tuvo como contraste un auge significativo de sus manifestaciones culturales y artísticas. En este caso, mi interés esencial estriba en presentar a Gómez como una figura clave para acercarse y entender mejor al periodo *marginal* del México Independiente.

## I. El *filarmónico* Gómez

Gómez nació justo al iniciar el siglo XIX, y si vale la mirada retrospectiva, pareciera que tuvo el olfato necesario para lidiar el turbulento periodo en que le tocó vivir. Decimos esto porque décadas de tempestades políticas, religiosas y sociales no fueron suficientes para alejarlo de su oficio ya que este *filarmónico* ejerció la música en su más amplio sentido. De ser hijo de un músico, se dio a conocer como el *niño Gómez* de voz pródiga, para enseguida asumir la plaza de modesto tercer organista de la ilustre Catedral Metropolitana, posición que con el tiempo lo llevó a ocupar la plaza de primero. También fue célebre profesor y acompañante de piano, metódico compositor y ocasional director de orquesta; además, organizó actos solemnes como grandes bailes públicos, fundó en 1839 su propio Conservatorio, fue incansable editor y prolífico escritor de varios métodos musicales (de teoría, voz y piano), llegó a tener su propio repertorio de música donde imprimió varias de sus obras y arreglos y, por si fuera poco, fue en su madurez jurado del comité que escogiera el Himno Nacional Mexicano. Probablemente nos faltan más actividades que se nos escapan

---

<sup>4</sup> Así descrito por Yael Bitrán, “Presentación”, *Heterofonía* 140 (México, enero-junio 2009), p.5.

aquí pero en resumidas cuentas, resta mucho por investigar acerca de este compositor.<sup>5</sup>

Los primeros datos que he podido revisar a fondo provienen del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana (ACCMM), y cuentan de las ocupaciones de un Gómez quien no alcanzaba los veinte años de edad.<sup>6</sup> Así que, durante la mayor parte de su larga estancia, desde principios de la década de 1820 hasta su definitivo y abrupto retiro en 1865, Gómez tuvo, además de su principal responsabilidad como primer organista de la Catedral Metropolitana, tiempo para dedicarse a escribir música, dirigir la orquesta y hasta organizar su archivo, aunque solía resistirse a ser maestro de la escoleta.<sup>7</sup> De tal suerte, algo habrá tenido que aportar Gómez a la legendaria tradición musical de la catedral mexicana.

Por ello, no debe de extrañar que gran parte de su *corpus* musical sea del orden litúrgico. Fue a partir de la dinámica propia del rito eclesiástico y su consiguiente práctica musical como sus manuscritos, la gran mayo-

<sup>5</sup> A propósito de las actividades no investigadas, cabe consignar la información que provee Nadia Prevost Urkidi, quien ha indagado a fondo las relaciones entre Francia y México. En 1864, por decreto imperial, el gobierno francés convocó por una “Commission de l’exploration scientifique du Mexique”. La tarea de dicha comisión era preparar la organización de una expedición científica que trabajaría con varios especialistas mexicanos, intercambio que duraría tres años. Datos acerca de los miembros aparecieron publicados en *El Pájaro verde* (México, 9 de abril de 1864). Es interesante dar cuenta que entre los numerosos y conocidos nombres, se consigna el de José Antonio Gómez como parte del Comité de las Bellas Artes. Aunque se sabe poco de su participación, ya que Gómez dejaría la capital de México para radicar en Tulancingo en 1865, uno supone que su nominación dentro del comité se debió a su reputación como músico. El documento puede consultarse en <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/F/F17%202909-2914.pdf>.

<sup>6</sup> En 1824 Gómez, de 19 años, escribía al Cabildo Metropolitano haciendo notar que el organista titular de la Catedral Metropolitana, José Cataño y quien se encontraba enfermo, le exigía que “tocara el órgano hasta concluir la Semana”. Sin embargo, Gómez dice que no tiene “que obedecer más que” al Venerable Cabildo, “y a los Principales del coro”, poniendo a su vez en evidencia “que Dn. José Cataño, lo que pretende es escaparse de todas las funciones”. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM) *Correspondencia 1830-1882*, 28 de mayo de 1824. Se deduce que Gómez debió haber sido el tercer organista de la Catedral desde esta fecha hasta principios de 1833, cuando el Cabildo “se acordó como pide nombrándose 2º organista con el sueldo qe. le corresponde a dn. José Anto. Gómez Olguín. ACCMM, Actas Capitulares, Libro 73, Folio 42v, 11 de enero de 1833.

<sup>7</sup> Por ejemplo, refiere el Cabildo Metropolitano, la “habilidad de Gómez, como haber este hecho varias piezas pa. el obligado del órgano” (ACCMM, Actas Capitulares, Libro 72, Folio 313r, 10 de Enero de 1832); también se reporta que el “Cabildo tomase en consideración el trabajo y empeño, qe. ha tenido el compositor de la nueva Musica del Miserere, D. José Gómez Olguín” (ACCMM, Actas Capitulares, Libro 72, Folio 349v, 4 de Mayo de 1832); así como también algún emolumento enviado por el “Sr. Tesorero al primero D. José Antonio Gómez por su empeño en el cumplimiento de su obligación, y por qe. ha compuesto varias piezas para la orquesta, pudiendo ser el director de esta” (ACCMM, Actas Capitulares, Libro 75, Folio 39v, 25 de Mayo de 1838).

ría copias únicas, acabaron repartidos: la Basílica de Guadalupe guarda once,<sup>8</sup> hay por lo menos ochenta en la Catedral Metropolitana, veintiún de ellos inmigraron con su autor hacia Tulancingo, existen cuatro más en Guadalajara y –sorprendentemente– dos de ellos llegaron hasta San Cristóbal de Las Casas. Además de tan extensa producción de música sacra, actualmente desconocida para la música en México, Gómez tiene en su haber diversos métodos: uno de teoría, *Gramática Razonada* (1832 y con varias ediciones posteriores);<sup>9</sup> otro para voz: *El Inspirador Permanente. Gran Método de Música Vocal* (1844); y uno para piano: *Nuevo Método de Piano/ Escalas, Ejercicios y Lecciones/ para los Principiantes/ Sobre Temas de Bellini y Donizetti* (s/f). También editó su propio repertorio musical, *Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical*, dividido a su vez en dos secciones, la parte teórica, *Nuevo Método para Piano* y la parte práctica, *Colección de Piezas Escogidas para Piano, Canto, Flauta y Vihuela*, (ambas de 1843). Además de todo lo anterior, fue autor de una famosa obra intitulada *Pieza Histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana* (ca. 1820).<sup>10</sup>

## II. *Pieza Histórica...*

Como parte de su aportación al espíritu de triunfo que se respiraba entonces, Gómez dedicó su *Pieza Histórica* a relatar los acontecimientos que condujeron a la consumación de la Independencia. Era entonces un

---

<sup>8</sup> Establecida al lado de la Basílica en 1755, la orquesta y el coro de la Colegiata de Guadalupe participaban regularmente en los eventos religiosos. José Antonio Gómez no solo estudio ahí, sino también escribió música y dirigió a la orquesta. La fuente del dato que vincula al autor con la Colegiata de Guadalupe es su propia biografía publicada en el *Calendario de las Señoritas Mexicanas...* Cfr. Nota 17.

<sup>9</sup> Arturo Aguilar Ochoa consigna la importancia de Gómez como impulsor de “una serie litográfica, compuesta de siete dibujos, que ilustran *La gramática razonada musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes*, en la imprenta de Martín Rivera, calle de Jesús núm. I. De los pocos trabajos de este periodo [principios de la década de 1830] que han llegado hasta nosotros y que demuestran cierta destreza en la técnica, curiosamente es una partitura musical con la que también había empezado la litografía en Europa, la litografía se titula: “Tala general de todos los acordes.” Véase Arturo Aguilar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 80.

<sup>10</sup> La única copia que tengo conocimiento se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid (RBM). La entrada se lee como: *Pieza histórica/ Sobre la Independencia de la Nación Mexicana/ Puesta en Musica para el Piano-Forte/ Con acompañamiento de Violín, a Flauta y Violoncel/ Por el Joven Americano, Profesor de música/ J. Ant. Gómez y Olguín,/ de edad de 13 anos (sic)/ Quien la dedica a todos los libertadores de su amada Patria.* RBM, Mus. 978 Hol. enc. h. dor. 1121926.

joven idealista de dieciocho años, “casi un niño”, se presentaba a sí mismo en la elaborada portada como *el Joven Americano, Profesor de música*, y de paso aprovechaba el espacio para compartir su nueva obra con *todos los libertadores de su amada Patria*. Los honores de la *Pieza Histórica* corresponden a la figura del momento, al no menos polémico Agustín de Iturbide (1783-1824), recién erigido héroe del movimiento independentista.

Es notable, teniendo en cuenta el breve lapso del que fue parte en la historia de México, lo que se ha escrito a la memoria del liberador de la nación mexicana, en el más positivo de sus términos. Tema delicado en el que prevalecen puntos encontrados, el ascenso de Iturbide inicia en mayo de 1822, cuando toma ventaja de sus incursiones militares y decide proseguir, con el apoyo de la Iglesia, en sus ambiciones personales para ser proclamado como el “*Primer Emperador Constitucional y Gran Maestro de la Orden Imperial de Guadalupe, Agustín por la Divina Providencia y por el Congreso de la Nación*”.<sup>11</sup> Le bastó poco menos de un año, entre mayo de 1822 a marzo de 1823, para lograr ostentar tan opulento título.<sup>12</sup> Una vez exiliado en Europa, se dice que los malos consejos lo convencieron de la idea de ser bien recibido, para su regreso. Sin embargo, Iturbide fue sumariamente ejecutado el 19 de julio de 1824 en la Villa de Padilla poco después de haber pisado territorio mexicano.<sup>13</sup> En 1838, bajo las órdenes del entonces Presidente Bustamante, los restos de Iturbide fueron exhumados para así poder descansar en la capilla de San Felipe de Jesús de la Catedral Metropolitana. Esto es doblemente indicativo, ya que además de ser la capilla del primer santo mexicano de la Iglesia Católica, ésta se encuentra justamente al costado de la puerta de la Sala Capitular, lo que significa que todos los miembros del cabildo han de transitar frente de dichos restos.<sup>14</sup> Ante el recuento de sus actos, la historiografía tradicional ha construido una imagen donde pareciera que lo único rescatable en

<sup>11</sup> David Brading, “Ultramonte Intransigence and the Mexican Reform: Clemente de Jesús Munguía”, ed. Austen Ivereigh, *The Politics of Religion in an Age of Revival: Studies in Nineteenth-Century Europe and Latin America*, Londres, Institute of Latin American Studies, 2000, p. 140.

<sup>12</sup> Del 21 de julio de 1822 al 19 de marzo de 1823.

<sup>13</sup> Aún siendo una versión parcial, vale la pena revisar como testimonio de la época, el texto de Carlos María de Bustamante, *Historia del emperador D. Agustín de Iturbide*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1846.

<sup>14</sup> “NOTA: El presidente D. Anastasio Bustamante, constante y fiel amigo del Sr. Iturbide, mandó que se ecshumasen los huesos, y se trasladasen á México, como se verificó con pompa augusta la tarde del 25 de Septiembre de 1838...Colocáronse en el convento de San Francisco, y en su iglesia se puso una magnífica pira, en cuyo derredor se cantaron y dijeron muchas misas. Lleváronse después en magnífica procesión á la Catedral [Metropolitana] la mañana del 24 de Octubre, en la que se hizo la presentación, y los huesos se colocaron en la capilla de San Felipe de Jesus en un sepulcro bastante pobre y desairado...” Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la revolución mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810 por el*

estos primeros años de vida independiente fue el establecimiento de la República Mexicana bajo una precaria estabilidad que no duraría mucho; esta imagen contrasta con la que se desprende de la *Pieza histórica* de Gómez.



Figura 1. Portada de la Flauta de la *Pieza Histórica* de Gómez. Imagen cedida por el ACCMM.<sup>15</sup>

La *Pieza Histórica* localizada en Madrid está dividida en cincuentaidos breves movimientos y un himno al final, *Canción Marcial*. En su concepción musical se asemeja a una obra programática tal y como el mismo autor lo explica,<sup>16</sup> Escrita para voz que narra y canta –y a la que ocasionalmente se añade una segunda– tiene acompañamiento de piano, al que se agregan el violín o flauta y violonchelo, instrumentos que con el coro sólo participan al final, en la sección del himno. Sin embargo, la versión localizada en el ACCMM conserva una parte de flauta de esta obra que no se limita al último movimiento sino que participa en la gran mayoría de ellos (véase fig. 1). ¿Cómo explicar esta diferencia entre ambas fuentes?

*ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla*, México, Imprenta de J. Mariano Lara, 1843) Tomo I, pp. 264-265.

<sup>15</sup> Agradezco a Analía Cherñavsky y Germán Pablo Rossi quienes me facilitaron copia de estos manuscritos.

<sup>16</sup> Música narrativa o descriptiva, el término es utilizado para referir aquella música que intenta representar conceptos extra-musicales sin requerir en el uso de la palabra cantada y que usualmente posee algún texto que sintetiza la temática de la pieza.

Para hacer un juicio aproximado, primero hay que contemplar más en detalle las dos versiones que se conocen de esta misma obra. Hay que destacar las diferencias sustanciales entre la versión impresa y completa para piano, *Pieza Histórica*, que se encuentra en la RBM y la versión parcial, *Gran Pieza Histórica* que resguarda el ACCMM. En ésta última, en formato manuscrito, se reconoce la mano de Gómez y la parte de flauta está completa. Además ha de señalarse que en la copia localizada en el ACCMM se conservan tanto partes manuscritas como algunos folios de la publicación que salieron para su venta hacia fines de 1843.

Al estudiar la copia que se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid (RBM), y la única completa que se conoce, se observa que las descripciones que acompañan a cada movimiento, y que son base para su contraparte musical, narran de cerca la odisea heroica de Iturbide desde el momento en que decide involucrarse al movimiento independiente, siguiendo la proclamación del Plan de Iguala, su lucha en diferentes ciudades, la celebración del tratado de Córdoba con el virrey Apodaca, y hasta “su entrada triunfal en la liberada Ciudad de México”.

No hay información precisa de si la *Pieza Histórica* llegó o no a la luz pública en la década de 1820. Sin embargo, no es difícil suponer que hubiera sido discretamente alejada de toda difusión una vez derrocado el primer Imperio, para evitar así comprometer al joven compositor con la figura de Iturbide. Más no por ello Gómez abandonó su obra. En 1840, dentro del *Calendario de las Señoritas Mexicanas* se publicó la biografía del entonces reconocido “primer organista de la catedral, plaza que obtuvo por oposición muy lucida, en que manifestó los grandes conocimientos que poseía del arte, con unánime aprobación de los examinadores.”<sup>17</sup> En el *Calendario...*, se menciona una obra intitulada “*La Historia de la Independencia* para piano, flauta, violín ó violoncello; obra del género imitativo.”<sup>18</sup> El cambio del título, pero no de su idea original, deja entrever que es la misma obra que escribiera dos décadas atrás. Es decir, un calculador Gómez, ahora de 35 años, mantuvo esperanzas de que su juvenil composición *Pieza Histórica* encontrara mejor suerte, aunque para ello habría que tener un poco más de paciencia.

Hacia finales de 1843, en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, apareció en gran desplegado el anuncio de la *Gran Pieza Histórica de los últimos gloriosos sucesos de la Guerra de Independencia*. En este largo y convincente

<sup>17</sup> *Calendario de las Señoritas Mexicanas para el año bisiesto de 1840*, México, dispuesto por Mariano Galván, portal de Agustinos No. 3, 1840, pp.195-200. Es precisamente esta biografía la que más tarde Francisco Sosa copió íntegramente en 1884 para incluir a Gómez dentro de sus *Mexicanos Distinguidos* (México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884) al lado de Luís Baca, Joaquín Beristáin, José Carrasco y José Mariano Elízaga.

<sup>18</sup> *Calendario*, p. 199.

anuncio, Gómez promete al lector veinte publicaciones que comenzarían a salir para su venta cada dos semanas. El texto es elocuente por sí mismo y se lee como sigue:

GRAN PIEZA HISTÓRICA  
DE LOS  
ÚLTIMOS GLORIOSOS SUCESOS  
DE LA  
GUERRA DE INDEPENDENCIA,  
COMPUESTA PARA PIANO-FORTE,  
Y PUBLICADA EN 20 ENTREGAS  
POR J. ANTONIO GÓMEZ

SIENDO muy notable en México el progreso que gradualmente va haciéndose en la música, y anhelando yo dar á mis conciudadanos una prueba inequívoca del deseo que me anima á cooperar en algo á un arte tan esclarecido como útil y digno de recomendación, me he propuesto publicar por suscripción la pieza que con el título arriba expresado, comenzará á salir á luz el día 15 del presente mes, siendo sus condiciones las siguientes.

Las entregas se harán cada quince días. Constará cada Una de cuatro hojas, en las que irán comprendidos uno ó Mas dibujos que representen los pasajes mas notables. Cada entrega ira adornada con un forro de papel de color impreso.

El precio en esta capital serán 6 rs., que se eschibirán en el acto de la entrega. Fuera de la ciudad costará 1 peso franco de porte.

Concluida esta obra, se dará gratis á los Sres. suscritores una muy lucida y brillante caratula.

A los no suscritores les costará 20 ps. en esta capital, y fuera de ella 25.

LAS SUSCRICIONES SE RECIBEN EN MEXICO.

Alacena de D. Cristóbal de la Torre.

Librería Mexicana.

Calle Cerrada de Santa Teresa la Antigua, núm. 2

Puente de palacio, sedería de la Fidelidad y Constancia

....<sup>19</sup>

Pero una vez más, el clima político volvió a desfavorecer a Gómez. Antonio López de Santa Anna (1794-1876), otra de aquellas figuras po-

<sup>19</sup> *El Siglo XIX*, México, 8 de diciembre de 1843, p. 4.

lémicas en la historia de México, dejaría la presidencia e inmediatamente la *Gran Pieza Histórica* tuvo que ser removida, ahora si definitivamente, del escenario público. Esto se deduce porque los anuncios de sus dos anteriores y recientes publicaciones, *Instructor Filarmónico* y el *Inspirador Permanente*, continuaron promoviéndose de forma discreta en el periódico *El Siglo Diez y Nuevo* todavía durante el año de 1844, mientras que ya no hubo mención alguna del tercer título.

Es interesante, en cuanto a la *Pieza Histórica* se refiere, reconocer que un adolescente Gómez tenía ya claros conocimientos de cómo manipular algunos elementos musicales. Por ejemplo, no es accidental que el primer movimiento carezca de barras de compás. El propósito es evidente, Gómez emplea un flujo musical de carácter improvisatorio para resaltar, junto con el texto, los pensamientos de Iturbide: “Introducción en que se significan los diversos pensamientos que le ocurrían al G[ener]nal. Iturbide antes de dar el grito de Independencia”. Su contraparte visual está claramente representada en la litografía que acompaña la publicación de 1843 (véase fig. 2).

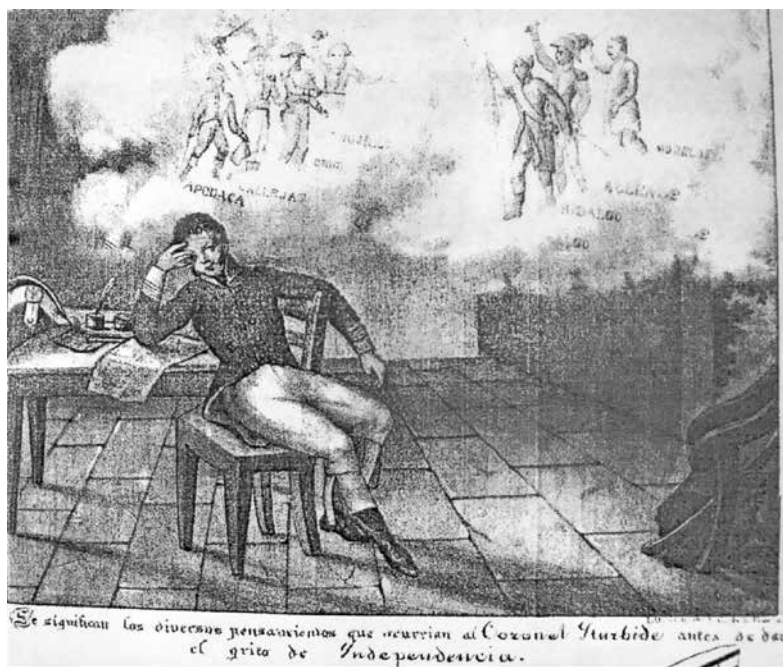


Figura 2. Grabado representando a Iturbide y que acompaña al primer movimiento de la *Gran Pieza Histórica* de José Antonio Gómez. Imagen cedida por el ACCMM.

Es de notar que al pie de este grabado se lee “Coronel Iturbide” y no “General”, reconocimiento oficial que ya gozaba. En esta litografía, que

proviene del conocido taller de Rocha,<sup>20</sup> se ve al líder del movimiento insurgente pensativo, deliberando justamente antes de encaminarse a su lucha. También, es el momento, como el texto afirma, en que Iturbide se apresta a dar el Grito de Independencia. Sobra explicar la inexactitud de tal gesto que había corrido a cuenta del criollo Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811).

Ya sea concebida como *Pieza Histórica* en los inicios de la década de 1820, *La Historia de la Independencia* en 1840, o como *Gran Pieza Histórica* en 1843, esta obra implica una postura conservadora, en franca oposición a los liberales cuya ideología acabó por imponerse tras varias décadas de enconada lucha partidista. Por ello, glorificar desde la música una figura que capituló el movimiento de independencia, y quien siguiera sus particulares sueños imperialistas, seguramente ocasionó que la pieza permaneciera prácticamente desconocida por representar una postura que ha sido ideológicamente desfavorecida.



Portada: *Pieza Histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*, José Antonio Gómez y Olgún.

<sup>20</sup> “La publicación de la música recibió gran impulso con la litografía; pero el primer taller público que existió fue el de Rocha y Fournier, aunque antes hubo litografías firmadas por J. Rocha.” Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo 19, México, Estudios Neolitho*, 1934, pp. 4-5.

En 1934 Jesús C. Romero describió detalles tanto de la obra como de la ejecución, incluyendo la aportación de los músicos, de la *Gran Pieza Histórica*. En una discreta nota al pie de página dice que: “La obra no sólo está escrita para piano, como reza la carátula, sino para este instrumento, cello, flauta y voces femeninas; la ejecución estuvo bajo la dirección de mi amigo el maestro Eduardo Hernández Moncada y la ejecutaron la contralto señorita profesora Abigail Borbolla, la soprano señora profesora Dolores Pedrozo y el pianista Pablo Moncayo.”<sup>21</sup> El asunto no quedaría ahí y en 1961, cuando Romero volvió a referirse a la *Gran Pieza Histórica* contó la triste fortuna que corrió la copia de la partitura que utilizaron en aquella memorable ocasión.

Uno de los poquísimos ejemplares conocidos de esta obra, que no pasan de cinco, me lo obsequió don Luis González Obregón y lo aproveché para darla a conocer la noche del 7 de agosto de 1933, durante una de las conferencias que acerca de la Historia de la Música en México, sustenté por la radiodifusora X. F. X. de la Secretaría de Educación Pública. Para que la composición fuera estudiada, la entregué al maestro Eduardo Hernández Moncada, quien equivocadamente la envió al Conservatorio Nacional, por creer que procedía de su Biblioteca. El cambio de autoridades me impidió de momento recoger la obra y, por desgracia, ya no se conserva completa en la mencionada biblioteca, e indebidamente la registró de su propiedad.<sup>22</sup>

Hay indicios que permiten pensar que Gómez buscó diferentes fines en cada versión. Por ejemplo, tomando en cuenta el texto del himno que cierra la obra, es claro que ambos casos responden a diferentes contextos históricos y políticos. El texto del manuscrito que está en la Catedral Metropolitana,<sup>23</sup> menciona por nombre a varios de los compañeros de lucha que acompañaron a Iturbide mientras que la versión que alberga la RBM emplea la metáfora para referirse a los personajes del movimiento independista (véase Anexo). Curiosamente, este mismo tipo de enmiendas también ocurrirán con el texto del Himno Nacional, como se verá

<sup>21</sup> Jesús C. Romero, *José Mariano Elizaga. Fundador del Primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 145.

<sup>22</sup> Jesús C. Romero, *La verdadera Historia del Himno Nacional* (México, UNAM, 1961, p. 86. No hay que olvidar que Lidia Guerberof habla “de manera muy especial” de esta misma obra. Fue ella misma quien dio con la copia que se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid, y de ello cuenta que al “estudiarla descubrí que en realidad lo que en un principio me pareció una obra programática, es en realidad una Ópera, [sic] con una pequeña Obertura y recitativos hablados [sic] además de los textos que encabezan cada movimiento.” Véase Lidia Guerberof Hahn, *Archivo musical: catálogo*, México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 16-17.

<sup>23</sup> Véase ACCMM, E. 13.6 C2 Leg Db6 AM 1162 A.

más adelante. Por otra parte, la parte de piano de la *Gran Pieza Histórica* (1843) está simplificada en comparación con la *Pieza Histórica* original, probablemente para facilitar su ejecución. Dadas las limitaciones para ofrecer un veredicto final, lo que puede aseverarse es que la *Gran Pieza Histórica*, cuya portada provino de los talleres de Ignacio Cumplido, no pudo haber aparecido a principios de la década de 1820 pues la elaborada calidad de impresión, la litografía de la cubierta (a tres colores) y la calidad de la notación musical impresa, eran recursos técnicos que no estaban disponibles en los albores del siglo XIX.<sup>24</sup>

En resumen, seguramente Gómez concibió su pieza durante el espíritu de triunfalismo y optimismo que se respiraba hacia 1820, pero la impresión que se encuentra en la RBM sin duda apareció varios años más tarde. En todo caso, lo trascendente es que la *Pieza Histórica-Gran Pieza Histórica* atrae nuestra atención hacia otro punto de vista político sobre Iturbide a la vez que muestra el talento juvenil y la paciencia musical de uno de los compositores más notables del México de aquellos años.

### III. Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano

Además de ser compositor de música religiosa, Gómez contribuyó de forma significativa a la construcción de la identidad nacional desde otros géneros musicales. En 1841, en una casi desapercibida nota impresa en el periódico local *El Cosmopolita*, se anunciaron sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (véase fig. 3).<sup>25</sup> Del amplio y ecléctico legado musical apenas esbozado hasta aquí, son curiosamente sus *Variaciones* las que han recibido mayor atención, y no precisamente porque el compositor lo hubiera querido así.<sup>26</sup> Empero, la mayor distinción de las *Variaciones* de Gómez reside en ostentarse como una de las primeras piezas escritas en México que tomó prestado un tema de origen popular para su uso dentro del lenguaje de la música clásica. Esto es significativo, ya que en aquellos tiempos la apropiación de materiales populares concebidos para

<sup>24</sup> “La litografía como tal no aparece en México hasta 1826.” Toussaint, *La litografía*, 2. Hasta donde se ha podido comprobar, las primeras partituras publicadas en México se realizaron hacia ese mismo año (Cfr. Ricardo Miranda, “*Tempo di variazioni*”, en Mariano Elízaga, *Últimas Variaciones*, México, CENIDIM, 1994, pp. 9-19).

<sup>25</sup> Aquí como *Variaciones sobre temas/ del/ jarabe mexicano/ para piano forte./ Compuestas por J. Antonio Gómez...* Véase *El Cosmopolita*, México, 2 y 26 de junio y 14 de julio de 1841, p 4.

<sup>26</sup> Hasta donde tengo noticia, ésta es la única pieza de Gómez que ha sido grabada. Cfr. Cyprien Katsaris, *Piano Mexicano*, París, Piano 21, 1997 [P21002]. El disco fue reeditado en México como *Latin American piano, Vol. 1, México*, México, URTEXT, JBCC 062, 2007. La selección de las obras y las notas de esta grabación estuvieron a cargo de Ricardo Miranda.

un mercado de consumo musical, entiéndase la nueva clase media, era una práctica novel de la cual Gómez fue uno de sus principales promotores.



Figura 3. Primer anuncio de tres que aparecieron sobre las *Variaciones* de J. A. Gómez en el periódico *El Cosmopolita* (1841).

Es común vincular este género con la lírica infantil o también asociarlo con el más convencional de los bailables folklóricos, tal y como ilustran los conocidos casos de *Los enanos* y el *jarabe tapatío* respectivamente. Empero, esta apreciación contrasta radicalmente con los orígenes del baile. En sus modestos inicios, hacia la segunda parte del siglo XVIII, el jarabe se vio directamente condenado desde el ámbito religioso. Ya en 1934, Gabriel Saldívar documentaba extensivamente que la Iglesia había intentado prohibir esta danza popular, cuando los misionarios de Pachuca referían en un comunicado escrito al tribunal su desacuerdo sobre un “son deshonesto y provocativo que llaman *pan de jarabe*”.<sup>27</sup> Etimológicamente, así lo explica Saldívar, la “palabra *son* aplicada a la música, parece que fue usada por primera vez oficialmente al prohibirse un baile y coplas el año de 1766, el cual clasificamos entre la música de los negros.”<sup>28</sup> Siguiendo la pista de los testimonios, el investigador recaba exhaustivamente su información a partir de los libros del Ramo de la Inquisición que resguarda el Archivo General de la Nación. Los edictos y comunicados consultados enfatizan lo escandaloso de los bailes, al denostarlo por varias razones como un *piarum aurium* (ofensivo a los oídos piadosos): por sus títulos, por sus letras, por la forma en que se imitaban animales en sus bailes, pero sobre todo, por “los estragos que ocasiona la indecencia y lúbrico modo de vestir de las personas de ambos sexos, particularmente algunas mujeres, que no parece se visten sino para manifestar desnudez de que hacen gala...”<sup>29</sup> Hay que agradecer su investigación, ya que Saldívar presenta además de las los textos, partituras, e íntegramente varios de estos comunicados que definitivamente proponían que estos “bailes

<sup>27</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México. Épocas Precortesiana y Colonial*, México, Secretaría de Educación Pública, Impreso en los talleres de la Editorial “Cultura”, 1934, pp. 267 y ss.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 276.

deshonestos y provocativos, me he esforzado [según el testigo] todo lo posible a fin de desterrar de los pueblos cristianos...”<sup>30</sup>

Como cabría de esperar, dichas iniciativas eclesiásticas no surtieron el efecto de proscribir dicho baile, sino todo lo contrario, ayudaron a propiciar la continuidad y eventual aceptación del jarabe conforme avanzó el siglo XIX. Para entonces, el soez y prohibido baile era bien recibido y gozaba de cierto prestigio como música asociada al movimiento social de independencia, con lo cual se convirtió en el baile popular mexicano de mayor presencia durante la primera parte del siglo XIX:

Aunque el jarabe ya se bailaba desde 1772 (como “Pan de xarabe”) y desde 1801 (como “Jarabe Gatuno”), al comenzar el siglo XIX se convertirá en el baile favorito de los insurrectos que pelearon en la guerra de independencia, pues ya se bailaba en las sesiones conspirativas donde se planeó dicha guerra. De hecho, el jarabe fue el baile popular emblemático de los “mejicanos” hasta la segunda mitad del siglo XIX, como lo muestran varias partituras para piano y guitarra con jarabes anónimos...<sup>31</sup>

Mientras tanto, en el opuesto estrato social del *jarabe*, el piano comenzaba a introducirse en México como un artefacto que además de ser un buen ornato, era un instrumento idóneo para el cultivo de las artes. Como resultado, un creciente repertorio de nuevas obras para piano, o fortepiano como solía llamarse, comenzó a circular extensamente en el México del siglo XIX. En este caso, es reconocida la contribución de Gómez a la creación y difusión de este repertorio: como compositor, por publicar y editar obras propias y arreglos; como pedagogo, por la edición de sus varios métodos musicales; y como agente social por estar bien relacionado, como claramente lo expresara en sus días, con las *familias acomodadas*.<sup>32</sup> Era normal que Gómez dedicara expresamente alguna obra para piano a sus estudiantes del género femenino para publicarlas o anunciarlas en varias de las revistas dedicadas al llamado “bello sexo” que se difundieron durante este periodo. En los tiempos en que las *Variaciones* hicieron su aparición –a principios de 1840– Gómez ya era un músico que podía presumir de un bien logrado estatus social y artístico.<sup>33</sup> Partiendo de sus

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>31</sup> José Antonio Robles Cahero, “Cantar, Bailar y Tañer: Nuevas Aproximaciones a la Música y el Baile Populares de la Nueva España”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6ª época, 8 (México, abril-junio, 2005, pp. 63-64). También, hay en este Boletín varios de los documentos, como facsímiles, que Saldívar había anteriormente consultado.

<sup>32</sup> José Antonio Gómez, *Inspirador Permanente. Gran Método de Música Vocal*, México, *El Siglo XIX*, 11 de julio de 1843, p.4.

<sup>33</sup> Son testimonio de tal estatus las citas que sobre Gómez nos legó Guillermo Prieto en sus memorias: “En su calidad de músico, tributaba sincera admiración a Gómez, asombroso organista, y á Elízaga su rival en el piano;” o “Los filarmónicos del grupo que me ocupa no dejaban de citar, cuando el caso lo requería, á Gómez y á Elízaga, organistas y pianistas ilus-

actividades como primer organista en la Catedral Metropolitana, espacio litúrgico en el que ya había alcanzado cierta estabilidad, el incansable *filarmónico* comenzó a incursionar más allá de sus fronteras eclesiásticas, para obtener cierto auge, musicalmente hablando, en la Ciudad de México entre los años entre 1839 y 1844. Todo indica que esto se logró gracias a una planeada estrategia, que comenzó con el solemne establecimiento de la Sociedad Filarmónica y su Conservatorio de Música en 1839. He aquí como recuerda Enrique Olavarría dicho acto:

El último espectáculo notable del año de 1839, que no tuvo completas ni Compañía de Verso, ni Compañía de Opera, fue la instalación solemne, en un salón del Colegio de Minería, de la *Gran Sociedad Filarmónica*, fundada en 15 de Diciembre por el profesor D. José Antonio Gómez, quien pronunció un discurso en el cual, entre otras cosas, dijo: “Observando yo por la historia, por la inducción y por la experiencia, que el carácter dulce del pueblo mexicano le hace el más apto para la adquisición y cultivo de las bellas artes como de las bellas letras, hasta el punto de que podrá llegar á no necesitar de otro algún pueblo y á rivalizar con todos los demás, y siendo, por último, constante, que menos prometía y menos importancia tuvo en su principio el Conservatorio de Madrid, concebí el proyecto de realizar este pensamiento sobre escala más extensa...”<sup>34</sup>

Una década más tarde, en 1849, hizo presencia en los escenarios mexicanos el virtuoso pianista austriaco Henri Herz (1803-1888), quien conocedor de cómo ganarse al público local, preparó precisamente para uno de sus *encores* un jarabe mexicano, aunque no el de Gómez. Para enfatizar la recepción de este *notable acontecimiento*, vale la pena recordar el detallado comentario de uno de los autores mexicanos más representativos de su época, Manuel Payno (1810-1894). La efusiva y apasionada nota de Payno, captura sin complejos y en toda su extensión las implicaciones ideológicas de este baile.<sup>35</sup>

...entre la música irlandesa y la francesa e italiana (...) introdujo la música mexicana más sandunguera, más bulliciosa, más subversiva, el jarabe. ¡Un jarabe tocado por Herz! ¡Qué profanación, qué atentado contra el buen gusto, contra la aristocracia! (...) El efecto que produjo en la concurrencia fue magnífico. Al principio el público creyó que era(n) Bellini o Rossini quienes hablaban en el piano, y guardó ese respetuoso silencio que indica que en todas partes del mundo se tributa al genio una veneración religiosa; pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad a los palcos y al patio. Los hombres

---

tres *Memorias de mis tiempos, 1828 á 1840*, México, Viuda de Ch. Bouret, 1906, pp. 56 y 101, respectivamente.

<sup>34</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México*, Tomo I, Segunda Parte de 1821 a 1840, México, Imprenta La Europea, 1895, p. 365.

<sup>35</sup> Bitrán ya había notado la “carga ideológica” asociada al jarabe, particularmente durante la visita de Herz a México, 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)”, *Heterofonía*, núm 134-135, México, enero-diciembre de 2006, pp. 89-108.

sonaban las manos, las lindas jóvenes hacían otra cosa mejor, reían, y sus ojos, su fisonomía toda, expresaban el contento y la sorpresa ¿Herz tocando el jarabe, el músico de Viena, el discípulo protegido de Napoleón, tocando un sonecito de los Tapatíos y los Poblanos? Este es un acontecimiento notable, digno de mencionarse.<sup>36</sup>

De esta forma, este popular *sonecito*, trasladado a los paradigmas de los escenarios de concierto, fue visto por su narrador como un símbolo de rebelión nacional. Las *Variaciones* de Gómez sobre el jarabe, como la primera apropiación de un tema popular en el lenguaje clásico, ayudaron a promover a través de su publicación y su consiguiente recepción la construcción de la identidad nacional desde los escenarios musicales del siglo XIX. Pero esta pequeña obra para piano todavía daría de que hablar al ser empleada como la vara para medir el corpus musical de Gómez, generando así opiniones encontradas.

Uno de los comentarios de mayor consecuencia provino del notable pianista, pedagogo y compositor mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948). Ponce fue el encargado de redactar el prólogo de halagadoras palabras a la investigación de Gabriel Saldívar intitulada *El Jarabe: baile Popular Mexicano* (1937), quien nos “presenta en esta monografía copiosa datos y una serie de textos musicales desconocidos”, Ponce repara particularmente en la pieza de Gómez para comentar, con cierta tendencia, que,

Por su parte el maestro don José Antonio Gómez, en sus “Variaciones sobre el tema del Jarabe [sic] Mexicano”, se mantiene dentro del fatal círculo tónica-dominante, con fugaces cadencias rotas y arpeggios de séptima disminuida. Sorprenden en estas “Variaciones” ciertas faltas elementales de armonía debidas, tal vez, más que a ignorancia, a descuidos del compositor.<sup>37</sup>

Pero el asunto no acaba aquí. Poco más tarde, y ciertamente inspirado por el reciente comentario de Ponce, Mayer-Serra retoma las *Variaciones* para criticarlas más a fondo y para extender su visión negativa al resto de las obras del compositor, mismas que le parecen “poco cuidadosamente” escritas:

...las Variaciones sobre el tema del jarabe mejicano (1841), de J. A. Gómez, tan poco cuidadosamente escritas como otras composiciones de este autor, se aproximan ya a la forma moderna de este baile, por contener el preludeo como contraste un son de melodía diferente. Esta obra lleva su título sin razón: no se trata de variaciones, sino sencillamente de una fantasía pianística sobre las melodías po-

<sup>36</sup> Yo [pseud. Manuel Payno], “Revista teatral. Tercer concierto del Sr. Henri Herz”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de agosto de 1849, p. 3.

<sup>37</sup> Saldívar reproduce en su monografía la portada de la obra Gómez: *Variaciones/ sobre el tema del jarabe mejicano/ para/ Pianoforte/ compuestas/ por/ J. Antonio Gómez/ México*. Gabriel Saldívar, *El Jarabe: baile popular Mexicano*, México, Talleres gráficos de la Nación, 1937, [sobretiro del t. II, época 5ª, de los *Anales del Museo Nacional de México*], s.n.p. [p. 37].

pulares, realizada con las fórmulas virtuosistas al estilo “salonesco” de los Wallace y Sydney Smith.<sup>38</sup>

Una década más tarde la obra sería vista en forma muy distinta. Robert Stevenson consideró interesante comparar la pieza con otras tradiciones musicales, es decir, situar las *Variaciones* de Gómez dentro de la misma categoría que las *danzas eslavas* de Dvorak y las *danzas noruegas* de Grieg, por el simple hecho de ser parte de la elaboración de temas folklóricos en el idioma clásico.<sup>39</sup>

Un acercamiento a las *Variaciones*, escritas simplemente en Do mayor y en 3/4, permite localizar detalles que han escapado a la vista.<sup>40</sup> Mediante el uso de un sencillo recurso musical, las *Variaciones* están concebidas con un patrón rítmico constante en la mano izquierda en forma de anacrusa de tres-octavos que resuelven en el primer tiempo, para así mantener la obra en constante movimiento hacia adelante. Este motivo rítmico representa el impulso natural del jarabe: el zapateado. Aprovechando este recurso, la mano derecha se dedica por su lado a ejecutar los breves e innumerables patrones melódicos, normalmente de dos a cuatro compases, que exigen ser enriquecidos en sus inmediatas repeticiones. El estudioso Thomas Stanford da a entender claramente que el jarabe “no es un baile para cualquiera [ya que] normalmente es ejecutado sólo por los bailarores más expertos”.<sup>41</sup> Gómez toma en cuenta las exigencias de este baile ya que sus *Variaciones* definitivamente no están escritas para cualquier principiante del piano. Como en la *Pieza Histórica*, concebida dos décadas atrás, sus *Variaciones* demandan “bailadores más expertos”, ejecutantes de un cierto nivel que en este caso puedan improvisar sin desviarse de la esencia del baile popular.

Si bien los pasados dictámenes, tanto sobre el legado de Gómez como acerca del periodo musical al que pertenece, han sido influenciados en forma constante y usualmente negativa por una particular percepción cultural, ideológica e historiográfica, dicha tendencia comienza a revertirse. En tal sentido, si bien la gran mayoría de las obras de Gómez, en particular

<sup>38</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana, Desde la Independencia hasta la Actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 38.

<sup>39</sup> También *Ecos de México* (ca. 1885) de Julio Ituarte recibe el mismo tipo de crédito. Véase Robert M. Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 185.

<sup>40</sup> La transcripción de las *Variaciones* de Gómez, sin mencionar su procedencia, se encuentra en *La Música de México. III, 2, Antología. Período de la Independencia a la Revolución*, Gloria Carmona y Thomas Stanford, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. El facsímil de las *Variaciones* aparece en Saldívar, *El jarabe...*, pp. [39-40].

<sup>41</sup> Thomas Stanford, *El Son Mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 50.

sus obras religiosas para coro y orquesta están todavía relegadas, puede asegurarse que su paulatino estudio habrá de replantear el alcance de su legado y de su papel como artista en el México Independiente.

#### IV. Himno Nacional Mexicano

¿Qué no se ha escrito sobre el símbolo sonoro de identidad nacional? Apenas en el 2004, durante el 150 aniversario de su creación, Karl Bellinghausen recordaba una vez más que un “himno nacional no sólo representa, sino que convoca y motiva a sumarse al proyecto de nación, por ello puede presentar algunos de los valores nacionales más preciados.”<sup>42</sup> Para introducir esta obra y el involucramiento de Gómez en ella, hay que delinear sumariamente el ambiente político alrededor de la convocatoria para la música y la selección de la composición ganadora que tuvo lugar en 1854.

Las palabras “irremediable megalómano y demagogo cautivador” resumen para muchos la trayectoria política de Antonio López de Santa Anna. Como Capitán, es interesante recordar que estuvo bajo las órdenes de Iturbide durante el movimiento independiente y que logró proyectarse poco más tarde como figura nacional cuando fue llamado a defender el territorio mexicano contra la invasión española hacia finales de la década de 1820. Personaje de contrastes, Santa Anna ha sido considerado como un genio militar, mientras que como Presidente de la nación, su dudoso desempeño le ha valido ciertamente otros calificativos. Sobra decir que la historiografía tradicional le considera como el principal responsable de haber cedido los territorios del norte a los Estados Unidos. Por otro lado, también Santa Anna ejerció un papel significativo en las instituciones culturales, incluyendo la construcción del teatro que llevaría su nombre en 1844 (véase fig. 4).<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Karl Bellinghausen, “Música, Identidad, símbolo...”, *Más sí osare un extraño enemigo: CL Aniversario Del Himno Nacional Mexicano*, México, Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, Océano, 2004, p. 171.

<sup>43</sup> También conocido como Teatro Nacional, se decía que podía acomodar alrededor de 2,300 espectadores y fue demolido a principios del siglo XX para prolongar la calle de 5 de mayo. En aquellos días, salieron extensos artículos sobre la construcción y la apertura del Teatro Santa-Anna. Como el intitulado “GRAN TEATRO DE SANTA-ANNA [donde enfatiza en que]... México no tenía hasta ahora un teatro digno de su civilización...[el cual] consideramos como uno de los más bellos edificios de México.” Véase *El Museo Mexicano, ó Miscelánea Pintoresca De Amenidades Curiosas é Instructivas*, México, Ignacio Cumplido, Tomo I, 1843, pp. 379-380. Ya para la tan esperada apertura del Teatro, el periódico *El Siglo Diez y Nueve* publicaría para el viernes 22 de marzo de 1844 un amplio y detallado desplegado sobre dicho acontecimiento.



Figura 4: Pedro Gualdi, *Interior del Gran Teatro de Santa Anna*, s. XIX. El Teatro fue demolido en 1901 para abrir la calle 5 de Mayo. Colección del Banco Nacional de México.

Durante 1853, último año en el que fue Presidente, Santa Anna conoció en Cuba al compositor catalán, de solamente 29 años, Jaime Nunó (1824-1908), a quien invitó para acompañarlo a México, ofreciéndole una generosa remuneración como director general de las bandas militares.<sup>44</sup> En este momento de su historia, y a 35 años de haber alcanzado su independencia, México todavía no contaba con un canto nacional. Los intentos no habían escaseado, incluidos algunos hechos por compositores extranjeros, pero ningún himno había logrado fijarse en el espíritu de la nación.<sup>45</sup> Así que para celebrar su victoria sobre los españoles, acontecida 25 años atrás, Santa Anna aprovechó su excepcional popularidad como Presidente, que se encontraba en su punto más alto,<sup>46</sup> para programar varios eventos oficiales, entre ellos, la convocatoria para un himno nacional.<sup>47</sup>

El comité que habría de nombrar al ganador del concurso para escribir la música del Himno Nacional se formó por tres músicos mexicanos de renombre, en el cual un maduro y respetado Gómez, cerca de los cin-

<sup>44</sup> "...el General Santa-Anna me propuso pasar a México y me ofreció dar, con un sueldo magnífico, el nombramiento de director general de bandas." Jesús C. Romero, *La verdadera historia del Himno Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 79.

<sup>45</sup> Véase Guadalupe Jiménez Codinach, *La Guía del Himno Nacional Mexicano*, México, Artes de México, 2007, pp. 52-55.

<sup>46</sup> Véase Wilfrid Hardy Callcott, *Church and State in Mexico, 1822-1857*, Nueva York, Octagon Books, 1965, pp. 222-223.

<sup>47</sup> Fue el Ministerio de Fomento bajo la dirección de Miguel Lerdo de Tejada, quien coordinara ambas competencias: el 12 de noviembre de 1853 para el texto y el 3 de febrero de 1854 para la música.

cuenta años, fue nominado su presidente.<sup>48</sup> A pesar de que se desconoce en detalle la forma en que el comité dirimió la selección del manuscrito musical ganador, el 9 de agosto de 1854 procedió a declarar victoriosa la más digna composición y Nunó saltó a la inmortalidad como su autor. Olavarría y Ferrari relató años después, con un cierto dejo de sospecha ya que hubo cuestiones inexplicables, lo siguiente:

La composición musical destinada á popularizarse é imponerse, no era aún conocida y aun tardó mucho en serlo. A su tiempo el Ministerio de Fomento nombró una comisión compuesta de los profesores de música D. José Antonio Gómez, D. Agustín Balderas y D. Tomás León, y le pasó las quince composiciones que la Secretaría había recibido para que fuesen examinadas. Dicha comisión calificó en primer lugar y digna de adjudicársele el premio, la que tenía por epígrafe *Dios y Libertad*. En consecuencia se procedió á buscar entre los pliegos cerrados que debían contener el nombre de los autores, el correspondiente á dicho epígrafe, y no encontrándose se abrió un pliego que sólo tenía por contraseña *Número 10*, no usada por ninguno de los concurrentes al concurso: dentro se encontró el referido epígrafe *Dios y Libertad* y las iniciales J. N. En vista de ello el Oficial Mayor de Fomento publicó el siguiente aviso: “No pudiéndose saber por ellas quién sea el autor, el Exmo. Sr. Ministro ha acordado se publique este aviso, para que se presente en esta Secretaría la persona que haya compuesto dicho himno, á manifestar su nombre, comprobando debidamente ser el verdadero autor”.-México, Agosto 10 de 1854.

“En dicha comisión”,-dijo la Comisión calificadora con fecha 9 del citado Agosto,- “hemos encontrado más originalidad y energía, mejor gusto, y, por decirlo así, la creemos más popular, reuniendo á estas circunstancias la de su sencillez y buen efecto. Notamos con sentimiento que no se halla instrumentada; pero esto, supuesto que no ha sido requisito para su presentación, lo podrá hacer su mismo autor, si V. E. lo estima conveniente.”

Presentóse en efecto J. N, comprobó lo que se le exigía y en 12 de Agosto el Ministerio declaró, visto el dictamen que da por unanimidad el primer lugar á la composición que lleva por epígrafe *Dios y Libertad*, y resultando ser de D. Jaime Nunó, se le declara á nombre de S. A. S. el General Presidente, autor del Himno que el Gobierno adopta como Nacional.<sup>49</sup>

Se sabe que el estreno del Himno Nacional Mexicano tuvo lugar en el Teatro Santa Anna el 15 de septiembre de 1854, bajo la dirección musical del reconocido y virtuoso contrabajista italiano, Giovanni Bottesini (1821-1889).<sup>50</sup> Algunas fuentes han omitido esta fecha como su primera presentación ya que su principal invitado, Santa Anna, estuvo ausente en esta primera función.<sup>51</sup> En medio de diversas controversias debido a su

<sup>48</sup> Hasta donde he podido ver, Romero afirma que Gómez fue el presidente de dicho comité, donde los otros dos miembros eran Agustín Balderas y Tomás León (1826-1893), véase Romero, *La verdadera historia...*, p. 91.

<sup>49</sup> Olavarría, *Reseña*, Tomo II, Tercera Parte de 1841 a 1850, (México, La Europa, 1895, p. 250).

<sup>50</sup> El programa incluyó entre otras obras, extractos de las óperas de Rossini, Meyerbeer y Bellini. Véase Codinach, *La Guía*, p. 93.

<sup>51</sup> Por ejemplo, Enrique de Olavarría y Ferrari y Francisco Sosa han señalado el 16 de septiembre como la fecha, debido la presencia de Santa Anna, de la primera presentación del

vínculo directo con Santa Anna, la aceptación del Himno transitó en sus inicios por condiciones adversas. Ciertamente, si la intención era la de crear un símbolo sonoro de identidad, no ayudó mucho que la parte musical proviniera de un músico español, por más que si había algo meritorio era el texto escrito por el poeta potosino Francisco González Bocanegra (1824-1861).<sup>52</sup>

Al igual que aconteciera con fragmentos de la *Pieza Histórica-Gran Pieza Histórica*, el tiempo influyó para que algunas secciones del Himno fueran removidas como resultante de los giros políticos, ya que en este caso, de los diez versos originales redactados por Bocanegra, sólo los números I, V, VI y X han sobrevivido –aunque no son todos los que se interpretan en la actualidad. Dicho sea de paso, es curioso observar que ha sido precisamente la aportación del poeta mexicano la que ha sufrido con el paso del tiempo las mayores mutilaciones.

Naturalmente, entre los versos que no lograron sobrevivir se encuentran el cuarto, que invoca a Santa Anna en su primera línea al aludir a su lugar de nacimiento, “guerrero inmortal de Zempoala”, y el séptimo, que cita por nombre a Iturbide.<sup>53</sup> Cabe destacar que tomó casi un siglo tras la primera presentación del Himno Nacional para que en la actualidad sea oficialmente aceptado como uno de los tres símbolos nacionales.<sup>54</sup>

---

Himno Nacional. Véase también Molina, *Más si osare...*, p. 80.

<sup>52</sup> “...la musa de Bocanegra voló a mayor altura que le del compositor”. Romero, *Verdadera*, p.95.

<sup>53</sup> Codinach, *La Guía*, pp. 18-41, 66.

<sup>54</sup> En 1942, Manuel Ávila Camacho declaró oficial el Himno Nacional Mexicano. Y sólo en 1984, el presidente Miguel de la Madrid promulgó el estatus actual del Himno, el Escudo y la Bandera como los tres símbolos patrios. Cabe destacar que las fuentes respecto a las piezas concursantes difieren: en la ficha redactada para el primer centenario del grito de independencia que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), se alude a ‘diez y seis’ obras que participaron en dicha competencia: “Composiciones Musicales para un Certamen del Himno Nacional, Convocado por el Museo Nacional en 1910, en ocasión del 1er Centenario de la Independencia de México/ 16 partituras en papel pautado...” Véase Colección Antigua, Archivo Histórico, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Himno Nacional, “Eusebio Dávalos Hurtado, 76 ant/251/C.A.”. La confusión pudiera explicarse así: “El expediente integra 16 documentos perfectamente bien ordenados, con 12 composiciones diferentes, la copia de uno y tres repetidos pero en partichelas y partituras de piano. Cada documento está escrito en papel de diferente calidad y tamaño, por lo que el contenido del mismo es irregular desde el punto de vista físico. Si partimos de la base de que fueron 16 los concursantes, es de notar desde un principio que faltan cuatro composiciones, incluyendo la de Jaime Nunó”, Karl Bellinghausen, “Himno Nacional. Expediente de la musica del concurso de 1854, *Más Sí Osare un Extraño Enemigo...* p. 182.

## IV

*Del guerrero inmortal de Zempoala  
te defiende la espada terrible,  
y sostiene su brazo invencible  
tu sagrado pendón tricolor.  
Él será del feliz mexicano  
en la paz y en la guerra el caudillo,  
porque él supo sus armas de brillo  
circundar en los campos de honor.*

## VII

*Si a la lid contra hueste enemiga  
nos convoca la trompa guerrera,  
de Iturbide la sacra bandera  
¡Mexicanos! Valientes seguid.  
Y a los fieros bridones les sirvan  
las vencidas enseñas de alfombra;  
los laureles del triunfo den sombra  
a la frente del bravo adalid.*

Dos de los versos que ya no aparecen en el Himno Nacional

Lo elaborado hasta aquí permite vislumbrar en Gómez a un *flarmónico* cuyas acciones se extienden a lo largo del México Independiente: primero, como un compositor joven e idealista que se suma al recién espíritu independista (con la *Pieza Histórica* y *Gran Pieza Histórica*); segundo, como *flarmónico* en plenitud consiente de la riqueza del género popular para transferirlo a la práctica musical (las conocidas *Variaciones*), y finalmente, ya reconocido en su madurez atrapado en medio de las intrigas políticas inherentes a la decisión para establecer uno de los símbolos nacionales.

Queda entonces por explicar la paradoja del por qué la vida del artista y su *corpus* musical han sido superficialmente estudiados a sabiendas de que la trayectoria de Gómez goza de nutridas referencias en la literatura de la música mexicana. Vale la pena recordar las palabras de Esperanza Pulido, ya que su crítica inteligente y profunda dirigida a reseñar el último intento de documentar la historia de la música en México, permite resumir lo que ha pasado con la música del XIX mexicano, una música “postergada, francamente olvidada, o inclusive hasta falseada”, pero sobre todo, “reducida su significación a miopes y anémicos antecedentes del nacionalismo musical mexicano.”<sup>55</sup>

No hay que olvidar que para poder hablar de la música mexicana en toda su amplitud, resta mucho por investigar del siglo XIX, sobre todo en lo que se refiere a su primera mitad. En ello radica la importancia de Gómez, como protagonista de un período que aguarda mayores aproximaciones y un mejor entendimiento. Por lo tanto, es importante estudiar sus contribuciones al México Independiente inclusive dentro de los terrenos de la religión, la política y la sociedad, ámbitos donde participó en forma determinante. Queda todavía como una tarea pendiente el estudio de la música en sí tanto del propio Gómez como de sus contemporáneos y en ese sentido no hay que olvidar que seguimos pacientemente a la espera de escuchar siquiera sólo una fracción de su vasto acervo musical.

<sup>55</sup> Cfr. Nota 1.

Anexo

Textos utilizados por José Antonio Gómez para el Himno en su *Pieza Histórica* y *Gran Pieza Histórica*. Respectivamente, “Canción Marcial” que aparece en la versión que se encuentra en la RBM, y el manuscrito titulado “Imno” localizado en el ACCMM:

*Pieza Histórica: Canción Marcial*

**Coro**

Llegó ya el claro día de honor y de victoria  
que en himnos de la gloria la historia inmortal  
subieron nuestras quejas doblando el céfiro alas  
y en siete lunas palas rompió el yugo fatal

**Estrofa 1ª**

Y a libre de cadenas el Aguila triunfante  
de un vuelo en un instante al sol obscureció  
sus frentes humillaron los montes mas erguidos  
y el Leon con su rugidos el Polo estremeció,  
sus frentes humillaron los montes mas erguidos  
y el Leon con sus rugidos el Polo estremeció

**Coro**

Estrofa 2ª  
Difruta ya la paz  
Que te concede el  
Y logra del consuelo  
De verte en libertad,  
Al orgullo español  
Abate tu poder,  
Y llena de placér  
Venció tu heroicidad.

**Coro**

Estrofa 3ª  
Tus sienes adornó

*Gran Pieza Histórica: Imno*

**Coro**

Gloria à ti caudillo fuerte  
Gloria à voz libertadores  
Gloria à voz restauradores  
del imperio de Anahuac:

**Estrofa 1ª**

De la discordia inumana  
Victima la Patria fuera  
Si vuestra voz no se oyera  
de libertad y de unión  
Voz divina que extendida  
por el mejicano suelo  
lleno de gloria y consuelo  
todo labio repitió

**Coro**

Estrofa 2ª  
Los opresores temblaron  
Cielo y la negra tiranía  
el fatal tremendo día  
de su ruina vio lucir  
Que el Aguila mejicana  
en su vuelo antes rastrera  
remontándose à la esfera  
le anunció su triste fin.

**Coro**

Estrofa 3ª  
Eterno loor à Iturbide

El lauro vencedor  
Y Marte ya en tu honor  
Se rinde à tu poder,  
De Febo nueva luz,  
Brilló en este emisferio  
Y ya tu vasto suelo  
Eterno habrá de ser.

**Coro**

a Negrete y Bustamante  
Lor à Chavarri constante  
y también à Quintanar  
Lor à Guerrero brioso  
Lor à Victoria y à Bravo  
que nunca al yugo de esclavo  
se pudieron abuzar.

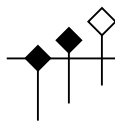
**Coro**

**Estrofa 4ª**

Nunca al tenebroso olvido  
vuestro onor será entregado  
y aun la Ystoria del soldado  
para siempre à de vivir.  
La aprenderán nuestros ijos  
y entre juegos inocentes  
por sus labios balbucientes  
se oirá este Ymno repetir

**Coro**





Reconocido como una figura clave del nacionalismo mexicano, la participación de Manuel M. Ponce en la creación de la llamada canción mexicana –tanto en términos teóricos como en la propia composición de dichas piezas– desempeñó un papel determinante dentro de un movimiento cultural más amplio. A ese movimiento otros compositores identificados como “populares” – Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera, Adolfo Díaz Chávez e Ignacio González Esperón et al– contribuyeron famosas piezas que no siempre se apegaron a las ideas y conceptos de Ponce. El presente ensayo aborda el estudio de aquel fenómeno y se ocupa de la oposición entre las ideas de Ponce y la influencia que otros géneros populares –tales como el *foxtrot* y el *two-step*– tuvieron en la producción de canciones mexicanas durante los años que siguieron a la Revolución Mexicana.

*Long recognized as a key figure of Mexican Nationalism, Manuel M. Ponce's involvement with the conception of "Mexican song" –both in compositional and theoretical terms– was a major force within a wider artistic movement. Other important so-called popular composers –such as Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera, Adolfo Díaz Chávez and Ignacio González Esperón– contributed famous popular songs which not always followed Ponce's agenda. A study of this cultural phenomenon is undertaken in the present article which deals with Ponce's ideas as opposed to the influence which other popular genres, such as foxtrot and two-step, had in the production of canciones mexicanas during the years following the Mexican Revolution.*

Manuel M. Ponce fue reconocido en vida, y con razón, como el padre de la música vernácula mexicana. Como abogado de la música popular, en particular de la canción rural mexicana del siglo XIX, Ponce inició a principios de la Guerra de Revolución un movimiento, considerado como nacionalista por sus participantes, alrededor del rescate, transcripción y arreglo de numerosas canciones tradicionales, en su mayoría anónimas, y de la composición de nuevas canciones basadas en aquéllas. Independientemente de los aspectos estilísticos y musicales de dicho nacionalismo, Ponce, al igual que muchos otros agentes históricos personales y colectivos como los medios de comunicación, el estado, y otros compositores y escritores, participó en la construcción de imágenes, símbolos, sonidos

---

\* Profesora de la Universidad de California, Riverside, e investigadora del CENIDIM.

e ideas que pudieran agrupar a la población mexicana en una nación — que pudieran, de hecho, construir a la nación mexicana y contribuir a su legitimación y soberanía políticas. En este sentido, la labor de Ponce tuvo como objeto el familiarizar a las clases medias urbanas con la cultura expresiva de las clases trabajadoras rurales, una vez que ésta fuera filtrada estética y moralmente por un compositor en posesión de lo que él consideraba la técnica y cultura adecuadas. De esta manera, la función de las canciones de Ponce, por así decirlo, fue la de acercar pero también homogeneizar a diferentes sectores sociales de la población en su cultura musical. El destino principal de la canción era el espacio íntimo del salón familiar. Con ello, Ponce intentaba preservar los valores personales y comunitarios, en esencia rurales y pre-industriales, de la canción, y proteger a la antigua música mexicana del impacto de las nuevas músicas urbanas.<sup>1</sup>

En sus escritos de 1913 a 1922 Ponce fue un pionero en el estudio de las características musicales y los espacios sociales de la música popular.<sup>2</sup> Como compositor, propuso un arquetipo musical y dramático particular para la canción. Basado en una concepción del mundo y de la historia influenciada por el evolucionismo spenceriano, concepción que privilegiaba la complejidad como signo de un mayor avance evolutivo, Ponce estableció siempre una clara jerarquía entre la música popular, la música popular “ennoblecida” por el compositor de alta cultura y, finalmente, la música de concierto basada en materiales temáticos derivados de la canción. Ponce no tuvo muchos seguidores inmediatos en su anhelo de desarrollar en México un estilo musical nacionalista para la música de concierto, modelado en la música rusa, checa o española. Tampoco, como veremos, contó con el respaldo estatal que él hubiera querido. Aún así, sus ideas tuvieron gran resonancia con compositores dedicados exclusivamente, o casi, a la composición de música popular, muchos de ellos con una gran vena lírica y la mayoría con poca o ninguna educación musical formal. Ponce se convirtió efectivamente en el patriarca de este grupo. Sin embargo, las canciones que a decir de sus seguidores estaban modeladas en las suyas no siempre contaron con su aprobación y sus relaciones con los compositores de música popular no siempre fueron fáciles. Ya desde 1919 en su ensayo “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho.

<sup>1</sup> Esta visión de Ponce y su labor a favor de la canción mexicana fue desarrollada en Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, publicado en *Heterofonía*, núm. 142, enero-junio 2010, pp.155-182.

<sup>2</sup> Manuel M. Ponce, “La Canción mexicana”, *Revista de Revistas Suplemento de Navidad*, 21 de diciembre de 1913, pp. 1-4; “Estudio sobre la música mexicana” en *Escritos y composiciones musicales, Cultura* IV/4, julio de 1917, pp. 8-26 (reproducido también en *Música de América: Revista mensual de arte*, I/7, [Buenos Aires] septiembre 1920); “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, I/5, 15 de septiembre de 1919, pp. 5-9.

Lo que puede hacerse”, es claro que Ponce sentía haber perdido el control del nacionalismo iniciado por él, y que otras propuestas sobre cómo representar lo mexicano en música competían con la suya y se sustraían a su liderazgo. Dichas propuestas sobre lo nacional en general y la canción en particular, surgidas de diferentes agentes históricos personales y colectivos y con un impacto masivo, competirían y sobrepasarían como veremos el nacionalismo de tipo íntimo de Ponce, con lo que la relación de éste con la música popular entraría en crisis en 1925-26.

### El rumbo de la canción

Ponce propuso como arquetipo de la canción mexicana un modelo musical y dramático particular.<sup>3</sup> Este consiste en una estructura bipartita, de forma **A:||:B (ab:||:cb)**, expresiva de un movimiento anímico pendular con un claro clímax dramático recurrente en su sección **b**; éste responde a fluctuantes momentos de anhelo y resignación en el texto. Sus frases melódicas son en forma de arco, como lo es también la forma melódica cumulativa de la canción, alcanzando el punto melódico más alto en los momentos de clímax emotivo. La armonía está basada en acordes de tónica y dominante enriquecidos cromáticamente, con un paso por el II o IV grado preparado por una dominante auxiliar que apoya, de nuevo, el clímax de la canción. La armonía es ligeramente cromática y la textura es siempre contrapuntística y refinada aunque ligera también a pesar de contar con tres o cuatro voces. Las canciones proponen imágenes relacionadas con el amor de pareja, casto y fiel, al que Ponce concebía como redentor de la vida de sufrimiento del hombre mexicano. El ciclo pendular de ilusión apasionada y desilusión resignada, propuesto así como característico del alma mexicana, se expresa en la canción por una serie de rasgos estilísticos que se convertirían eventualmente en arquetípicos de la música mexicana: las melodías en forma de arco, la estructura formal reveladora de dicho movimiento pendular, las fórmulas melódicas cadenciales descendentes, etc.

No fue Ponce, por supuesto, el único compositor que se ocupó de las canciones mexicanas en las primeras etapas de la Revolución. José de Jesús Martínez, quien había publicado ya danzas y marchas, publicó en 1913 arreglos de *El Abandonado* y *Si alguna vez*, continuando en 1915 con arreglos de *La Cucaracha* y *La Valentina* y en 1916 de *La Adelita*, canciones que en esos años popularizaban en la Ciudad de México los ejércitos

<sup>3</sup> Este arquetipo fue descrito en Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana” (Cfr *Heterofonía*, núm. 142).

del norte del país.<sup>4</sup> Durante el auto exilio de Ponce en La Habana y ya en la etapa constitucionalista, otros compositores comenzaron a componer y arreglar canciones, como los cantantes Mario Talavera y Felipe Llera, quien junto con su esposa Julia fué, además, un intérprete reconocido de canciones mexicanas. A ellos se sumó más tarde Ángel H. Ferreiro. En 1917 Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho) publicó arreglos de *La Pajarera* y *El Desterrado* y compuso *Borrachita* y *La Chaparrita*, que adquirieron gran popularidad en transmisión oral antes de ser publicados en 1920 y 21, en condiciones desventajosas para Tata Nacho, por la casa editora de música de Enrique Manguía. A finales de la década Alfonso Esparza Oteo inició su carrera con enorme éxito con piezas publicadas primero en forma privada y después por casas editoriales establecidas. Belisario de Jesús García, Jesús Corona y Luciano Espinosa, quien trabajaba para Enrique Manguía, y muchos otros compositores produjeron también canciones a principios de la década de 1920. Éstos por, supuesto, son los nombres mejor conocidos de los numerosos compositores que incursionaron, aunque fuera ocasionalmente, en el terreno de la canción.<sup>5</sup> A reserva de hacer un mayor estudio, es posible adelantar ciertas observaciones que ayudan a entender el curso que siguió la canción, y las posibles causas del descontento de Ponce. Entre los compositores y arreglistas de canciones mexicanas hay algunos que siguieron de cerca, por convicción y porque sus conocimientos musicales se los permitían, el modelo de Ponce. Quizá el más importante de todos haya sido Alfonso Esparza Oteo. El ejemplo 1 reproduce la parte A de una de sus primeras canciones originales, *Mi viejo amor* (letra de A. Fernández Bustamante), cuya belleza melódica innegable la convirtió primero en un gran éxito y después en un clásico. La canción lleva la dedicatoria “A mi Maestro Manuel M. Ponce”. En la sección a una primera frase de forma arco cierra en la dominante y una segunda cierra en la tónica. Esparza Oteo intensifica la expresión con esta segunda frase porque el registro alcanzado es más alto y por la inflexión cromática Mi#-Fa# en el compás 9. En la sección b el clímax melódico es alcanzado con la introducción del acorde de segundo grado por medio de su dominante y de la alteración cromática de La# en la melodía, en la palabra “llorando”. La última frase desciende a la tónica con la cadencia ii – I<sup>64</sup> – V<sup>7</sup> – I. Cada una de las frases comienza con un ascenso

<sup>4</sup> Si alguna vez y *La Valentina* fueron publicados también en arreglos de Ponce por Enrique Manguía con *copyright* de 1912-13. Martínez perdió la vida en 1916, al ser asaltado por las fuerzas zapatistas el tren en que viajaba.

<sup>5</sup> Esta información está basada en Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos, 1974. Garrido incluye mucha información, especialmente fechas, que no es correcta, por lo que he intentado corroborarla independientemente cuando he podido. La narrativa general es, sin embargo, correcta.

rápido hasta la nota más alta, lo que les da un gran impulso emotivo, para bajar después a un punto de reposo intermedio. En la segunda parte la melodía sube ligeramente para después caer sin remedio; sin embargo, el descenso es mitigado por el motivo rítmico de negra con puntillo y corchea y porque cada punto de reposo es alcanzado por un movimiento de grado conjunto hacia arriba. La melodía cae a la manera de la de Ponce en *Lejos de tí*: como lo hace un copo de nieve. Al final de la primera y la tercera frases los intervalos cadenciales de cuarta aumentada y quinta hacen percibir como urgente la continuación y eventual conclusión de la melodía. De esta manera, la construcción melódica de esta canción sigue de cerca el modelo de Ponce.

por u - nos o - ja - zos ne - gros i - gual que pe - nas de a mo - res

Ha - ce tiem - po tu - ve an - he - los a - le - grias y sin - sa - bo - res

Y al de - jar - los al - gún di - a me de - cían a - sí llo - ran - do

No te ol - vi - des vi - da mí - a de lo que te es - toy can - tan - do

Ejemplo 1, *Mi viejo amor...* canción mexicana, Letra de A. Fernández Bustamante, música de Alfonso Esparza Oteo compases 1-16.

El acompañamiento, por otro lado, presenta grandes diferencias con las prácticas de Ponce. No hay independencia melódica de voces internas, no hay verdadera conducción ni imitación, y por lo tanto no se puede hablar de una textura a tres o cuatro voces. En cambio, la melodía se acompaña de principio a fin en terceras o sextas paralelas, procedimiento probablemente derivado de la práctica popular. El bajo, cuando se activa en los momentos de reposo de la melodía, simplemente arpeggia el acorde

correspondiente; al final de las frases, el ritmo del acompañamiento imita directamente el rasgueo de una guitarra. No hay alteraciones cromáticas con excepción de las mencionadas y, aunque en ocasiones el acompañamiento en terceras y sextas produce acordes de novena, la armonía es en su mayor parte diatónica y sencilla. La introducción de la canción comienza, como la de *Lejos de tí*, directamente con un acorde disonante: una anticipación y una doble *apoggiatura* cromática crean una séptima disminuida que conduce cromáticamente al acorde de tónica en primera inversión. A partir de allí, sin embargo, sencillos acordes de séptima de dominante y tónica en estado fundamental dan paso al comienzo de la canción.

Canciones posteriores a *Mi viejo amor* pero igualmente de los primeros años de la década de 1920 contienen rasgos que nos podrían hacer pensar que Esparza Oteo seguía a la búsqueda de una respuesta o reinterpretación de las ideas de Ponce. En el arreglo de la canción tradicional *La Chaparrita* (no la original de Tata Nacho), por ejemplo, el bajo, como voz melódica, es mucho más independiente y activo que en *Mi viejo amor*. Sin embargo, el constante ritmo en corcheas, las notas de paso, y su incesante movimiento ascendente y descendente a lo largo de toda la canción lo hacen sumamente monótono. En los compases que cierran las partes **A** y **B** Esparza Oteo prolonga el movimiento ascendente y en corcheas del bajo, y al introducir notas de paso entre las notas reales del acorde de tónica o de dominante no sólo los despoja de su estabilidad armónica sino que introduce un pentatonicismo un tanto torpe por estar fuera de contexto. De la misma manera, aunque la armonía de la canción es diatónica, Esparza Oteo une las secciones **a** y **b** por medio de una línea cromática descendente a dos voces que en el contexto diatónico de la canción resulta sumamente incongruente. Parecería que el compositor sintiera la necesidad de introducir algún refinamiento cromático pero, temeroso de introducir complicaciones para la ejecución, lo hace únicamente en momentos en que el cromatismo no interfiera con la voz:



Ejemplo 2. *La Chaparrita*, canción mexicana, arreglo de Alfonso Esparza Oteo, línea del bajo, compases 8-14.

Un segundo caso apunta en otras direcciones. *Deja morena mía* es otra canción original de Esparza Oteo, publicada por primera vez en *El Universal Ilustrado* el 14 de diciembre de 1922.<sup>6</sup> La estructura melódica y armónica general es la establecida por Ponce como modelo y adoptada

<sup>6</sup> “Deja morena mía”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922.

por Esparza Oteo. Siguiendo igualmente a Ponce, el acompañamiento es a cuatro voces; sin embargo, éstas no presentan la independencia que dicho compositor da a las suyas. La línea melódica en la voz soprano está armonizada en acordes completos cuyas notas incluyen, aunque no se limitan a, las terceras y sextas paralelas de la práctica popular. Las voces de tenor y bajo son claramente independientes una de otra y siguen un patrón rítmico diferente cuando la armonización de la frase es de tónica y cuando es de dominante, estableciendo así cierta variedad y contraste. Estos patrones se rompen en el momento climático de **b** para apoyarlo con los movimientos ascendentes y líneas cromáticas que Ponce también utiliza. Sin embargo al interior de cada frase el patrón rítmico de estas voces se repite mecánicamente en cada compás. Esto puede apreciarse en el ejemplo 3, que reproduce la primera frase de **a**. Los acordes, todos de tónica y dominante, están siempre en estado fundamental. Por otra parte, ambos están, también invariablemente, alterados por la añadidura de una sexta sobre la fundamental. Este acorde de sexta añadida, que en canciones posteriores Esparza Oteo utilizaría de manera formulaica, no forma parte del vocabulario armónico de Ponce. El acorde de sexta añadida sobre la tónica era usado por los compositores europeos de música de concierto a fines del siglo XIX. Sin embargo, fácil de producir en el piano, el acorde de sexta añadida también formaba parte, quizá por esta misma razón, del vocabulario armónico de las danzas y canciones *Tin Pan Alley* estadounidenses que en los años 10 y 20 intentaban recrear el jazz para una audiencia “blanca”. Otras partituras publicadas el mismo año que *Deja morena mía* por *El Universal Ilustrado*, escogidas para dicha publicación precisamente por Esparza Oteo, son de música proveniente del *Tin Pan Alley*, lo que me hace pensar que la influencia en el uso del acorde de sexta añadida procede de allí.

De - ja mo - re - na mí - a por tus en - can - tos que te i - do la - tro,

Ejemplo 3, Alfonso Esparza Oteo, *Deja morena mía*, 5-8.

Otro compositor importante de canciones mexicanas y arreglos fue Ignacio Fernández Esperón, conocido como Tata Nacho. *La Borrachita*, uno de sus primeros éxitos, fue compuesta por Tata Nacho en 1916 o 17 en el estudio del pintor Ignacio Rosas, según lo reportan numerosas anécdotas, aunque Vicente T. Mendoza la registra como melodía popular.

La melodía de *La Borrachita* tiene la estructura favorecida por Ponce y justifica indudablemente por su belleza su posición como clásico de la canción mexicana. Fue publicada por Enrique Munguía en 1920 en un arreglo de Jesús Corona, con la melodía armonizada en terceras y un bajo de danza mexicana (es decir, de contradanza cubana o habanera). En 1921 Munguía publicó otros dos arreglos, por Luciano Espinosa, de dos melodías de Tata Nacho, *La Chaparrita* y *La Ausencia*. En estas canciones las estructuras de las melodías siguen un patrón diferente al de Ponce y Esparza Oteo; aunque en ambas la armonización es de tónica y dominante con un clímax producido por la introducción de ii o IV, como en las canciones de aquellos compositores, este clímax tiende a venir en la parte final de la canción. En los arreglos de Espinosa las líneas melódicas son armonizadas en sextas y acompañadas por un bajo que arpeggia los acordes de acuerdo a dos patrones rítmicos. Aunque ambas están clasificadas por los editores como “canción popular”, *La Ausencia* está en “Tempo de danza” y *La Chaparrita* utiliza el ritmo de danza mexicana (habanera) como uno de los dos patrones rítmicos del bajo.

En 1924, la casa Wagner y Levien publicó *Ya va cayendo...* de Tata Nacho con un retrato del compositor por Miguel Covarrubias en la portada. Correspondencia de 1924 entre Carlos Chávez y Tata Nacho, quien vivía en Nueva York, indica que Chávez actuó como intermediario entre el compositor y el editor.<sup>7</sup> Es posible que esta versión, que no fue arreglada por una tercera persona, represente más fidedignamente la versión que Tata Nacho produjo para ser publicada. El ejemplo 4 reproduce los primeros seis compases, donde se puede observar la armonización de la línea melódica en terceras (y su inversión, las sextas), así como los acordes de tónica y dominante arpegiados en un patrón muy simple en el bajo/tenor y todos sin excepción en estado fundamental. La estructura de la canción es **ab ab cb'**, el acorde de cuarto grado es introducido en la parte c.

Ya va ca - yen - do po - qui - to, a po - co, ya voy ja - llan - do su co - ra - zón,

Ejemplo 4, Ignacio Fernández Esperón, *Ya va cayendo...* Canción mexicana, compases 1-6.

<sup>7</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Sección Correspondencia, Caja 12, Vol. I, Expediente 7.

Antes de presentar algunas conclusiones sobre los cambios que sufrió la canción en manos de los seguidores de Ponce, vale la pena introducir un último ejemplo. La canción mexicana original *Yo te adoro...!* de Adolfo Díaz Chávez fue publicada por *El Universal Ilustrado* en febrero 23 de 1922. El ejemplo 5 reproduce la melodía de la parte A. Como puede observarse, esta melodía es sumamente pobre y se reduce literalmente a los momentos cadenciales típicos de la canción. Todas las frases comienzan con el mismo motivo rítmico corto de negra con puntillo y corchea y terminan prácticamente enseguida, con motivos rítmicos igualmente formulaicos. La segunda frase cumple con el requisito de comenzar en un registro ligeramente más alto que la primera, abriendo el ámbito total de la melodía a una escasa octava, pero la melodía nunca en realidad alza el vuelo ya que su segunda parte vuelve a cerrar el ámbito rápidamente. En la parte b se alcanza la consabida nota más alta, pero la última frase comienza ya en el ámbito de las primeras frases, para llevarlo aún más abajo en la última cadencia. El acompañamiento de la línea melódica es en terceras paralelas. El bajo arpeggia simplemente los acordes con un invariable movimiento ascendente y lo hace únicamente en los momentos de reposo de la melodía: cuando la melodía se mueve el bajo enmudece, dando la impresión de que el pianista tuviera dificultad en coordinar las dos manos. La pobreza musical de esta canción hace ver claramente que lo que en manos de Ponce y de algunos de sus discípulos fue un arquetipo, aquí se encuentra convertido en estereotipo, reducido a unas cuantas fórmulas sin mayor sustancia musical.

Ejemplo 5, Adolfo Díaz Chávez, *Yo te adoro... Canción mexicana*, compases 1-16.

La canción mexicana fue un gran éxito comercial durante la guerra y en los años que siguieron. Las casas editoriales las publicaban no sólo en las versiones para voz y piano que con mayor frecuencia han llegado hasta nosotros, sino también en versiones y particellas para piano y contrabajo o pequeños conjuntos instrumentales a manera de los que, encabezados por Luis G. Saloma o José Rocabruna, tocaban en restaurantes, bares y salones de té. La canción formaba parte igualmente del repertorio de bandas militares y de orquestas típicas que tocaban al aire libre, para públicos más numerosos y socialmente híbridos, en Chapultepec o en el kiosko

de la Alameda. Aunque evidentemente estas agrupaciones requerían de sus propios materiales para ejecución, es posible que sus versiones estuvieran basadas en aquellas publicadas por las casas editoriales. Así, si los arreglos y canciones de Ponce llevaron a la canción al salón particular y exclusivo, es claro que la canción rápidamente salió de él. Los arreglos y canciones originales de sus seguidores, con sus líneas melódicas en terceras paralelas, sus bajos sencillos, su ausencia de tejidos contrapuntísticos y sus acordes en estado fundamental (y en el caso de Esparza Oteo, con influencias de la música popular de Estados Unidos) probablemente facilitaban su ejecución por parte de todas estas agrupaciones instrumentales, a la vez que eran productos más fidedignos que los de Ponce de estas mismas prácticas populares urbanas. Esto no quiere decir, por supuesto, que estas prácticas reflejaran aquellas del ámbito rural del cual fueron extraídas muchas de las canciones, pero es claro que la canción mexicana, como símbolo de la nación y el alma patria, había encontrado, gracias al gusto del público, un punto medio entre la simplicidad de su origen rural y la sofisticación de la música de salón a la cual Ponce había querido llevarla en su intento de hacer de ella una contribución mexicana al arte internacional. Así, la codificación de la canción rural de transmisión oral en versiones escritas y relativamente sencillas hechas por compositores profesionales de música popular, su producción en masa por las casas editoriales, y su consumo ávido por parte del público llevaron el proceso de unificación y homogeneización cultural de la población mexicana iniciado por Ponce a dimensiones no anticipadas por éste, y lo hicieron a partir una propuesta estética de lo musical mexicano menos compleja— y a ojos de Ponce menos evolucionada— de lo que él habría deseado.

### La canción, el baile y la nueva modernidad mexicana

En una encuesta publicada en *El Universal Ilustrado* en 1921, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas. ¿Se Puede Vivir en México Escribiendo Música?”, Ponce fue presentado al lector con las siguientes palabras:

“Sabed que el maestro Ponce fue el primero que se fijó en que nuestra música popular tenía, bajo el fango, los harapos, la miseria, y el vicio en que ha sido creada una fuente bullente y clara... un Alma. El no ha desdeñado su traje modesto. Y así, de las coplas vagabundas ha hecho maravillas, les ha dejado su sentimentalidad, sus amarguras, sus alegrías y les ha cambiado traje, para que puedan entrar en los salones de la sociedad y ahora saben de sedas, de flirteos y de fox-trots...”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> El Duende de las Vizcaínas, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas. ¿Se Puede Vivir en México Escribiendo Música?”, *El Universal Ilustrado*, 15 de septiembre de 1921.

Ponce mismo, por supuesto, creó y echó a andar el *topos* de la canción como una joven mujer, rescatada y vestida apropiadamente por el compositor con un “ropaje armónico”. Pero en esta presentación la metáfora es llevada a un extremo, o quizá sería mejor decir, a un ámbito social que debe haberlo hecho estremecer: la canción se viste de seda, flirtea y baila foxtrot. Y sin embargo, en 1921 dicha imagen no estaba tan alejada de la realidad como Ponce habría deseado. Ya a principios del siglo XX se publicaban, y por ende se bailaban, géneros venidos de otros países americanos: el tango de Argentina (probablemente vía París), y el *one-step* y el *cake-walk* de Estados Unidos. Pero entre 1917 y 1920 aparecieron dos nuevos géneros que provocaron reacciones de alarma entre los comentaristas públicos de la sociedad mexicana y sus costumbres: el danzón y el *foxtrot* (y un derivado de éste que en 1921 causó gran consternación: el *shimmy*).<sup>9</sup>



A

B

C

**A.** Portada de la canción mexicana *Rinconcito Lejano*, de Alfonso Esparza Oteo. La iconografía típica de las portadas de canciones mexicanas de años anteriores ocupa ahora un plano secundario, mientras que en primer plano se encuentra la mujer moderna, con un sugestivo brazo masculino a su lado. **B.** Portada de *Chapultepec* de Higinio Ruvalcaba, foxtrot de tema mexicanista de gran éxito unos años antes del *Chapultepec* de Manuel M. Ponce. **C.** Portada de *Stambul* de Alfonso Esparza Oteo, foxtrot orientalista que fue uno de los grandes éxitos del compositor alrededor de 1921. Fotografías de Juan Arturo Brennan.

<sup>9</sup> El danzón parece haber sido un género más popular en el espacio de los cabarets, mientras que el foxtrot era más popular con las clases medias. Desconocemos qué opinaba Ponce del danzón, y en particular de *Flores de Ponce* de Julio D. Suárez, versión ¡“danzoneada”! de *Estrellita* publicada el 13 de noviembre de 1919 por *El Universal Ilustrado* y dedicada “Al inspirado compositor y Maestro Manuel M. Ponce”.

En 1917, Rubén M. Campos publicó un artículo que, por la mezcla de perspectiva histórica y militancia cultural que caracterizaba los escritos de este autor, puede servirnos de punto de partida para entender el momento.<sup>10</sup> Campos analiza en él la suerte de las danzas de importación en México y concluye que dos de ellas han sido adoptadas y adaptadas lo suficientemente en México como para constituir verdaderos géneros mexicanos: el vals lento “semejante al *laendler*... y no el vals moderno escrito en aire *vivace*... así como la danza habanera [que] ha llegado a ser un baile casi lento, cuando más *andantino*, por nuestra manera muelle de sentir el placer... de la danza”. Estas danzas, admirablemente cultivadas por Juventino Rosas, Ernesto Elorduy (aunque en una categoría aparte, dice Campos) y José de Jesús Martínez, están en peligro de desaparecer, ya que compositores más jóvenes, “seducidos por la novedad exótica de los aires norteamericanos, el “two-step”, el “One-step”, el “cake-Walk”, han cultivado este género y han descuidado la estilización de lo que podríamos llamar nuestra músicaailable”.

A esta preocupación de carácter nacionalista, Campos añade una que está basada en la valorización y defensa de costumbres y comportamientos sociales descritos por él como tradicionales y moralmente recatados:

la música americana, [es] muy propia para fracs y hombros desnudos, pero nada a propósito para nuestros bailes, en los que nuestras mexicanas todavía se atavían con un haz de claveles... Románticos somos... y por muchos años todavía seguiremos prefiriendo lo nuestro... lo que enseñaremos a amar a nuestros hijos para que sientan como nosotros sentimos cuando tuvimos quince años, y el más casto placer era estrechar una pequeña mano hoyuelada entre la nuestra... y reunir todo el valor heroico para... decirle... —¿Me concede usted este vals?...

En efecto, a pesar de los deseos de Campos, las nuevas generaciones de jóvenes mexicanos urbanos construyeron su identidad como tales en un proceso que dio la bienvenida a símbolos de la modernidad tales como la velocidad, productos industriales como los automóviles y los aeroplanos, modas radicalmente diferentes (como faldas que dejaban al descubierto las pantorrillas y los cortes de cabello estilo *flapper* y a la Boston), nuevas costumbres sociales como el cigarrillo (que las mujeres, al parecer, fumaban por legiones), la idea del amor libre, y los nuevos bailes de pareja, más rápidos y más abiertamente eróticos (como el *shimmy*, en el que, a decir de un comentarista, los senos de las jóvenes mexicanas se agitaban bajo

---

<sup>10</sup> Rubén M. Campos. “Los músicos populares mexicanos,” *El Universal Ilustrado*, 11 de mayo de 1917.

los corpiños como “palomas en riña” sobre las pecheras de sus compañeros de baile).<sup>11</sup>



*La miel de tus besos*, Canción “criolla” de Belisario de J. García. Colección R. Miranda.

Particularmente alarmante resultó para muchos que una obsesión por el baile parecía haberse apoderado de gran parte de la sociedad. Así, reprochaban a los jóvenes que en su obsesión por bailar demostraban aspiraciones superficiales, vacuas, poco masculinas, y poco productivas para la sociedad. “Júbilo”, autor de un artículo sobre la perniciosa influencia estadounidense en México, se quejaba, por ejemplo, de “las mecanógrafas o colegialas cuya máxima aspiración en la vida es hacer con perfecta habilidad la ‘gaonera’ o el ‘paso de camello’”,<sup>12</sup> mientras que Manuel Antonio

<sup>11</sup> Jerónimo Coignard [Francisco Zamora], “Mundo, demonio y carne: el ‘Shimmy’”, *El Universal Ilustrado*, 12 de mayo de 1921.

<sup>12</sup> Júbilo, “Visiones de México: Nos ayancamos”, *El Universal Ilustrado*, 23 de marzo de 1922.

Romero reportaba que en una academia de baile “hay en estos muchachos la vanidad enorme de bailar bien. Para ellos esto ha de ser más gloria que haber hecho las campañas de Napoleón, el Quijote o la fortuna de Rothschild”.<sup>13</sup> Pero no fueron sólo los jóvenes los que sucumbieron a la tentación vanidosa y poco moral del baile. Rafael López escribió “En esta fiebre de bailar, que amenaza volverse epidémica como la tifoidea... hasta los reumáticos y los cojos andan con un vago remedo de danzón... Ya no me extraña que altas personalidades políticas, y que ancianos perezosos de ir a su misa los domingos... estén recibiendo clase de los especialistas en el arte de bailar para llevar a su pareja como imponen los cánones”.<sup>14</sup>

Al ingresar a los lugares de reunión social de clases medias y altas, estos nuevos bailes, llevan ya, desde luego, la necesaria asepsia otorgada por la mediación de las academias de baile o de publicaciones como las que *El Universal* hacía de los preceptos de la pareja Irene y Vernon Castle, perfeccionadores del baile de salón en Estados Unidos. Sin embargo, una serie de temores a la desaparición de las buenas costumbres de antaño, a la penetración cultural extranjera en momentos de intermitente amenaza política por parte de los Estados Unidos, a la irrupción de las nuevas libertades femeninas, a la aparente desmasculinización del hombre y a lo que muchos percibían como el relajamiento de la moral, se cristaliza para muchos comentaristas en su objeción a los nuevos bailes.

Y a estos bailes más de un autor contrapone, como defensa, el elogio de géneros nacionales, tradicionales y rurales como el jarabe y la canción mexicana. Francisco Zamora, por ejemplo, quien decía no gustar de la vida en el campo, va a escuchar, sin embargo, a la Mariachi Zamora y reporta: “Fui, pues... Y vi bailar el jarabe... La bailarina, hierática, danza con una impasibilidad casi ritual, mientras el bailaror se agita alrededor de ella... en un reclamo casto y rudo de idilio primitivo”.<sup>15</sup> Por su parte, Rafael Vera de Córdoba exhorta al lector a apreciar la canción criolla, el alma nacional, diciendo: “Cuántas veces, en una reunión familiar, en un espectáculo público, habréis sentido la nostalgia de la canción mexicana, y en medio de los fox-trots intervencionistas, de los Rag-times semi-bárbaros, ha brotado la canción nuestra, como un himno nacional de nuestro sentimentalismo, y ha vibrado nuestro ser, con el verso popular y la melodía expresiva de nuestros cantos”.<sup>16</sup>

Ponce, por su parte, se suma a estas voces con una condena implacable a “Su Majestad El Fox”, publicada en *México Moderno* en mayo de

<sup>13</sup> Manuel Antonio Romero, “El Baile en México”, *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920.

<sup>14</sup> Rafael López, “Los Cabarets en México”, *El Universal Ilustrado*, 8 de mayo de 1919.

<sup>15</sup> Francisco Zamora, “Pequeñas reflexiones sobre la vida campestre: a propósito de la Mariachi Zamora”, *El Universal Ilustrado*, 28 abril 1921.

<sup>16</sup> [Rafael] Vera de Córdoba, “Los Rápsodas Mexicanos”, *El Universal Ilustrado*, 2 febrero 1922.

1921.<sup>17</sup> Ponce expone el carácter político de lo que considera una invasión “yanqui”, abriendo su artículo con la carga emotiva del siguiente párrafo: “Tenemos que aceptar como un hecho irremediable, aunque vergonzoso, la conquista que en materia musical ha consumado en nuestro país la poderosa República del Norte” y concluyendo con el siguiente lamento sobre la falta de conciencia política de los jóvenes: “Y es triste, además, que nuestra juventud se entregue inconsciente en los brazos del conquistador, sin considerar que detrás del baile americano que nos invade, se dibujan, como una amenaza, los faldones del frac del tío Sam”.



Portada del fox-trot de la zarzuela *El colmo de la revista*. Colección R. Miranda.

Ponce critica el primitivismo de la música, afirmando que “nunca, ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron nada más genuinamente salvaje...” y afirma su inferioridad moral al decir que “No habla a la inteligencia ni al corazón; se dirige únicamente a excitar el deseo

<sup>17</sup> Manuel M. Ponce, “S. M. El Fox”, *México Moderno* I/9, 1 de mayo de 1921, pp. 180-181.

del movimiento físico...”. Congruente con el principio nacionalista de equiparar la música popular con el alma de una nación, Ponce declara que “esta cacofónica amalgama de ruidos y sonidos inarmónicos ¡es la expresión del alma norteamericana!”, a la cual opone “los *valses* cadenciosos, las *danzas* lánguidas, los *jarabes* vernáculos [que] han cedido el campo al despótico conquistador”.

Además de esta condena, basada en razones de tipo político, musical y moral, Ponce expresa su preocupación por el efecto del foxtrot en los jóvenes músicos, por su “acción ruidosa y destructora de toda emotividad y toda interpretación artística”, y por la devastadora competencia que el foxtrot ofrece a los géneros (y compositores) nacionales tanto en términos de mercado (“En las bodegas de los almacenes de música envejecen las producciones artísticas de Castro, de Villanueva, de Elorduy...”) como en el gusto del público (“El público, que ya las ha olvidado, solo pide *Fox*; *Fox* disfrazados de turcos, de egipcios, de chinos o de charros mexicanos, ¡pero siempre *Fox!*”).

En efecto, las casas editoriales de música habían ofrecido su apoyo a los compositores nacionales desde 1880 en el mercado de la música destinada a ser consumida en domicilios particulares y otros espacios sociales íntimos. Sin embargo, en términos de músicaailable, a principios de los años 20 el foxtrot amenazaba con desplazar a los valeses y danzas mexicanas de dichos domicilios, así como de salones de té, restaurantes, bares y los nuevos espacios sociales: el cabaret y el cine. Así, el mercado de músicaailable, que había sido fuente de ingresos para los compositores cuya otra música, la de concierto, no era rentable en el mercado nacional (ni apoyada sustancialmente por el Estado) había dado un giro que ninguno de ellos, incluyendo a Ponce, estaba dispuesto a seguir. Por otro lado, los jóvenes compositores profesionales de música popular, los mismos que habían seguido el ejemplo nacionalista de Ponce con sus canciones, no tuvieron reparo en seguir el gusto de sus clientes. Para estos compositores ni la moral ni la nacionalidad fueron obstáculo, y probablemente no vieron contradicción alguna en ser simultáneamente mexicanos y modernos en un estilo cosmopolita.<sup>18</sup> De esa manera, escribieron foxtrots al mismo tiempo que continuaron escribiendo danzas, valeses y canciones, recibiendo con ello cuantiosas ganancias.

A la encuesta citada anteriormente, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas. ¿Se Puede Vivir en México Escribiendo Música?”,<sup>19</sup> Carrillo respondió amargamente: “Como yo me dedico exclusivamente a la alta

<sup>18</sup> Quizá sea emblemático de ello que, para contribuir a las celebraciones en honor de María Bibiana Uribe, oaxaqueña ganadora del concurso “La India Bonita” convocado por *El Universal* en 1921, Esparza Oteo hubiera compuesto precisamente el foxtrot *La India Bonita*.

<sup>19</sup> El Duende de las Vizcaínas, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas”.

música, y la alta música en nuestro país no produce nada, no me ha dado nada. La única música que deja es la bailable y la escrita para el teatro, se entiende que zarzuela, y de esa música no compongo yo...”. Por su parte, Esparza Oteo y Ponce respondieron afirmativamente. A la pregunta “¿Le ha producido el arte musical, maestro?” Ponce respondió: “Sí y mucho, acaso sea uno de los compositores mexicanos a quien más le ha producido la música”. Por su parte, Esparza Oteo comentó: “He podido vivir durante varios años con el producto de [los foxtrots] ‘Plenitud’... ‘Estambul’ y otras composiciones. Llegué a cobrar, por concepto de derechos, hasta mil quinientos pesos mensuales”. El contraste entre el éxito social y comercial de la música de concierto y la música popular del momento, incluyendo a la música bailable y la canción mexicana urbanizada, no puede haber sido más grande ni más doloroso no sólo para Carrillo sino también para el mismo Ponce.



Portada de *Yankee Charro* “cake walk mexicano”. Colección R. Miranda.

## La canción sube al escenario

No fueron los repertorios de música impresa los únicos lugares en los que la canción y el foxtrot compartieron un público. Quizá la contraposición más violenta de ambos símbolos musicales, y más atractiva para muchos por su contexto performativo, tuvo lugar en los teatros de la ciudad, en la revista musical. El teatro de género chico mexicano fue un hijo de la zarzuela española y las revistas de actualidades francesas y estadounidenses que, con el pretexto de un tenue hilo dramático, comentaban el presente social y político en una combinación irreverente, erótica y sumamente cómica de música, drama, danza y burlesque. De 1913 en adelante, y con mayor énfasis a partir de 1918, la revista se convirtió también en un lugar de negociación y creación de símbolos nacionales.<sup>20</sup>

Por haber nacido de un esfuerzo de los autores teatrales mexicanos por obtener acceso a los escenarios de la ciudad, que en la primera década del siglo favorecían casi con exclusividad a la zarzuela española y la opereta francesa y vienesa, la revista mexicana era conciente y manifiestamente nacional y nacionalista, y sus temas eran siempre mexicanos aunque no necesariamente mexicanistas. Más aún, a partir de 1913 el jarabe y la canción mexicana empezaron a tener en ella un lugar, a veces primario, a veces secundario, en cuadros costumbristas que con frecuencia incluían la presencia de charros y chinas poblanas. Esta tendencia comienza con gran fuerza con *Las Musas del País* de José F. Elizondo y Xavier Navarro y música de Fernando Méndez Velázquez, revista pro-Huerta y anti-Estados Unidos que parodiaba a la zarzuela española *Las Musas Latinas*. A partir de 1918, en particular después de la presentación de *La Tierra de los Volcanes* —revista nacionalista de Carlos Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, con la participación de Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro y subvencionada por el Estado— muchas revistas incluyeron cuadros mexicanos, con música mexicana, que se entendían como de turismo político nacional, es decir, como un ejercicio de autoco-nocimiento.

Cualquiera que haya sido su contexto dramático particular, estos cuadros y elementos mexicanistas de la revista se entendían siempre como

<sup>20</sup> Mi análisis de la revista o teatro de género chico en estos años está basado en reseñas de teatro aparecidas en *El Universal Ilustrado*, en su mayor parte anónimas o firmadas por autores con seudónimos, y en los clásicos textos sobre el género: Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México durante la Revolución (1911-1913)*, México: Escenología, 2005; Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956; Pablo Dueñas, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, Dirección General de Culturas Populares, 1994; *El país de las tandas: teatro de revista, 1900-1940*, México: Museo Nacional de Culturas Populares, 1984.

esfuerzos de revaloración, preservación y difusión, y por ende de representación, de lo nacional. La siguiente crónica de la revista *Mexicanerías* de Xavier Navarro y Alberto Michel, con música de Germán Bilbao, da testimonio de lo conscientes (y orgullosos) que estaban la revista y su público de su labor nacionalista. Y da testimonio también de cuan conscientes estaban estos autores de ocupar un punto medio entre el prurito de la élite intelectual por preservar lo efímero y la indiferencia hacia lo nacional por parte de la población y de otros productores de cultura expresiva. Obviamente, cuestiones sobre la legitimidad o autenticidad de la canción mexicana urbanizada y teatralizada no son de su interés. El autor comenta en ella la labor paciente pero inútil, en su opinión, de los folkloristas de Estados Unidos, interesados en el folclore mexicano:

No era difícil que al ver a estos yanquis pacientes escribiendo con una gravedad inusitada ‘adivinanzas’ y cuentos sencillos en su libro de notas, nuestros sabios oficiales sonriesen, pensando en la locura de tales individuos. ¡Eso de copiar veinte veces, en veinte regiones distintas, con un cuidado meticuloso, la adivinanza del aguacate era una ridiculez!... Realmente este prurito ‘folk-lorista’ es demasiado grande. Realmente no es necesaria tanta devoción, pero... nuestros artistas deben quitar los ojos de Europa y ponerlos sobre estas pequeñas cosas. Ahora, felizmente, hay brotes del alma popular en todas nuestras manifestaciones artísticas... He aquí en estas páginas, una sencilla canción de México. Carece de toda influencia ‘fox-trótica’. Ha nacido en alguna serranía...y dos muchachos inteligentes con la ayuda de un músico de buena voluntad, la pulieron un poco, quitaron la ruda aspereza que dan los breñales de las serranías y la incrustaron en una “revista”... Y naturalmente la revista ha muerto... pero la canción perdura.<sup>21</sup>

La simbología de lo nacional no se limitaba, sin embargo, a una representación de lo mexicano basada en la tradición y las costumbres, acompañada de música entendida como tradicional mexicana y portadora perdurable de la identidad mexicana, conceptualizada como “alma mexicana”. Las revistas hacían un comentario político a sucesos de actualidad y por ende la patria, el pueblo o la nación eran a menudo representados por el personaje de una mujer cortejada o acechada por países extranjeros o candidatos presidenciales. En estos casos, cuando el personaje de la patria o del pueblo hablaba lo hacía con extrema picardía, y cuando

<sup>21</sup> José Corral Rigal, “Mexicanerías: Al margen de las canciones mexicanas”, *El Universal Ilustrado*, 22 de septiembre de 1921. La canción referida es *Mexicanerías*, danza mexicana, publicada en ese número de *El Universal Ilustrado*. Por otro lado “Júbilo” se quejaba: “...y retiembla en sus centros [sic] la tierra al sonoro rugir del cañón.’ He aquí el obligado final de todas las revistas teatrales estrenadas últimamente. Y encuentro muy lógico que también el teatro sufra la influencia del mexicanismo que ahora nos azota como espantable [sic] epidemia, so pretexto de las fiestas patrias que, en conclusión, no han sido más que una solemne lata...” , “Por esos teatros: Pelados, Chinas, Payos, Tehuanas...Viva México”, *El Universal Ilustrado*, 29 de septiembre de 1921.

cantaba o bailaba lo hacia al son de una música que no necesariamente tenía una connotación nacionalista o mexicana a priori. Adicionalmente, en algunos casos el personaje estaba asociado también a otros símbolos que dependían de la trama y que eran indicados a menudo por el vestuario o simplemente por un letrero sostenido por la actriz. Estos otros símbolos bien podían ser un objeto, como una guitarra, una moneda o un periódico. En otras palabras, la simbología de la revista era polivalente y muchas veces lo nacional estaba representado de múltiples maneras y con múltiples connotaciones extras.

Musicalmente la revista era sumamente ecléctica y utilitaria, casi mercenaria. La escritura, musicalización y producción era muy rápida, en ocasiones a ritmo de una revista por semana, y los autores y compositores adaptaban, copiaban, plagiaban y se auto-plagiaban sin remordimientos.<sup>22</sup> Pendiente siempre del gusto del público, la revista adoptó el foxtrot sin reservas, y aunque este género en ocasiones pudo representar lo extranjero, más frecuentemente servía simplemente para que principales y tiples o vicietiples lucieran las piernas. Así como para los compositores de música popular, para los autores y compositores teatrales no había contradicción alguna entre el nacionalismo manifiesto, por su temática y por su origen, de la revista y la nacionalidad de origen de su contenido musical. Es más la revista, y el foxtrot, fueron orgullosos representantes de la nueva moral, el erotismo moderno y la nueva posición de la mujer. De esta manera, la revista era consciente de la política interior y exterior de México, y relativamente consciente, sin teorizarla, de su función como sitio de procesos identitarios para la población urbana; la revista presenta, por ende, una textura simbólica muy compleja, efímera, volátil y performativa en la que la música y su país de origen no tienen una relación de uno a uno con los símbolos e ideas presentados en el escenario.

Desconocemos lo que Ponce opinaba de la revista, pero es fácil extender a ésta su crítica a la tendencia equivocada de ciertos compositores de acentuar lo innoble, grotesco o inconveniente por querer acentuar lo mexicano, de la cual el compositor se había quejado en 1919. La revista, y ciertos actores en particular como Elena Trujillo, Lupe Rivas Cacho, Tacho Otero o Miguel Wimer, desarrollaron escenas y personajes “mexi-

<sup>22</sup> El siguiente comentario sobre la música de la revista *El Cuatezón Diputado* de Guzmán Águila y José A. Palacios es ilustrativo de las prácticas musicales de la revista: “Alegre y retorzona no deja de agrandar, siendo lo mejor de ella un tango que no parece original de Palacios... Los bailables adaptados de conocidos trozos de ópera —como una censura a los compositores que acostumbran plagiar, no lo decimos por usted, maestro Uranga— fueron bisados en su totalidad pero desgraciadamente el maestro Verdi no pudo presentarse en escena para dar las gracias al auditorio por el “Miserere” de *El trovador* hecho foxtrot y el *Caro Nome* de *Rigoletto* adaptado a este mismo compás.” Birrotteau, “La Semana Teatral”, *El Universal Ilustrado*, 10 de febrero de 1921.

canos” rápidamente estandarizados, representando la idea que los habitantes de la ciudad se hacían de los “inditos” (en su mayor parte apenas de las afueras de la ciudad, como Xochimilco), los payos recién llegados de provincia a la ciudad, los peladitos ciudadanos, los borrachos, las sirvientas, los diputados, la policía, o los muchos generales revolucionarios que surgían de manera improvisada. En estos personajes, como en muchos otros, el lenguaje soez, el español mal pronunciado, y el albur eran la norma al hablar y al cantar.

A pesar de la rapidez con que la revista se producía, muchas canciones y piezas bailables, como pasodobles y foxtrots, tuvieron gran éxito de público y fueron naturalmente publicados en seguida por las casas editoras de música. Lauro D. Uranga, Germán Bilbao, José Alfredo Palacios, Eduardo Vigil y Robles y Manuel Castro Padilla fueron compositores de teatro cuya música fue publicada expresamente como éxito de alguna revista en particular. Entre los géneros publicados se encuentra por supuesto la canción mexicana que, como apuntamos anteriormente, tenía una clara connotación nacionalista. Esta podía ser costumbrista y nostálgica del pasado, o bien podía describir características de ciertas poblaciones regionales que se proponían al público como características nacionales en potencia, es decir, características de origen regional en las cuales la nación entera podría reconocerse simbólicamente, contribuyendo a la homogeneización cultural propia del nacionalismo. Dichas características a menudo rayaban en el estereotipo.

La *Canción Lagunera*, de la revista *Verde, Blanco y Colorado* (estrenada el 3 de enero de 1920) de Carlos Ortega y Tirso Sáenz con música de Manuel Castro Padilla, es un ejemplo de ello. El texto de la canción alude a la región lagunera del norte de México, mencionando al río Nazas, la ciudad de Torreón y el cultivo del algodón típico de la zona. Al mismo tiempo que particulariza la región, el texto incorpora una serie de palabras-imágenes con una connotación mexicana, y en particular, del Norte: Adelita, Juana la Soldadera, mujeres que andan entre las balas “onque se mueran,” norteñas guapas de ojos de tentación y pies pequeños como piñón, charros de Torreón y la canción *Cielito Lindo* acompañada por guitarras. Así, el texto habla de amores y desamores, temas reconocidos de la canción mexicana, y refuerza las imágenes de las soldaderas, las guitarras y los charros que, como las canciones *Cielito Lindo* y *La Adelita*, ya poblaban el imaginario mexicano en 1920. Pero la *Canción Lagunera* también añade y refuerza otras imágenes relacionadas con la población del Norte de México —no en balde Obregón estaba en plena campaña electoral— recientemente propuestas por la revista, como la belleza de los ojos norteños (tema de la canción *La Norteña*, éxito de la revista 19-20 de José F. Elizondo y Eduardo Vigil y Robles) y la existencia de chi-

huahueñas y charros de Tamaulipas, temas de otras canciones recientes de Castro Padilla, imágenes que se añaden así al imaginario mexicano como símbolos potenciales de la comunidad imaginada de la nación mexicana.

Musicalmente, la *Canción Lagunera* establece una relación con otras canciones mexicanas por su armonía sencilla, su dramatización del IV grado, y las fórmulas melódicas cadenciales descendentes que se usan en la melodía, precisamente como fórmulas, de principio a fin. La estructura seccional, así como el hecho de que la canción se mueve abruptamente a la tonalidad de la dominante en su última sección sin volver más a la tónica —características totalmente al margen de preocupaciones organicistas como las que podría haber tenido Ponce—, se deben probablemente a la función teatral de la misma. El ritmo del acompañamiento se transforma sin transición en ritmos claramente programáticos de acuerdo a las necesidades del texto: un ritmo de barcarola refuerza la imagen del río Nazas, un ritmo de acompañamiento de guitarras aparece cuando éstas son mencionadas, y finalmente, un ritmo de polka apoya la apología de la mujer nortea con que cierra la canción.

La revista fue un género intensamente participatorio en el que el público interpellaba a los actores y estos hacían gala de su legendaria capacidad de improvisación para responder e interactuar con aquél. Las situaciones representadas eran las cotidianas, y el público podía reconocerse a sí mismo, a sus vecinos y a sus antagonistas sociales, y reírse a costa de todos. La revista fue también un lugar donde la información política podía transmitirse rápidamente, intercambiarse y manipularse. La actualidad de la información y la participación del público hacían de ella un termómetro útil para medir la temperatura política de la población y generales, funcionarios y políticos la usaron constantemente como tal.

## El Estado y la canción

La popularidad de la canción mexicana y del teatro de revista, y su capacidad para configurar y reconfigurar nuevos y viejos símbolos de lo nacional no pasaron desapercibidas para el nuevo estado posrevolucionario, cuya doble tarea fue la de controlar y encauzar las energías políticas de la población hacia la construcción de nuevas estructuras sociales y legales al mismo tiempo que continuar la transformación del país en un estado-nación soberano, capitalista y en vías de industrialización. Dicha transformación había sido iniciada en el Porfiriato, en respuesta a una doble presión ejercida sobre México. Por un lado, México se vio en la necesidad de pertenecer al sistema de estados-nación soberanos que se conformó rápidamente en Occidente desde el siglo XVIII con la invención de las

repúblicas modernas en Francia y Estados Unidos y la Revolución Industrial de Inglaterra. Por otro lado, México se vio en la necesidad de protegerse de la expansión del colonialismo europeo en el siglo XIX, y de la expansión territorial de Estados Unidos en dicho siglo y su surgimiento como potencia neocolonial a principios del XX. La reacción a esas presiones requería de una identidad nacional fuerte a la cual se supeditaran en caso de necesidad las identidades personales, de género y de clase, es decir, se requería del sentimiento de pertenencia de la población a una comunidad, necesariamente imaginada por ser muy grande, unida por su cultura, su historia y su etnicidad, cotérmina con los habitantes del territorio nacional, y dirigida por un estado conformado exclusivamente por miembros de la nación. A la construcción de dicha identidad se dirigieron los esfuerzos de la población a través de numerosos agentes históricos, como Ponce mismo, y también del estado, en su calidad de única entidad con la capacidad administrativa, financiera y legal de generar una cultura nacional uniforme y masiva.

El primer intento sistemático, masivo y prolongado de construcción de la identidad nacional por parte del estado comenzó con el régimen de Álvaro Obregón y fue dirigido mayoritariamente por José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional primero, y Secretario de Educación Pública después. Fueron muchas y muy complejas las acciones de Vasconcelos en ese sentido, por lo que me limitaré a señalar aquellas que tuvieron una repercusión directa sobre la música, y en particular sobre el movimiento de revaloración de la canción iniciado por Ponce.

El proyecto cultural de Vasconcelos fue el primer y más importante intento por transformar a la población mexicana en la sociedad homogénea, alfabetizada, y unificada cultural y lingüísticamente que es característica de las naciones modernas. Las formas que revistió este proyecto se definieron en parte por el acceso al poder político de la mayoría mestiza pero en parte también por la amenaza del neocolonialismo estadounidense. Vasconcelos explicaba así el fundamento político de su visión de una raza mexicana que concebía como cósmica:

“no [debemos] perder de vista el rasgo fundamental que es el siguiente: Que nosotros pertenecemos a una población colonial semiindependiente y amenazada por los imperialismos blancos de Europa y de Estados Unidos y que la salvación nuestra se encuentra en la integración de tipos nuevos de cultura con el mestizaje de todas las razas que pueblan nuestra sección del continente. Que nuestra mayor esperanza de salvación se encuentra en el hecho de que no somos una raza pura, sino un mestizaje, un puente de razas futuras, un agregado de razas en formación: agregado que puede crear una estirpe más poderosa que las que proceden de un solo tronco.”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> José Vasconcelos, *Indología*, en *Obras Completas*, México, D.F., Libreros Mexicanos Unidos, vol. 2, pp. 1201–1202.

Participando de una retórica generada en Europa desde la guerra franco-prusiana y exacerbada por la Gran Guerra, Vasconcelos concebía la historia de Occidente como el producto de una oposición entre las culturas latinas y las anglo-sajonas, con México y los Estados Unidos como representantes respectivos. Así, si bien la concepción vasconceliana de México era la de una nación de raza mixta, México debía poseer una cultura inconfundiblemente hispana y occidental. Dos consecuencias importantes se desprenden de esta estrategia cultural: una, que los bienes culturales destinados a la población general debían ser de origen o carácter hispano; otra, que la cultura que se trató de producir fue una cultura de masas, en la que se privilegiaron ciertos bienes culturales y ciertos medios masivos de distribución de los mismos.

En el área específica de la música la energía de Vasconcelos se concentró en dos áreas. Primero, la educación primaria de los niños de todo el país debía incluir como parte fundamental la educación musical en forma de canto escolar, con un repertorio de canciones con textos en español y consideradas como tradicionales o por lo menos claramente hispánicas, en ocasiones producidas por encargo de la Secretaría de Educación Pública. Segundo, la práctica musical fue llevada en forma igualmente masiva a secciones poco privilegiadas de la ciudad de México en forma de orfeones o coros, organizados por la Dirección de Cultura Estética, en los cuales miembros de las clases trabajadoras montaban canciones con textos en español, así como selecciones de zarzuela española. La culminación de ambas iniciativas fue la presentación tanto de escolares como de obreros en festivales masivos, a menudo al aire libre, donde coros de cientos de niños y adultos cantaban para públicos de miles de personas, acompañados por orquestas típicas (cuya práctica también se fomentó) o por las bandas militares y de policía. Estos espectáculos a menudo se convirtieron en explosiones catárticas de sentimiento nacional, estimulado por la participación de masas, el repertorio en español y la inevitable conclusión con el himno nacional.<sup>24</sup>

El repertorio de escuelas, orfeones y festivales se centró, como dijimos, en el repertorio vocal de habla hispana, en el cual tuvo un lugar especial la

---

<sup>24</sup> Una suerte de declaración de principios de la Dirección de Cultura Estética fue publicada en “Informe de las labores desarrolladas por la Dirección de Cultura Estética”, *Boletín de la Universidad*, 4a época, III/6, agosto 1921, p. 221. Para un descripción de los resultados del proyecto ver Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525–1925)*, México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 152. Para un análisis de la filosofía y la práctica vasconcelianas en torno a la música ver los capítulos 2 y 3 de Leonora Saavedra, “Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and The Politics Of Modern Mexican Music,” tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.

canción mexicana.<sup>25</sup> Así, Ponce vió sus canciones y sus arreglos cantados masivamente en los festivales, en versiones a una o dos voces corales y con un acompañamiento probablemente sencillo, más parecido a aquel que produjeron otros compositores de canciones que a las relativamente sofisticadas armonías y texturas de sus versiones para piano. No fue Ponce el único compositor cuyas canciones y arreglos fueron programados por la SEP; ésta también adoptó como parte de su repertorio las canciones que con mayor o menor fidelidad al modelo ponciano compusieron los seguidores de Ponce. Finalmente, concientes de la popularidad y el impacto político de las producciones teatrales, Vasconcelos y su administración también incluyeron en sus festivales éxitos derivados de las revistas de la época, así como extractos de las zarzuelas españolas que competían en popularidad con las revistas mexicanas en los teatros de la ciudad.<sup>26</sup> La tabla 1 muestra el programa del festival al aire libre del 14 de agosto de 1921, que incluyó música de o arreglada por Miguel Lerdo de Tejada, y los compositores teatrales Eduardo Vigil y Robles y Manuel Castro Padilla.

Así, a pesar de la fuerza política del estado, y contrariamente a las versiones de la historia de la formación cultural del México moderno que quisieran ver en la cultura nacional y nacionalista un instrumento exclusivamente de autolegitimación del estado, impuesto desde arriba, la construcción de los símbolos musicales del imaginario nacional que privilegió el estado fue el producto de diferentes propuestas generadas por un gran número de agentes históricos: el estado, la cultura popular, el mercado de productos culturales, y agentes individuales como Ponce, Vasconcelos, los compositores de música popular, los editores de la misma o los empresarios teatrales. Dichas propuestas fueron a veces coincidentes, a veces encontradas, tuvieron diferentes y cambiantes fuerzas políticas a su favor, así como diversos objetivos políticos o financieros y, finalmente, se vieron sujetas a constante negociación a través de los años por parte de los agentes históricos más poderosos.

---

<sup>25</sup> Vasconcelos sostuvo que el énfasis en las canciones mexicanas era una estrategia para contrarrestar el impacto del foxtrot en “De Robinson a Odiseo: pedagogía estructuralista”, en *Obras Completas*, vol. 2, pp. 1684–85.

<sup>26</sup> Los programas de los festivales fueron reproducidos con frecuencia en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* durante los años de la gestión vasconceliana.

<i>Obra y compositor o arreglista</i>	<i>Intérpretes</i>
Virgilio. Obertura. A. Hermosa "La Norteña." Canción mexicana. Eduardo Vigil y Robles [de la revista 19-20, 1919] "Ya brilla la aurora." Canción mexicana. A. Meza	Banda de Gendarmería. Arturo Rocha, director. Coro de 1500 alumnos de las Escuelas "Ignacio M. Altamirano," "Artes y Oficios," "José María Iglesias," "Miguel Lerdo de Tejada," "Padre Mier," "Enrique Olavarría y Ferrari." Banda.
"La Mariposa de colores." Escena lírica. Señora M. D. de Nieto	Alumnos de la Escuela Primaria Anexa a la Normal de Maestras.
Ejercicios de gimnasia	Alumnos de la Escuela "Artes y Oficios."
"México bello." Escena mexicana. Miguel Lerdo de Tejada	Alumnos de la Escuela Primaria Anexa a la Normal de Maestras.
"La pajarera." Canción mexicana. Manuel Castro Padilla [arreglada para la revista <i>La Tierra de los Volcanes</i> , 1918]	Coro de 1500 alumnos de las Escuelas "Ignacio M. Altamirano," "Artes y Oficios," "José María Iglesias," "Miguel Lerdo de Tejada," "Padre Mier," "Enrique Olavarría y Ferrari." Banda.
Himno Nacional	[Intérpretes y público]

**Tabla 1.** SEP, Dirección de Cultura Estética. Séptimo Festival al Aire Libre, domingo 14 de agosto, 1921, 11:45 a.m., Tribuna Monumental del Bosque de Chapultepec.

Como sabemos, el deseo original de Ponce fue el de elevar la canción mexicana a la categoría de música culta, ya fuera con la utilización de sus melodías como material temático en composiciones destinadas al escenario de conciertos o como canción de arte, semejante al *lied* alemán o a la *mélodie* francesa. Desconocemos qué opinaba Ponce de la propagación masiva vasconceliana de la canción mexicana y sus imitaciones, y si el rescate y disfrute de la canción por parte de los mexicanos habría compensado para él la falta de complejidad y sofisticación de las prácticas masivas populares y teatrales. Lo más probable es que Ponce, como otros músicos profesionales, lamentara la evidente confusión de canciones tradicionales, de origen rural (y de aquellas modeladas directamente sobre éstas, como sus canciones originales), con canciones modernas, de parecido superficial con aquéllas, confusión que prevalecía en los ámbitos teatrales y políticos. Es posible también que objetara a la nueva función social, política y comercial de la canción, que contradecía aquella de esparcimiento y de expresión íntima, personal, familiar y comunitaria que Ponce le atribuía. De allí, quizá, que reiteradamente exclamara la necesidad urgente de coleccionar, estudiar, clasificar y preservar la verdadera canción mexicana, y la necesidad de apoyo estatal para tal proyecto.

Desconocemos si Ponce tuvo alguna participación directa en el proyecto vasconceliano. La evidencia encontrada hasta ahora sugiere que Vasconcelos no se rodeó de compositores profesionales como se rodeó de pintores como Rodolfo Montenegro o Diego Rivera (con excepción qui-

zá de Rafael J. Tello, quien no creía en la utilización de la música popular en la música de concierto).<sup>27</sup> Paradójicamente en apariencia, Vasconcelos despreciaba a la pintura y dejó muchas decisiones estéticas en manos de los pintores a los que llamó a colaborar. En cambio, la música era su arte favorito y tenía un lugar privilegiado en su concepción neoplatónica de la sociedad y la historia. Quizá por eso mismo, Vasconcelos decidió controlar directamente su proyecto musical, proyecto que no incluyó la participación de los compositores profesionales ni el apoyo a la música mexicana de concierto. En palabras de Vasconcelos:

Como ministro de la Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo. En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco... Se ha pintado mucho en los últimos tres años. A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos ... Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores, y creo que si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo.<sup>28</sup>

Así, mientras la distribución masiva de la canción mexicana y sus derivados a través de la educación pública y de festivales igualmente públicos puede verse como el equivalente en música del lema “velocidad y superficie”, Vasconcelos no consideró a la música mexicana de concierto como un bien cultural o político valioso, susceptible de ser distribuido masivamente a la población mexicana y de contribuir a su formación como nación. Por la misma razón, no intervino en las características estéticas de la misma y mucho menos promovió una estética nacionalista oficial. El presupuesto para el apoyo de agrupaciones como el Cuarteto Clásico Nacional o la Orquesta Sinfónica Nacional fue mínimo, y no hizo encargos a compositores. Finalmente, cuando la Secretaría de Educación Pública, a finales de 1921, se decidió a nombrar a “un joven y distinguido compositor, al que se le ha encomendado la tarea de dar conciertos al aire libre en algunos Estados, propendiendo [sic] especialmente a desarrollar armoniosamente el gusto por nuestras canciones, tanto como el culto de los grandes clásicos extranjeros”, Vasconcelos hizo un desaire a Ponce, nombrando en vez a Alfonso Esparza Oteo como embajador interno de la canción mexicana y de la música de concierto.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Luis Marín Loya, “Nuestras Encuestas Transcendentales. ¿Qué Opina usted de la Música Popular Mexicana?”, *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, 60, 95.

<sup>28</sup> Ortega [sic], “José Vasconcelos”, *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923.

<sup>29</sup> “El Culto por la Música Nacional”, *El Universal*, 2 de diciembre de 1921.

Si bien Vasconcelos no se pronunció respecto a la música de concierto nacionalista, sí hubo una evaluación directa y negativa del proyecto general de Ponce en una publicación oficial del gobierno mexicano. En 1921 se publicó la primera edición de *Las Artes Populares en México* del Dr. Atl, obra encargada por el ministro de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani, y que constituía, según se expresaba en el prólogo, “el homenaje oficial del gobierno de la República al ingenio y habilidad del pueblo de México”.<sup>30</sup> La Secretaría de Industria y Comercio publicó en 1922 una segunda edición, corregida y aumentada, por “acuerdo expreso del C. Gral. Álvaro Obregón”.<sup>31</sup> A pesar de citar abundantemente los escritos de Ponce en su descripción de la música popular mexicana,<sup>32</sup> Atl hizo una crítica directa de su obra de rescate de la canción y, de alguna manera, de la premisa evolucionista y jerárquica de la misma:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el Maestro Ponce, ha pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara... Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa.<sup>33</sup>

Más adelante, Atl cita a Rafael J. Tello, quien opina: “Que se haga en buena hora... obra nacionalista, y que por conservar el espíritu de la raza se recojan manifestaciones musicales de nuestros indios... pero que esas manifestaciones se conserven y se den a conocer tales y como son... sin rodearlas de oropeles que por impropios, las afean”.<sup>34</sup> Y como muestra, quizá, de lo que sería recoger la música popular sin alterarla, Atl reprodujo la melodía, armonizada en terceras paralelas, de tres canciones (*L’Inasia*, *El Toro* y *El Albur de Amor*), pero también, de manera un tanto incongruente, tres arreglos para piano y voz publicados por la casa Enrique Munguía, hechos por Luciano Espinosa y José de Jesús Martínez, siguiendo la práctica comercial que ya hemos descrito, con armonías básicas, melodías en terceras paralelas, acordes arpegiados y bajos de danza mexicana o habanera.

<sup>30</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, México, Editorial Cvltvra, 1921.

<sup>31</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, 2ª ed., 2 vols., Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, México, Editorial Cvltvra, 1922.

<sup>32</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, 2ª ed., vol. 2, pp. 203-09.

<sup>33</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, 2ª ed., vol. 1, p. 47.

<sup>34</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, 2ª ed., vol. 2, p. 209. Atl también criticó la música de concierto de Ponce, escribiendo: “En mi concepto estas especies de transcripciones o de deturpaciones que llevan nombres clásicos —sonatas, fugas, rapsodias, etc.— son desviaciones académicas de la vigorosa corriente del sentimiento popular”, vol. 2, p. 201.

## El desenlace

Si la competencia por el mercado de la música popular con otros compositores menos exigentes musicalmente que él ya molestaba a Ponce, el ataque directo a su obra de rescate, el aval proporcionado por el estado a arreglos poco refinados y el apoyo a compositores como Esparza Oteo debe haberlo herido profundamente. Quizá por ello, Ponce reprodujo su texto de 1919, “El Folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse,” en *El Universal Ilustrado* del 14 de diciembre de 1922.<sup>35</sup> Este número estaba dedicado a compositores de Aguascalientes, con un énfasis particular precisamente en Ponce y Esparza Oteo, y no puede dejar de leerse como reflejo de una polémica ya hasta cierto punto pública. Además de la reproducción del artículo de Ponce, en el que como recordamos el compositor hacía un balance crítico de lo realizado hasta entonces en el terreno del rescate de la canción y la creación de un arte nacional al estilo de los nacionalismos europeos, dicho número de *El Universal Ilustrado* contenía la columna “Crónicas y Comentarios” de Alba Herrera y Ogazón,<sup>36</sup> en esta ocasión dedicada a Ponce, el reporte de una entrevista con Esparza Oteo por Luis Rangel,<sup>37</sup> y la primera edición de “Deja Morena mía”, analizada más arriba, de este último compositor.

La crítica de Herrera y Ogazón se refería principalmente al estreno de la Sonata para violoncello y piano de Ponce, obra a la que Herrera consideraba un tanto experimental por su modernismo. No dudaba, sin embargo, que la Sonata “confirma su personalidad de músico de altas capacidades y porvenir internacional. El popular folklorista posee una facultad creadora que lo eleva decididamente...y algún día podrá autorizarlo a ocupar un puesto de distinción entre los compositores universales, o sea, de valor autónomo indiscutible”. Pero si el lector no estaba convencido aún de cuán superior era Ponce como compositor de música de concierto, Herrera hacía también una defensa un tanto aristocratizante de él como folklorista, dirigida muy claramente a contrarrestar el ataque del Dr. Atl, y de otros que como él pudieran haber opinado:<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Manuel M. Ponce, “El Folk-lore Musical Mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 34, 68–69.

<sup>36</sup> Alba Herrera y Ogazón, “Crónicas y Comentarios. Los Grandes Músicos de Aguascalientes. Manuel Ponce y Las Nuevas Orientaciones Musicales,” *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 48.

<sup>37</sup> Luis Augusto Regel, “Los Grandes Músicos de Aguascalientes. Alfonso Esparza Oteo”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 14.

<sup>38</sup> No fue Atl el único que se pronunció públicamente en contra de los arreglos de Ponce; por ejemplo, ya en 1917, el mismo día en que *El Universal* comentaba la conferencia del compositor sobre la importancia del folklorismo en el alma nacional, un autor bajo el seudónimo Florián hacía la siguiente reseña de un recital de Julia y Felipe Llera: “En solos y en dúos,

Aún como folklorista, no es Ponce un simple transcriptor de aires regionales, sino un compositor de cultura que se ha propuesto hacer arte con las melodías populares... este folklorismo tiende a una aristocratización de la música nacional que es ambicionable en alto grado... no sólo para satisfacción de los mexicanos en su propia casa, sino para honor de México... creo que un programa semejante sólo merece elogios, pero no todos pensamos lo mismo. Por esos mundos hay individuos que... se creen obligados a lamentar las “desfiguraciones” que sufre la canción popular en manos de la composición sabia... Pero estas diferencias de criterio deben tomarse con la filosófica persuasión de que son inevitables, sin perder el tiempo en discutir su falta de interés; cada espíritu da de sí lo que puede, y sería... ocioso explicar a un vulgar músico “populachero” los imperiosos refinamientos del compositor culto.

Por su parte, Esparza Oteo hace lo posible para presentarse en su entrevista con Rangel como un músico de estatura. Así, aunque “no desconoce que sus éxitos los debe a la música ligera que con sabor y lineamiento norteamericanos ha invadido todos los sitios de recreo y diversión, ya que el *fox* con sus virtudes arbitrarias y negativas se baila en todas partes,” declara que “ha logrado la composición de un *trío*, del cual ya ha tocado los dos primeros tiempos. Es de una inspiración ingenua y juvenil con corte Mendelssohniano”. Esparza se presenta también como un seguidor fiel de Ponce, y parece responder directamente a la evaluación que hace dicho compositor de sus seguidores en “El Folk-lore mexicano...”. Por un lado, afirma seguir los lineamientos de Ponce en cuanto a la necesidad de respetar la melodía popular y trabajar sobre la armonización “enriqueciéndola; fundándose, al hacer esta innovación, en la razón de pobreza que exhiben las aromatizaciones populares”. Por otro lado, se cuida muy bien de no acentuar lo crudo de la canción popular en aras de reforzar su “mexicanidad”, como, a decir de Ponce, hacen algunos jóvenes. Así, Rangel afirma que Esparza.

distingue los cantos emanados precisamente del pueblo bajo en las regiones más apartadas, donde poco o ningún contacto se efectúa con centros más adelantados y populosos... Estas canciones rancheras meramente, no son de su agrado. Las más interesantes, para él, son aquellas que ya tienen un carácter menos acentuado, más fino, menos perverso, y que deben tomarse como tipo emanado del criollismo que se acentúa.

Claramente Esparza Oteo, como Ponce, establece una jerarquía dentro de la misma música popular, en la cual lo urbano y lo criollo ocupan un rango superior al de la música campesina original.

A pesar del tono conciliador de la entrevista con Esparza, en la que éste hablaba de Ponce “con cariño y admiración”, la brecha entre Ponce y sus seguidores se haría cada vez más grande. Al cambiar el régimen a Plutarco

---

fueron entonadas las canciones populares mexicanas, colombianas y cubanas, en la más pura simplicidad de su nítida desnudez; sin los adornos y los afeites con que el arte del maestro Ponce las ennoblece y embellece... limpias de toda influencia de cánones, de prescripciones, de imposiciones estéticas”. “Impresiones del Cronista: Canciones Populares”, 21 de enero de 1917.

Elías Calles como Presidente y Eduardo Gastélum como Secretario de Educación, Ponce recibió una comisión —una de las muchas que el gobierno mexicano ha otorgado a personajes públicos en momentos de crisis— para estudiar en Europa “las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos... y los procedimientos que se siguen para estudiar y clasificar los cantos populares”, partiendo a Francia en mayo de 1925.<sup>39</sup> En un informe a la Secretaría que se dio a conocer parcialmente al público en *El Universal* el 2 de febrero de 1926 Ponce hizo un ataque directo a los “arregladores de canciones”, acusándolos de ser los culpables del rechazo de público y crítica a la canción mexicana. A decir del autor anónimo del artículo, se desprende del informe de Ponce que “reina entre nosotros la más inmoral de las anarquías en materia de música folklórica, debido a la ignorancia de muchos de quienes se dedican a ese trabajo, quienes apenas saben meter los dedos en un piano y al desorden que se ha observado en todos los trabajos emprendidos al efecto”. Y en una cita textual del informe, Ponce parece hacer el siguiente recuento de los problemas enfrentados por él en su cruzada por la canción mexicana:

Más tarde, la explotación de este género [la canción] de ‘arregladores’ ayunos de conocimientos y de buen gusto, empobreció la calidad de las canciones y originó cierta repulsión del público hacia esas manifestaciones de arte popular. Se habló, entonces, de abandonar los cantos en sus lejanas provincias, del desacato que se cometía al revestirlas con armonizaciones adecuadas, etc. La ignorancia de los críticos improvisados impediéales ver que las melodías permanecían intactas en el pentagrama y que suprimiendo el acompañamiento podría cantarlas quien así lo deseara, tal como el pueblo las produce. En cuanto al empleo de las melodías y ritmos populares en obras de más importancia no se ha hecho sino seguir el ejemplo de músicos tan eminentes como Liszt, Grieg, Smetana, Albéniz, etc..

El informe de Ponce a la Secretaría no fue un evento aislado. Otros músicos, como Carlos Chávez, también ofrecieron su opinión sobre las políticas culturales vasconcelianas en documentos oficiales.<sup>40</sup> Más importante aún, la debacle producida entre los compositores de música de concierto por la falta de apoyo oficial y las políticas populistas del régimen de Obregón y Vasconcelos, y por el interés del público y las casas editoras en

<sup>39</sup> “Anarquía en nuestra música folklórica: Un informe rendido a la Secretaría de Educación por el maestro Ponce”, *El Universal*, 2 de febrero de 1926.

<sup>40</sup> Las reacciones de los músicos de concierto no se limitaron al ámbito de lo verbal. La Sonatina para violín y piano de Chávez, con su cita modernizada y “desfigurada” de *L’Inasia*, una de las canciones publicadas por Atl, puede entenderse como una sátira de las preocupaciones de éste. En un nivel mucho más serio, el *Chapultepec* de Ponce puede leerse, por un lado, como una pieza ilustrativa de su propuesta sobre cómo crear un estilo nacionalista en la música de concierto y, por otro, como una pieza contestataria del populismo imperante durante esta etapa de masificación comercial y política de la canción. Ver Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce’s *Chapultepec* and the Conflicting Representations of a Contested Space”, *The Musical Quarterly* 92/3-4, 2009, pp. 279-328.

las nuevas músicas populares, crearon entre los músicos de concierto una conciencia de la necesidad de tomar su destino musical y político en sus manos: la necesidad de agrupación, auto-organización y auto-definición como músicos nacionales. El más duradero de estos intentos de organización independiente —y de creación de una infraestructura estable para la música de concierto— fue la Orquesta Sinfónica de México que Chávez fundaría en 1928. Pero igualmente importantes como catalizadores y aglutinadores de nuevas y viejas ideas fueron los congresos de música de 1926 y 1928, y los concursos de composición emanados de éstos.

Es significativo, por lo tanto, que la organización del Primer Congreso Nacional de Música naciera precisamente de un intento por parte de los compositores de música de concierto de recuperar “lo nacional” para sí mismos, y de arrebatar el nacionalismo, por así decirlo, de las manos de los compositores profesionales de música popular y teatral. El 13 de marzo de 1926 *El Universal* dio la noticia de un congreso convocado por Carlos del Castillo, director del Conservatorio, congreso que:

tiene por noble objeto estudiar el presente y el porvenir de la música mexicana...no tendrán acceso los charlatanes...Vendrán hombres serios que prestigien el arte nacional. Todos los músicos de México están de acuerdo en la necesidad de acabar con la obra de encanallamiento de la música, que llaman pomposamente mexicana. Ya el Maestro Ponce, en reciente informe a la Secretaría de Educación, dio a conocer sus opiniones sobre los “arregladores” de música y se expresó con el más justo desprecio de los “arrivistas” del arte...”<sup>41</sup>

Las protestas no se hicieron esperar. Por ejemplo, el 21 de marzo J. Felipe Ramírez declara a *El Universal* que los organizadores del congreso tratan de dejar afuera a autores como Esparza Oteo, Tata Nacho, Ricardo Palmerín y Mario Talavera. “No nos parece justo que se trate de excluir a los músicos que se dedican a recoger el *folklore* nacional...el Maestro Ponce ha colocado a casi todos ellos entre los que llama *arregladores* de la música y parece que a ellos mismos trata de llamarse charlatanes”. Estos compositores, “a pesar de los pocos conocimientos que se les quiere conceder han colaborado con su inspiración a reivindicar la música propia”.<sup>42</sup>

La idea de que los compositores de música popular han hecho más por la conformación de la nación que los compositores de música de concierto se expresa claramente en una entrevista con Esparza Oteo y Mario Talavera. Talavera llama a Ponce “el Padre Eterno de la Música Vernácula”, y ataca en cambio a los organizadores diciendo: “esos compositores que se precian de ser serios y tanta inquina demuestran en contra de los mú-

<sup>41</sup> “Habrá un congreso de compositores en la Ciudad de México”, *El Universal*, 13 de marzo de 1926.

<sup>42</sup> “El Congreso de músicos”, *El Universal*, 21 de marzo de 1926.

sicos vernáculos no han hecho nada por la patria en materia de arte... los llamados *arregladores* que tan despectivamente son vistos por los grandes maestros son los que han hecho y están haciendo la obra nacionalista más duradera en todo el país”.<sup>43</sup>

No son éstas las únicas voces que se alzan para discutir en qué consiste lo nacional y quien puede legítimamente abrogarse el título de compositor nacionalista. Los seguidores de Julián Carrillo, entre ellos Gerónimo Baqueiro Foster y J. Felipe Ramírez, asumen que los ataques de del Castillo van dirigidos a ellos.<sup>44</sup> Manuel Barajas, por su parte, hace una reseña de un concierto con obras de Ponce, Mejía, del Castillo, Juan D. Tercero, Villanueva, Campa, Carrillo, Tello y J. F. Velázquez, y afirma:

La mayor parte de la música que ayer escuché...no tiene de mexicana mas que la nacionalidad de sus autores... Esto... no llena, no satisface la necesidad existente de crear la música peculiar y característica de la nación, movimiento creado por el Maestro Ponce, que en caso presente viene a ser un precursor que tiene ya muchos imitadores, y ningún continuador conocido. Y no existen los continuadores porque carecemos de la base fundamental sobre la cual debemos levantar el edificio de la nacionalidad musical”.<sup>45</sup>

Finalmente, en mayo de 1926 Carlos del Castillo desiste del congreso, cuya organización recae en manos de un grupo de músicos más jóvenes: Rafael Adame, Manuel Barajas, Carlos Chávez, Francisco Domínguez, Antonio Gomezanda, Juan León Mariscal, Salvador Ordóñez y Felipe Ramírez. Aún así, al inaugurarse el congreso en septiembre de 1926 se anuncia que sólo tendrían derecho a voz y voto los delegados de las academias de música y de los Conservatorios Nacional y Libre de Música: los demás delegados tendrían sólo voz.<sup>46</sup> Huelga decir que los compositores populares no participaron en el congreso.

La distancia entre compositores nacionalistas cultos y populares, que parecía sin importancia durante la década de la Revolución, se abrió así para no cerrarse más.<sup>47</sup> Los compositores de música de concierto escucharon finalmente en la segunda parte de la década de 1920 el llamado de Ponce a componer una música claramente nacional. Varios de los compo-

<sup>43</sup> “Deben entrar los compositores y arregladores al Congreso Nacional de Música”, *El Universal*, 19 de abril de 1926.

<sup>44</sup> Ver “Un duro ataque al congreso de compositores”, *El Universal*, 24 de abril de 1926 y la carta de Gerónimo Baqueiro Foster en “Una sugestión para el Congreso de Músicos”, *El Universal*, 27 de abril de 1926.

<sup>45</sup> Manuel Barajas, “Crónicas musicales: XI Aniversario de la Escuela Libre de Música y Declamación”, *El Universal Gráfico*, 19 de abril de 1926.

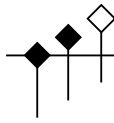
<sup>46</sup> “La Batuta cae en manos de otros músicos”, *El Universal*, 30 de mayo de 1926 y “El Congreso de Músicos”, *El Universal*, 6 de septiembre de 1926.

<sup>47</sup> Júbilo, “Acotaciones del momento: El Congreso de Música”, *El Universal Gráfico*, 4 de septiembre de 1926.

sitores cercanos a su generación, como Candelario Huízar y José Rolón, se volvieron hacia las fuentes de las cuales había surgido la canción misma: el espacio rural, el amor de pareja, la intimidad familiar, las tradiciones criollas pre-modernas. Compositores más jóvenes como Chávez y Gomezanda, quienes habían sido empujados hacia el modernismo por el populismo vasconceliano, vieron a menudo en el primitivismo, el maquinismo y la recreación exotizante de lo precolombino la manera de hacer una música a la vez nacional y moderna. En cuanto a Ponce, su buen amigo Rolón reportó desde París en 1929: no existe ya el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas, sólo existe un compositor interesado en el dominio de la técnica compositiva y en el modernismo.<sup>48</sup> En efecto, Ponce permanecería en París por años, inmerso en las corrientes modernistas francesas que le eran más afines, produciendo perfectas joyas neoclásicas y politonales, sin relación alguna con las canciones mexicanas que tanta satisfacción y tantos dolores de cabeza le habían producido años atrás.

---

<sup>48</sup> José Rolón, "No existe el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas," *Revista de Revistas*, 4 de noviembre de 1928.



“Suenan músicas en las esquinas...”:  
crítica, representación y significado en  
*Ferial* de Manuel M. Ponce

---

Ricardo Miranda \*

Reconocida como una obra fundamental del repertorio sinfónico mexicano, el divertimiento sinfónico *Ferial* es analizado a partir de una revisión de su contenido programático y del estudio de distintas fuentes que existen para determinar dicho programa, algunas de ellas desconocidas anteriormente, con el propósito de precisar las razones y significado de algunos de sus elementos expresivos. Al analizar la obra, se descubren diversos aspectos de representación y significado que son examinados a la luz de la crítica historiográfica que esta obra ha generado.

*Long-acknowledged as a key work of the Mexican symphonic repertoire, Ferial a “symphonic divertimento” is analyzed in terms of a review of its programmatic content, with emphasis on different sources for its programme, some of them hitherto unknown. This, with the aim of clarifying the reasons and meaning of some of its expressive elements. Throughout the analysis of this work different aspects of representation and meaning are unveiled while at the same time this allows for a review of the historiographical reception this work has had in the past.*

I

Para Yolanda Moreno Rivas, en 1989, la música de Ponce era “un arte sin rostro, descalificado por motivos absurdos o venerado por motivos equivocados”.<sup>1</sup> Con tino, Moreno Rivas señaló, como antes lo había hecho Juan Vicente Melo, que la importancia de Ponce no descansaba en el hecho de haber empleado música popular mexicana como material primario de sus obras, ni en la adopción de un nacionalismo que otros autores como Mayer-Serra o Castellanos ensalzaron *per se*. Y en efecto, todavía hoy reconocemos en Ponce a un compositor importante, aunque no sabemos bien cuáles son las razones o las obras para ello. Peor aún, la propia Moreno Rivas acabaría por aportar nuevos “motivos absurdos” para descalificar a Ponce tal y como lo hace en su libro sobre el nacionalismo mexicano y cabe preguntarse porqué fue así. Quizá el origen de tal contradicción se localiza en la primera parte de la frase ya citada. *Rostro*,

---

\* Catedrático de Musicología, Universidad Veracruzana e Investigador del CENIDIM.

<sup>1</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 108.

para Moreno, quiso decir estilo.<sup>2</sup> De modo que al abordar la difícil cuestión de dilucidar las vertientes estilísticas de la música de Ponce, la propia autora termina por desesperarse cuando encuentra la variedad y contraste que la música de Ponce denota en su conjunto así como las dificultades que algunas de sus obras ostentan en lo particular. Porque si ya el conjunto de la obra de Ponce resulta flagrantemente multifacético, *Ferial* es —precisamente— la partitura que más acusa tal característica. De modo que tampoco sorprende que la misma Moreno Rivas acabe por definirla como la obra “menos lograda” de Ponce, con pasajes “poco convincentes”, un “clima sonoro grotesco” y una “pomposa marcha triunfal” que “son acaso los momentos más fallidos de *Ferial*”.<sup>3</sup>

En el fondo, el programa del que se valió Ponce para la composición de su divertimento sinfónico es el responsable de generar aquello que en *Ferial* parece problemático: el exceso de temas empleados y su reaparición y yuxtaposición resultan contrarios a una noción de la música que valora aspectos tales como la organicidad o la composición continua, el *durchkomponiert* tan apreciado en ciertos autores. Además, la concepción misma de la obra es hasta un cierto punto paradójica: todavía no ha quedado en claro cuál es la relación entre la estructura formal de la partitura y su programa, quizá porque tampoco se sabe hasta qué punto la pieza es programática o meramente expresiva. Dicho de otra forma, queda pendiente saber si *Ferial* narra una historia en concreto, si se ciñe a la evocación de imágenes específicas que sólo generan una narrativa implícita, o si es un mero *collage* sonoro conformado por materiales musicales eclécticos, inspirados acaso en la memoria de ciertas imágenes recordadas por Ponce. Mas “en la práctica”, dice Moreno Rivas,

la partitura presenta un índice temático de todas las posibilidades sonoras del país: lo indígena actual, lo indígena histórico, lo español, lo religioso, lo mestizo, lo criollo, lo festivo, lo vulgar y lo sentimental.

Ahogado por su propio contenido programático, el exceso de material melódico y sus intenciones descriptivas, el “divertimento” se hunde en la narrativa ingenua y en la presentación forzada y por momentos grandilocuente de los temas.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> “En general, cuando se habla de nacionalismo se tiende a sobreestimar la importancia de los temas de extracción popular y se ignora el verdadero trabajo de composición que va siempre mucho más allá de la mera estilización. La presencia sonora de una obra no reside en las proposiciones temáticas sino en los compuestos de sonidos, los conglomerados y los desarrollos pero, sobre todo, en las soluciones inconscientes, los arquetipos involuntarios, aquellos que el crítico W.W. Austin llama «hábitos de composición» y que son los que definen el estilo de un autor” (*Ibid.*, p. 108).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 124. Moreno resume en nueve “todas las posibilidades sonoras del país”, pero Ponce emplea en realidad ocho temas y una cita propia en su divertimento, según se verá más adelante.

Tal lectura es sintomática de una audición incompleta: la idea de que la partitura esgrime un “índice” de *todas* las posibilidades sonoras del país es absurda, tanto en la práctica como en la intención. Por su parte, la lista de “posibilidades sonoras del país” que Moreno describe acusa cierta confusión estética pues no queda claro si los temas obedecen a criterios de identidad (indígena, mestizo, criollo...) o se vinculan con algún carácter (religioso, festivo, vulgar...). Pudiera, en efecto, escucharse *Ferial* como un popurrí sinfónico, donde ciertas identidades socioculturales se asocian a una idea musical y se mezclan entre sí. O también pudiera escucharse *Ferial* como un caleidoscopio de atmósferas sonoras, cada una con su carácter particular más o menos inspirado en espacios “típicos” nacionales: la iglesia, el kiosco, el atrio, la cantina... Pero me parece que no hay razones para ninguna de tales lecturas y en tal sentido es una lástima que Moreno Rivas no nos haya legado una explicación más amplia de su crítica. Evidentemente, el tema indígena del principio, la canción criolla de *Cuiden su vida* o el carácter religioso del coral en la primera sección de la obra, resultan fáciles de identificar con las “posibilidades sonoras” referidas. En cambio, no encuentro con cuál tema pudiera asociarse la noción de lo “indígena histórico” ni tampoco en cuál de los temas se localiza la posibilidad sonora de lo mestizo. Y ya puestos a desmenuzar la crítica de Moreno Rivas, tampoco creo que se pueda hablar de “imágenes forzadas”, puesto que nada las impone salvo la voluntad del autor, y mucho menos de una “narrativa ingenua”, ya que no es claro que exista narrativa alguna. Sin embargo, en tanto el propio autor proveyó un programa para su obra, quizá estas confusiones sean precisamente muestra de la necesidad de realizar una lectura renovada de la obra y de trazar una revisión de su fundamento programático, mismo que no ha quedado claramente definido ni en la literatura sobre Ponce ni en lo poco escrito acerca de esta pieza. Porque al repasar la obra y sus elementos programáticos bien puede lograrse una valoración crítica más amplia y diversa de la que hasta ahora ha despertado nuestro divertimento sinfónico. Y para demostrarlo, nada mejor que comenzar por escribir una síntesis de la composición y su programa.

## II

Para el concierto que la Orquesta Sinfónica de México interpretó el día 9 de agosto de 1940<sup>5</sup> y en el que Carlos Chávez dirigió el estreno de *Ferial*

<sup>5</sup> El concierto se repitió el 11 de agosto. A partir de entonces, *Ferial* tuvo algunas audiciones importantes entre las que destacan su interpretación con la Orquesta del Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos en Montevideo, el 11 de octubre de 1941 bajo la

se publicó una nota explicativa del propio Ponce cuyo texto íntegro es el siguiente:

*Ferial* es lo que se relaciona con las ferias. En innumerables pueblecillos de México se celebra el día del Santo Patrono del lugar con festejos populares que aprovechan los comerciantes para negociar.

Al escribir *Ferial* no me he propuesto otra cosa que conservar en mi música las impresiones —bien sencillas por cierto— de una tarde de feria en un pueblecito cercano a Teotihuacan.

He aquí, en dos palabras, el “escenario” de esa feria: la plaza indispensable y la iglesia pequeña y pobre, cerca de cuya puerta dos indígenas tañen sus chirimías, acompañándose con un tambor. Todos los vecinos asisten al acto religioso y los acordes del órgano y el rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías. Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general. Bailes, juegos de chicos, silbidos, vendedores, organillos de boca, guitarras, cohetes, una murga mezcla su ritmo vulgar a una canción. Llega un grupo de danzantes indígenas, cuya música primitiva aumenta el entusiasmo.

Y el resto de la composición, como lo indica el subtítulo de la obra, no es sino un *divertimento musical*.

La obra está dedicada “a México”; los temas son originales, con excepción de la melodía de las chirimías, encomendada a los oboes en la orquesta, y la conocida canción de origen popular *Cuiden su vida*.<sup>6</sup>

¿Son estos breves párrafos el programa de *Ferial*? Quizá por ser de la autoría de Ponce mismo, el texto denota dos complicaciones: ni hay una historia, una narración, propiamente dicha, ni tampoco hay un protagonista claramente definido, si bien se desprende que el personaje de *Ferial* es el propio autor. Por otra parte, las comillas del “escenario” denotan cierta cautela del artista frente a su propio programa, pero al mismo tiempo el “escenario” tan discretamente contado “en dos palabras” es cuidadosamente reproducido en la partitura, según se mostrará en seguida. Además, el argumento alude al recuerdo: el protagonista rememora una tarde de fiesta y, hasta donde sabemos, ese recuerdo está inspirado en un episodio real. Algunos apuntes de Ponce, precisamente aquellos donde se recoge la melodía de las chirimías, claramente indican que el autor asistió provisto de lápiz y papel pautado a San Juan Teotihuacan, quizá en una tarde de fiesta. En efecto, al menos cuatro melodías anotadas por Ponce encontradas entre sus manuscritos dan cuenta de su visita a dicho pue-

---

dirección del autor y la ejecución dirigida por Erich Kleiber con la llamada Orquesta Filarmónica de Repertorio el 15 de diciembre de 1942 en el Palacio de Bellas Artes.

<sup>6</sup> “Ferial, Divertimento Sinfónico”, nota para el octavo programa de la Orquesta Sinfónica de México, temporada 1940, 9 de agosto de 1940, p. 121. El texto anterior sólo vino precedido de una aclaración de Francisco Ager: “Esta es la composición más reciente de Ponce, pues la terminó de escribir en julio del presente año. Acerca de ella el compositor se ha servido proporcionarnos la siguiente nota”. El texto citado corresponde a la primera parte de la nota. En la segunda Ager reprodujo la traducción de una semblanza de Ponce escrita por el musicólogo francés Marc Pincherle.

blo: *Los alchileros* “(música que se ejecuta con flauta y tambor durante la marcha y la reverencia de aquella velación en el valle de Teotihuacán)”, *Los pajaritos* “(música indígena que se ejecuta con chirimías, huéhuetl y tambor en el valle de Teotihuacan)”, *La bola* “(música indígena que se ejecuta con chirimías, huéhuetl y tambor en el valle de Teotihuacan)” y *Montera* “(música indígena que se ejecuta con chirimías, huéhuetl y tambor en el valle de Teotihuacan)”.<sup>7</sup> *La bola* es, precisamente, el primer tema de *Ferial*, tal y como Ponce advirtió en su nota. La existencia de estos apuntes deja en claro que al recopilar estas melodías Ponce buscaba poner en marcha el arquetípico programa de acción de cualquier compositor nacionalista: salir al mundo, recopilar melodías en el campo y regresar al gabinete para convertirlas en grandes obras. Lo que ya no es tan claro son los detalles de tal proceso, sobretodo en lo referente a su última y crucial etapa: ¿qué hacer con las melodías recabadas?

Casi nada es la respuesta. Olvidarlas y dejarlas dormir entre los apuntes y manuscritos. Tomar, si acaso, una de ellas e intentar adaptarla al discurso y a la idea propia. En cuanto al resto de los materiales, quizá fuera mejor inventarlos todos, pues al fin y al cabo, resulta imposible encontrar materiales idóneos para retratar un mosaico tan amplio como la feria y aún en el supuesto de que pudieran encontrarse, su reunión habrá de resultar disímbola, cuando no francamente inabordable. Esto es lo que habrá pensado Ponce al volver a la Ciudad de México tras aquel día de pesca folklórica si su intención era la de construir *Ferial* a partir de temas populares. De otro modo, cabe pensar que la idea de *Ferial* vino a la mente del autor tras haber emprendido la visita a dicho pueblo. En cualquier caso, el orden de los factores no altera el resultado: Ponce encontró en la fiesta de San Juan Teotihuacan una melodía, apuntó en su memoria las “impresiones bien sencillas de una tarde de feria”, pero al momento de sentarse a componer acabó por inventarlo casi todo.

No sabemos con exactitud en qué momento Ponce fijó el programa de su divertimento sinfónico. Pareciera que dicho programa precedió a la partitura y determinó de manera rigurosa su contenido temático. Por ello mismo, tal y como casi cualquier otro compositor hubiera hecho, Ponce quiso que los escuchas de su obra conocieran el texto ya citado. De hecho, el párrafo central del programa se divide en tantas partes como temas aparecen en la obra (cfr. Tabla 1).

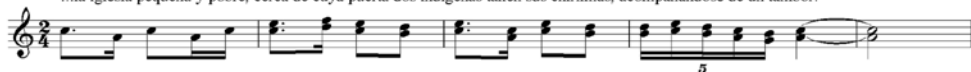
---

<sup>7</sup> Las indicaciones entre paréntesis son del propio Ponce.

Manuel M. Ponce  
 Ferial, divertimento sinfónico (1940)  
 Correspondencia temática con programa  
 (nota para el programa de la OSM, agosto de 1940).

"He aquí, en dos palabras, el 'escenario' de esa feria: la plaza indispensable y...

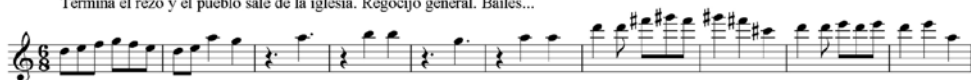
...la iglesia pequeña y pobre, cerca de cuya puerta dos indígenas tañen sus chirimías, acompañándose de un tambor.



Todos los vecinos asisten al acto religioso y los acordes del órgano y el rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías.



Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general. Bailes...



...juegos de chicos...



... silbidos, vendedores, organillos de boca, guitarras, cohetes,...



...una murga mezcla su ritmo vulgar...



... a una canción.

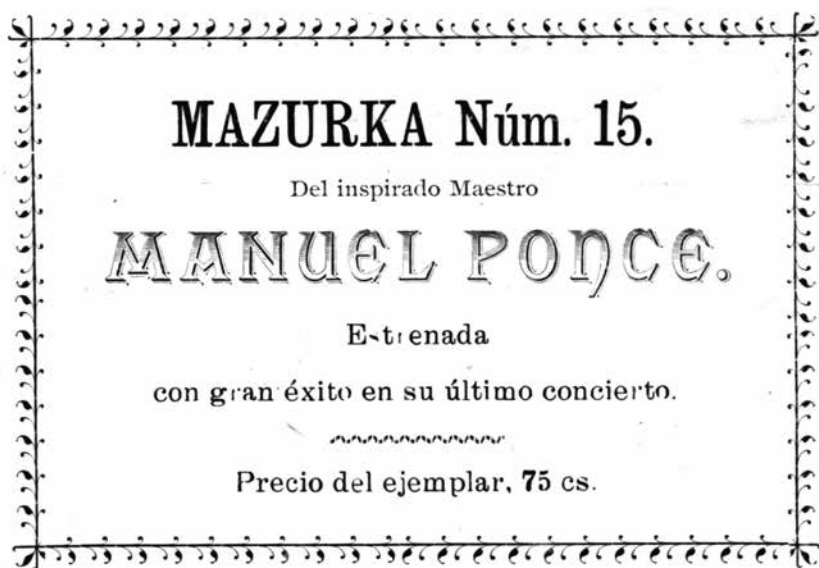


Llega un grupo de danzantes indígenas, cuya música primitiva aumenta el entusiasmo".



Tabla 1. Correspondencia de las "impresiones" de Ponce y los temas empleados en *Ferial*

Es interesante que Ponce haya guardado un orden riguroso en la presentación de sus materiales, orden dictado por el programa escrito. Ello reforzaría la conclusión de que el programa antecedió a la pieza. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que la obra y su programa hubieran sido escritos de manera simultánea o que la versión definitiva de la nota programática haya sido revisada tras finalizar el divertimiento. En todo caso, la correspondencia entre los temas de *Ferial* y las “impresiones” de una tarde de feria no es casual y se reflejó de manera explícita sobre la partitura misma ya que su lectura explica porqué los temas se presentan en cierto orden durante la primera parte de la obra, porqué en la segunda parte se mezclan entre sí y también porqué su carácter resulta contrastante y dispar. Los temas del ritmo vulgar o de los juegos de chicos son más que elocuentes al respecto, lo mismo que el coral del órgano, los indígenas que tañen sus chirimías o los danzantes que llegan tarde pero con entusiasmo a la feria.



**MAZURKA Núm. 15.**

Del inspirado Maestro

**MANUEL PONCE.**

Estrenada

con gran éxito en su último concierto.

Precio del ejemplar, 75 cs.

Anuncio de la edición de la Mazurca XV de Ponce, México, Otto y Arzóz, 1912.

Si el programa escrito por Ponce predispone, de manera hasta cierto punto rígida, la secuencia temática de la obra y obliga al uso de un buen número de temas, posee en cambio una ventaja: la ausencia de una narrativa explícita. No hay un recuento, escena por escena, de lo que Ponce hizo en su incursión a la feria. Ni siquiera sabemos si, en efecto, se refiere a una feria específica. Se trata de una ventaja puesto que ello le permite construir la estructura de su discurso musical con mayor soltura. La lógica que determina la aparición, reaparición y desarrollo de los temas

sólo está parcialmente condicionada por el programa y el único gesto literario estriba en fijar el interior de la iglesia como punto de partida. En este sentido, quizá *Ferial* está mucho más cerca del concepto lizstiano de programa que del de su maestro Dukas o alguno otro de sus contemporáneos: lo que la nota escrita a modo de prefacio establece es el ámbito de interpretación de la obra, para evitar con ello lo que Liszt definía como la “errónea interpretación poética”,<sup>8</sup> una guía más que una “narrativa ingenua”; un punto de partida para sustentar la invocación de la realidad emocional de las ferias desde la música.

### III

Pero, ¿cuántos programas puede tener una misma obra? Más de uno, en este caso. Entre las respuestas generadas por el estreno de *Ferial* despunta una interesante nota escrita tras el estreno por Carlos González Peña, literato y amigo de Ponce. Además de ensalzar la consabida primacía de Ponce en el uso de temas populares, González Peña se dio a la tarea de justificar lo idóneo que resultaba que un compositor nacido y educado en el Bajío se ocupara de la feria. Y en efecto, existen diversos testimonios de cómo Ponce, aún en sus años de madurez, regresó a Aguascalientes durante las fiestas de San Marcos. Sin duda, el ambiente de la más famosa de las ferias mexicanas era entrañable y bien conocido para Ponce, y ello permite suponer que la evocación de *Ferial* también se remonta hasta el barrio de San Marcos. Así lo explica González Peña quien encontró irresistible dejar en aquel texto su propia visión de las cosas; visitar, por así decirlo, la misma feria que Ponce. No la de San Juan Teotihuacan o la de Aguascalientes, sino la feria mítica de un pueblo imaginario que para Ponce o González Peña era el arquetipo de lo mexicano:

Se engalana la iglesia. Enflóranse las rejas. La “rancherada” descuélgase de las haciendas. En las tiendas, en la plaza, véñse caras nuevas de forasteros. Se trafica a porfía. Mas, comercio aparte, que anima y agita al poblado, abundan también los divertimentos. Ya son los juegos de azar, desde la lotería hasta la “partida”, humildes o temibles desplumaderos; ya el “volantín” con sus calesas desvencijadas y sus caballos de roídas crines, embeleso de los niños; ya las serenatas, al son de la charanga local, en la Plaza de Armas, o bien las otras serenatas –no interrumpidas– en que guitarra alharaquienta o gemebundo violín se detienen ante las ventanas.

A uno y otro lado de la empedrada y estrecha calle, o en las vecindades del atrio parroquial, levántanse los puestos. Hunde en panzuda olla su rollizo brazo morena la escan-

<sup>8</sup> Liszt describió el programa como un “prefacio a una pieza de música instrumental, por medio de la cual el compositor intenta proteger al escucha de una errónea interpretación poética y dirigir su atención hacia la idea poética del todo o de una parte del mismo”, citado por Roger Scrutton en “Programme music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; Londres, Macmillan, 2001, p. 396.

ciadora de aguas frescas, [...] En mesas revestidas de papel de china apíñanse los dulces regionales [...] Chirría la manteca en las sartenes, nada ociosas, de los puestos de fritangas.

Suenan músicas en las esquinas. Todavía atardeciendo, bailan incansables su eterna danza los “huehuenches”. La ancha puerta parroquial refulge como una ascua de oro. La multitud se adensa. Repican las campanas. Atruenan el aire los cohetes...<sup>9</sup>

Sin duda, el texto anterior es el equivalente al escrito por Ponce, no de forma literal, pero sí en atmósfera y sentido. Si acaso, González Peña nos abre la posibilidad de que pudiera reclamarse a Ponce el olvido imperdonable de no haber incluido los antojitos en su música. Más aun, el recorrido imaginario de ambos programas es idéntico: del interior de la iglesia al exterior, a la feria y de ahí de regreso al atrio para ver a los danzantes y escuchar los cohetes y campanas. ¿Platicaron ambos amigos este argumento? O ¿González Peña volvió a contar con mejor pluma lo que ya había escrito Ponce? Sin duda, pueden entresacarse distintas frases de la feria de González Peña para equipararlas a los temas empleados y descritos por Ponce: el volantín, “embeleso de los niños” (*juegos de chicos*), las serenatas al son de la “charanga local” (*una murga mezcla su ritmo vulgar...*) o las no interrumpidas “ante las ventanas” (*...a una canción...*), la ancha puerta parroquial (*los acordes del órgano y el rumor de las plegarias...*), los huehuenches que “bailan incansables su eterna danza (*un grupo de danzantes indígenas...*)”, el sonar de “músicas en las esquinas” (*... organillos de boca, guitarras...*), etc., etc. Incluso, González Peña fue tan lejos como para cerrar su descripción aludiendo a una “multitud que se adensa”, al “repique de campanas” y al tronar de los fuegos artificiales, imágenes que de manera elocuente sugiere la última sección de *Ferial*. Porque la “grandilocuencia” que tanto desanimó a Moreno Rivas no es gratuita, sino reflejo del típico “echar la casa por la ventana” de toda fiesta pueblerina, aunque al día siguiente y durante el resto del año las explosiones multicolores se tornen nubes de polvo y el discreto y regular tañer de las campanas sólo acentúen el “ruido ese” al que Rulfo llamó *silencio*.

Volvamos entonces a la misma pregunta: ¿cuántos otros programas puede tener una misma obra? Al menos uno más en este caso. La copia en limpio de la partitura, que Ponce dibujó cuidadosamente, que dejó guardada en los anaqueles del Conservatorio Nacional de Música y que no ha llamado la atención de casi nadie, va precedida de una muy interesante y hasta hoy desconocida nota cuyo texto íntegro es el siguiente:

FERIAL. Divertimiento sinfónico. M. M. Ponce  
Plaza de un pueblecito como los muchos que hay en México.

<sup>9</sup> Carlos González Peña, “Poesía de la feria”, *El hechizo musical*, México, Editorial Stylo, 1946, p. 200. En esta antología, González Peña recopiló varias de sus crónicas musicales. La perteneciente a *Ferial* apareció en *El Universal* (México, 15 de agosto de 1940, 1ª secc., p. 3).

La pequeña iglesia, en cuya puerta dos indios tocan una antiquísima melodía, acompañados por un teponaztli (tambor de los aztecas).

Los habitantes del pueblo se encuentran en el interior de la iglesia celebrando la fiesta del santo Patrono.

Se escucha la melodía de las chirimías<sup>(1)</sup> interrumpida por los acordes del órgano que toca un Coral. (Partitura Núms. 1 y 2).

Rumor de las voces que rezan (arcos con sordina) y continúan las chirimías, los rezos y el Coral del órgano. (Partitura Núms. 3,4,5 y 6).

El rezo terminó y el pueblo sale de la iglesia. (Part. Núm. 7).

Crecen el murmullo y la animación. Alegría, gritos de los chicos, voces de los campesinos, etc. (Part. Núms. del 8 al 16).

Llegan unos payasos (bufones) Part. Núm. 18 Trompeta). Una murga (banda popular de instrumentos de aliento) toca una marcha grotesca. (Partitura del núm. 19 al 25).

En un rincón de la plaza unos campesinos cantan una canción popular.

En seguida se combinan la canción y la marcha grotesca. (Part. Núm. 27).

Una marcha de tipo indígena señala la llegada de unos danzantes indios (Partitura Núm. 29).

En el final de la obra se mezclan todos los temas conocidos que evocan la alegría, los gritos, los bailes, los juegos de todo el pueblo.

Las campanas de la iglesia indican la terminación de la fiesta, con fuegos artificiales y entusiasmo general.

(<sup>1</sup>) Chirimía es una especie de oboe pequeño.

(Notas del Maestro Manuel M. Ponce).<sup>10</sup>

Este programa es, en cierto sentido, más puntual que el publicado por Ponce para el estreno de su obra. Es también, mucho menos literario y, sin la partitura a un lado, difícil de comprender cabalmente. En cambio, resulta invaluable para fijar el programa definitivo de la obra. Como puede verse, la correspondencia entre ambos programas es absoluta, aunque el texto del Conservatorio explica ciertos motivos de la obra de una manera mucho más precisa. Por ejemplo, el “rumor de las voces que rezan” lo constituye un pasaje en las cuerdas con sordina que aparece en el compás 35 (ejemplo 1). Cuando se revisa la obra, se advierte que este motivo de seisillos constituye uno de los primeros *ostinatti* de la pieza, y por ello reviste una importancia especial, como se verá más adelante. Otro apunte preciso que no apareció en el programa de la Sinfónica de México se refiere a la llegada de los payasos o bufones, señalada por un singular toque de trompeta (número de ensayo 18): lo que sin el programa se escucha como un gesto de color hasta cierto punto arbitrario, “grotesco” a decir de Moreno Rivas, cobra así un sentido diverso (ejemplo 2).

<sup>10</sup> “Ferial (notas del Maestro Manuel M. Ponce)”, prefacio a la partitura copiada por el autor (en la página 102, al final se lee “cop: M.M. Ponce”). El ejemplar (copia) que he consultado de este manuscrito se localiza en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (M.785, R.376).

The image displays a musical score for a string quartet and piano. The top section includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The bottom section shows a piano score with four staves. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

Ejemplo 1, "...rumor de las voces que rezan..."

The image shows a musical score for Trompeta I. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

Ejemplo 2: "Llegan unos payasos (bufones)..."

De igual forma, la última parte del programa es reveladora: el sentido del *divertimento* es explicado como la mezcla de "todos los temas conocidos que evocan la alegría, los gritos, los bailes, los juegos de todo el pueblo". Asimismo, se alude a "las campanas de la iglesia que indican la terminación de la fiesta, con fuegos artificiales y entusiasmo general", una descripción mucho más precisa que la contenida en las "dos palabras" del "escenario". Gracias a ello se entiende que Ponce buscó, de manera deliberada y como parte de un programa, el carácter apoteósico de la última sección de la obra, que las campanas no son parte de una "pomposa marcha final" o de una grandilocuencia gratuita, sino una auténtica representación.<sup>11</sup> Más aun, tanto los payasos como el ritmo vulgar o marchagrotesca son, efectivamente, responsables de un "clima sonoro grotesco" puntualmente apreciado por Moreno Rivas, pero no necesariamente entendido, pues lo *grotesco* no es un accidente de la escritura de Ponce, sino parte intrínseca y bienvenida del programa de la obra. La de Ponce no es

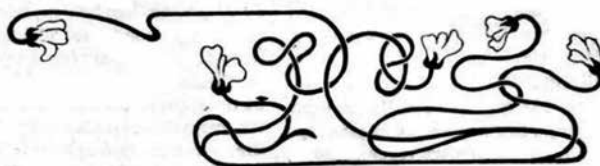
<sup>11</sup> Como bien dice Scrutton, "en la música lo único que puede representarse son los sonidos", (Roger Scrutton, "Representation in Music", *Philosophy, the Journal of the Royal Institute of Philosophy* (vol. 61, 1976), pp. 273-287.

una feria de turistas ni de tarjeta postal y, en este sentido, es incluso menos pulcra que la de González Peña aunque no incluya “la manteca en las sartenes, de los puestos de fritangas”.

### EL ULTIMO REGITAL de Manuel M. Ponce

Un bello jardín en plena floración, un fresco vientecillo primaveral que agita suavemente entre sus ondas, las hojas de los árboles; el sol que declina. la tarde que cae y la luna iluminando las quietudes de la noche. Así es la música de Ponce, un verdadero paisaje cuyo suave colorido sólo percibe el corazón. Sus notas son dulces evocaciones, son recuerdos muy lejanos que aparecen y se pierden al son de los compases. A veces esas notas tan sutiles y finísimas dejan el alma suspendida a los bordes de la muerte para apartarla después en un supremo arranque y transportarla a los jardines del sentimiento donde una tristeza infinita se apodera de nuestros corazones y los hace palpar en mudo sentimiento.

Su *Sonata* es obra genial. En ella aparecen uno a uno los diferentes estados de ánimo que se apoderan del espíritu humano. Las pasiones en constante lucha con la promiscuidad de sentimientos de las multitudes forman el primer cuadro: *La vida tumultuosa*, después, un canto amoroso, la plática de corazones apasionados y tranquilos que sueñan leyendo las páginas de sus promesas. Así es el *Reposo de amor* y por último, *En el esplendor de la alegría*, arranca una sonrisa de los corazones satisfechos que suspiran en un ambiente de bienestar y de contento. En esta *Sonata* logra Ponce ir desde la superficialidad y la prosa de la vida, hasta las profundidades del sentimiento, sin dejar a un lado la intensidad y la expresión de la palabra humana.



Reseña de Alfonso Escamilla del recital ofrecido por Manuel M. Ponce, donde se alude a la Sonata I y en la que emplea el título *La vida tumultuosa* del libro homónimo de Carlos González Peña. La sonata I para piano se encuentra perdida. (*El Arte, revista musical*, Colección R. Miranda).

Cada cual habla según le fue en la feria. Y no deja de ser revelador que, pese a sí misma, Moreno Rivas haya señalado tras su atenta audición la existencia de pasajes grandilocuentes, vulgares y grotescos. Si le molestan al escuchar *Ferial* es sólo porque quiere que la feria sea de turistas: pulcra, de buen tono, sin fritangas, escuincles corriendo ni vulgaridades que desentonen. Paradójicamente, es así como su crítica se vuelve valiosa, pues constituye el mejor testimonio de que Ponce pudo, sin el programa de su partitura del Conservatorio a la vista, hacernos escuchar muchas cosas interesantes: lo grosero de los payasos, la fútil pomposidad de las ferias, lo sensiblero de las tonadas populares. Como todos sabemos, las ferias, pese a su encanto, están rodeadas de muchas otras cosas: de mugre, de pobreza, de fanatismo y sensiblería. Pero el autor no quiso detenerse en unas ni en otras. Por el contrario, su obra denota un certero poder de representación. Y es que como ha demostrado Roger Scrutton, lo único

que la música puede representar son los sonidos: y es ahí, en la decisión de no hacer de *Ferial* un cuento con música ni una estampa de turistas, donde subyace un gran acierto: desde el órgano de la iglesia hasta la danza de *los alchileros*, Ponce imagina *sonoridades*, no imágenes figurativas ni secuencias argumentales. Y si hasta nos resulta molesto percibir algo de mal gusto, vulgar y decadente tras ciertos pasajes, ello nace de la intención premeditada y puntualmente lograda de representar sonoridades, no ideas. Se trata, me parece, de una precisión importante y que sitúa los tres textos aludidos en la útil y ya referida posición lisztiana de prevenir una errónea interpretación del significado.

Por lo demás, la noción de que la música posee capacidades expresivas y de representación muy restringidas era plenamente conocida y asimilada por Ponce mismo. Ya en una muy interesante entrevista publicada en 1936, el propio autor afirmó contundente: “la música no puede expresar ideas: ésta es mi convicción. Es incapaz de expresarlas. La música es el arte más alejado de la naturaleza, porque es absolutamente subjetivo.”<sup>12</sup>

#### IV

Es la construcción de *sonoridades*, la deliberada concepción de *stimmungen*,<sup>13</sup> lo que permite precisar el significado de *Ferial* pero también, lo que abre una singular ventana para mirar ciertos detalles de la partitura.

Porque tras entender mucho mejor el alcance y la naturaleza de su contenido programático, puede escucharse *Ferial* con el rumor de su programa en un segundo plano para emprender así una audición divergente donde los temas y sus significados, las campanas y los cohetones, las vulgaridades que tanto disgustan a unos o las pintorescas evocaciones que encantan a otros, se hacen todas a un lado para concentrarse en *lo otro*: en

<sup>12</sup> La cita completa recogida en entrevista al autor es la siguiente: “La música no puede expresar ideas: ésta es mi convicción. Es incapaz de expresarlas. La música es el arte más alejado de la naturaleza, porque es absolutamente subjetivo. De modo que si decimos ‘música proletaria’, cometemos un error, porque desde el momento en que una melodía se toca, no puede sugerir jamás ni el nombre del autor, ni dónde es la acción, ni de quien se trata, ni cuándo, ni cómo, porque esa melodía se oye, va directamente al sentimiento, y en unos producirá tal ambición, en otros otra, y esa universalidad de la música es precisamente lo que le da importancia”. “La música que se dice mexicana nada tiene de mexicano, dice Manuel Ponce”, *La Prensa*, 15 de marzo de 1936.

<sup>13</sup> Al escribir en 1968 *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen apuntó la relación subjetiva de su experiencia del paisaje mexicano con el lenguaje de su obra. No hay programa ni imágenes preconcebidas, pero sí una especie de invocación sonora de sus caminatas por las ruinas precolombinas mexicanas, un asunto que recuerda la poética de *Ferial*. Véase, *Stockhausen-Conversations with the composer*, Jonathan Cott, editor, Londres, Robson, 1974, p.163.

el contrapunto y yuxtaposición temáticos, en los increíbles *ostinati*, en el *rumor del rezo*, y en muchos otros pasajes, *no melódicos* pero poseedores de significado concreto donde los amantes del estereotipo, aquellos que siguen anteponiendo al Ponce arquetípico del nacionalismo sobre el Ponce artista, encontrarán a un músico de sorprendente lenguaje, poseedor de un pleno dominio técnico y de brillante y original imaginación sonora. Que *Ferial* está empapada de un sentido lúdico e irónico no cabe la menor duda, pero para quienes no lo escuchan así, tal y como hizo Moreno Rivas al creer que la pomposidad del final ha de tomarse literalmente, conviene recordar otro curioso pasaje de la obra, mismo que comienza así:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Violoncello), and Contrabajo (Double Bass). The score is in G major and consists of five measures. The time signature changes from 6/8 to 3/4 and back to 6/8. The Viola part is marked 'divisi' in the second measure. The score is complex, with many accidentals and rhythmic patterns. The Viola part ends with 'etc.' in the fifth measure.

Ejemplo 3, *Ferial*, cc. 500-505

Se trata de una singular cita, tomada del cuarto movimiento, *Vivo*, del propio Cuarteto de cuerdas escrito en México entre 1935 y 1936 y dedicado a “a mon très cher maître Paul Dukas”.<sup>14</sup> Esta referencia no forma parte ni de los programas ni de las críticas a la obra, pero bien puede verse en ella una alusión del propio compositor a sí mismo, situado en medio de todas las sonoridades de la feria, como si esa página que en términos musicales alude a sus días parisinos también le representase musicalmente, ajeno y extraño, en medio del rebumbio ferial y sus sonoridades. “Suenan músicas en las esquinas...” advierte con tino González Peña, pero ni él ni nadie se fijan que Ponce también está parado en una de ellas, sin duda asombrado y azorado del contraste insalvable que hay entre París y San Juan Teotihuacan. Además, esta cita no advertida por el autor en ninguno de sus programas deja en claro que la partitura de *Ferial* contiene muchas más alusiones y juegos de las que el propio Ponce quiso dar cuenta. La cita de su propio Cuarteto es un claro ejemplo, pero también lo es el extraño compás 136 donde aparece de la nada una curiosa, breve y efímera

<sup>14</sup> La obra alcanzó paulatinamente su versión definitiva. Ponce fechó el manuscrito del primer movimiento en enero de 1935, y los movimientos II y III en diciembre de ese mismo año. El IV movimiento fue terminado el 27 de marzo de 1936. Cfr. Jorge Barrón, “Música de cámara para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce” en *Heterofonía*, núm. 118-119, enero-diciembre, 1998, p. 82.

escala en movimiento contrario que, a la luz de lo anterior, bien puede interpretarse como uno de los “silbidos” que la nota de programa del autor sugiere:

Ejemplo 4: “...silbidos...”

Cada cual habla según le fue en la feria. Así, más allá de los juicios propuestos por Moreno Rivas conviene insistir en escuchar *Ferial* en sentido inverso, es decir, dejando de lado los elementos temático-programáticos para concentrarse en otros aspectos de la obra. Tal audición promete revelar una sorpresa tras otra, pero a modo de adelanto y conclusión conviene detenerse, siquiera brevemente, sobre dos aspectos ya referidos: la yuxtaposición temática y los *ostinati*.

Estos dos elementos determinan gran parte de la concepción estructural de la obra. Y así como resulta plausible arquear las cejas ante la avasalladora cantidad de temas empleados, también es sorprendente constatar cómo dichos temas son circunscritos a un principio general de unidad que se logra mediante la yuxtaposición de los mismos. Por ejemplo, es fácil dejarse llevar por la emoción sentimental de *Cuiden su vida* y hasta recordar que dicha canción fue citada por Ponce en más de una obra y que su estribillo –*nada les importa, cuiden su vida, dejen la mía padecer...*– era una de aquellas frases que Ponce tenía por verdad adoptada. Pero detrás de todo ello hay un gesto de solvencia técnica cuando el autor introduce aquella canción, primero acompañada del tema de los “silbidos, vendedores, organillos de boca...” y posteriormente en triple contrapunto donde a los dos temas anteriores se añade magistralmente la “murga que mezcla su ritmo vulgar” (ejemplos 5 a y 5 b).<sup>15</sup>

Ejemplo 5a, *Cuiden su vida*

<sup>15</sup> Nótese la singular *vulgaridad*, verdaderamente pedestre, de la parte de trombón III y tuba.

The image shows a musical score for the piece "Cuiden su vida". The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Cornos I y II, Cornos III y IV, Trompetas I, II y III, Trombón I y II, Trombón III y Tuba, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 2/4 time. The score features various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The score is marked "etc." at the end of the first system.

Ejemplo 5b, *Cuiden su vida*

Para colmo, Ponce rescribe la melodía, en su parte final, interrumpiéndola con dos compases de espera, en los que anota lo que debemos identificar como la carcajada grotesca, siempre desentonada y fuera de lugar, de alguno de los payasos que llegaron con la murga:

The image shows a musical score for a fagot (bassoon) part. The score is marked "(burlesco)" and "ff" (fortissimo). The music is in 2/4 time. The score features a series of notes and rests, with a dynamic marking of *ff*.

Ejemplo 6, cc. 468-469

Pero el referido pasaje de *Cuiden su vida* es uno entre tantos posibles que hacen gala de un sentido contrapuntístico extraordinario por combinar temas de manera insospechada. Ya desde el inicio, por ejemplo, la melodía de las chirimías y su ritmo obstinado se combinan con las plegarias y el coral del órgano, mientras que en la segunda parte de la obra (*Vivo, ma non troppo*, n.e. 30) se desencadena un amplio y lúdico proceso de fragmentación y yuxtaposición temática, tal y como se aprecia en el siguiente pasaje donde se escucha el tema de los "silbidos y vendedores" engarzado en un singular ostinato de las cuerdas, un ostinato que proviene ¡de la cita del cuarteto de cuerdas!:

Ejemplo 7, cc. 516-519

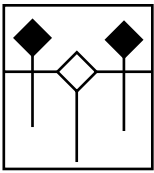
Los *ostinatti* ocupan en *Ferial* un lugar privilegiado y puede abrirse casi cualquier página de la partitura para encontrar ejemplos. De tal suerte, es fácil y hasta redundante señalar la presencia de este elemento, no así detenerse sobre alguno de ellos para dar cuenta de la complejidad con los que están concebidos. Por ejemplo, los seisillos del “rezo” (cfr. ejemplo 1) se transforman en un impresionante *cluster* inicial conformado por tonos enteros que va modificando paulatinamente su color tal y como se muestra en los siguientes ejemplos:

igual a:

Ejemplo 8a, cc. 315-316

Ejemplo 8b, secuencia de *clusters*, cc. 315-324

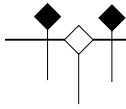
Si la crítica de una obra implica el establecimiento de su significado, entonces resulta que en el caso de *Ferial* la claridad respecto a su concepción y discurso es doblemente crucial, pues el significado crítico no puede ser ajeno al significado primario que cualquier obra programática ostenta. De tal suerte, conocer los programas escritos alrededor de *Ferial* acaba por generar una mayor certeza respecto a lo representado en la partitura, a la vez que se esclarecen detalles y que la obra y sus bondades adquieren mayor sentido. Suenan músicas en las esquinas, sí; pero no lo hacen ni en orden narrativo, ni para contar una historia ingenua o una feria de tarjeta postal y un oído atento sabrá discernir en *Ferial* todas esas músicas: las de los temas y sus pintorescas imágenes, las de los temas y su brillante conjunción contrapuntística, sí; pero también las de las sonoridades del entorno, extrañas y obstinadas, locales y parisinas, vibrantes, sentimentales, grotescas e inquietantes, que un músico atento, parado en alguna esquina real e imaginaria durante un buen día de feria, ha sido capaz de atrapar con emoción y destreza técnicas para fortuna nuestra.



# DOCUMENTOS

---





## *El hechizo Musical* (selección)

Carlos González Peña

Las diversas notas que conforman el libro de Carlos González Peña *El hechizo musical*<sup>1</sup> fueron resultado de una constante fascinación del escritor por la música, misma que alcanzó su reconocida labor como periodista y escritor.<sup>2</sup> Así, en el transcurso de más de dos décadas (1926-1940) el escritor acumuló diversas crónicas, recuerdos y testimonios de sus propias inquietudes musicales, casi todas esparcidas en las páginas de *El Universal*. “El hechizo de la música, la pasión por la música, vibra en estas páginas. No se busque en ellas nada fuera de esto”, afirma en el prólogo a su libro. Si bien es cierto que los textos del escritor reflejan al melómano literato, también lo es que contienen, a la luz de los años transcurridos, diversos elementos valiosos que bien pueden figurar en cualquier discusión contemporánea acerca de la musicología, la historia y la escritura. Desde luego, hay en algunos de los siguientes textos información útil, resultado de un conocimiento personal de los protagonistas, o bien, de quien supo acercarse a músicos prominentes del porfiriato en el ocaso de sus vidas. En algunos casos, González Peña repite informaciones o conceptos que hoy han sido revisados, pero que no empañan el valor de sus artículos. Por el contrario, la lectura de sus textos nos recuerda que hubo –¡en los siglos pasados!– toda un estirpe de grandes escritores mexicanos que se ocuparon de la música, y que González Peña parece haber sido uno de los últimos miembros de aquella ilustre cofradía. Hay además, como en el caso de su artículo sobre *Ferial*, consideraciones que iluminan y dialogan con la música mexicana de su tiempo. Y, sin embargo, a pesar del tono sepia de su escritura, siempre elegante y poética, los artículos llaman a la reflexión más allá de su contenido musical y documental. O, para decirlo mejor, precisamente por esa escritura tan decantada es que se antoja pro-

<sup>1</sup> Carlos González Peña, *El hechizo musical*, México, Editorial Stylo, 1946, 250 pp.

<sup>2</sup> Nacido en Lagos de Moreno, Jalisco, el 7 de julio de 1885 y muerto en la Ciudad de México el 1 de agosto de 1955, González Peña fue autor, entre muchas obras, de las novelas *La Musa Bohemia* y *La fuga de la Quimera*, del libro de viajes *La vida tumultuosa* –que inspiró a Ponce el primer movimiento de su Primera sonata para piano (1913), lamentablemente perdida–, de un *Florilegio de cuentos* y de una *Historia de la Literatura Mexicana* que en palabras de José Luís Martínez “pese a sus lagunas e incomprensiones, [...] es aún el más completo y articulado manual que poseemos acerca del desarrollo de nuestras letras”.

vechoso rescatar estos artículos, amén del valor testimonial que contienen. ¿Han de ser la musicología y la crítica musicales discursos restringidos en su vocación literaria? o, para decirlo de nuevo, ¿adolece nuestro tiempo de la falta de aquellas finas plumas que todavía al mediar el siglo XX podían leerse en los diarios mexicanos? De particular relevancia se antoja la última de las crónicas aquí incluidas cuyo vínculo con la música mexicana y su historia no resulta tan evidente como el de las restantes crónicas. En efecto, Stravinski visitó la capital para dirigir la Orquesta Sinfónica de México en 1940<sup>3</sup> y ese sólo acontecimiento le bastó a González Peña para emprender una *entrevista* con Igor Stravinski. Conviene a quienes no conocen este texto, abandonar aquí la lectura de estas líneas para no echar a perder el efecto de esa entrevista singular. Pero al llegar al último párrafo encontramos a Carlos González Peña peligrosamente cercano a las corrientes más renovadoras de nuestra musicología contemporánea, ejerciendo la crítica en su sentido más amplio y dotando a su delgada pero constante labor de cronista musical, de un bienvenido e imaginativo juego literario. Se trata, desde luego, de un texto provocativo, que nos hace suspirar ante la triste realidad de nuestra pobre crítica musical contemporánea apenas ocupada en reseñar conciertos y alejada por entero del verdadero sentido crítico, que, como quiere la musicología, radica en construir significados y en despojar de lo superfluo a la música de nuestro presente.

R.M.



Portada de *El hechizo Musical*,  
 (México, Editorial Stylo, 1946).

<sup>3</sup> Entre otras obras, dirigió los estrenos mexicanos del Divertimento de *El beso del hada* y de *Jeux de cartes*.

## I. Un músico mexicano: Melesio Morales

Lisonjeada, estimulada, querida, la figura de Melesio Morales llena toda una época de la música en México. Es en ella el astro rutilante, el Maestro.

Cumplióse hace días un siglo del nacimiento del compositor; festejamos, pues, ahora, su centenario: que no es infecundo, aunque indiferencia lo aduzca, traer a cuento –siquiera por una vez en la ola gris del tiempo– estas fechas y estos nombres.

Era Melesio Morales nativo de México. Aquí nació el 4 de diciembre de 1838. Aquí se meció su cuna. Aquí floreció su arte. Aquí corrió su vida; su larga vida laboriosa.

Precocidad magnífica reveló. A los nueve años saluda a la música recibiendo lecciones de los maestros don Jesús Rivera, don Agustín Caballero y don Felipe Larios. Escribe a los doce su primera composición: un vals. A los trece ya empieza, él mismo, a enseñar. Con los magros productos de este siempre ingrato oficio paga a don Antonio Valle por que lo inicie en instrumentación e ingresa en la academia de don Cenobio Paniagua.

Su vocación fincaba en la ópera. Apuntan apenas sus dieciocho abriles, cuando se da a componer la primera. Fáltale el libreto. ¿Quién escribe libretos entonces en México, ni ahora? Pero él no se amilana. Con coger uno de los ya aderezados y conocidos –era usual recurso en la época– sale de apuros. El que elige es el de *Romeo y Julieta*, de Bellini. ¡Nada menos! Trabaja en los ratos que le dejan libres las lecciones. Hace y rehace. Retoca y vuelve a retocar. Nada le deja satisfecho. Hasta tres o cuatro veces instrumenta lo que será lírica primicia.

¡Y, luego, a estrenar!

Cosa difícil en México, en aquel entonces, y en no pocos ahoros.

Siete años transcurren a partir de 1856, en que inició la tarea. Finando 1862, el Ayuntamiento le contrata para la representación de su ópera. Pero, ya se sabe: las autoridades son fáciles en prometer, y tardas o negativas en cumplir. El Ayuntamiento no cumple, y pasa el músico mil apuros para seguir adelante con los ensayos. Señálase la fecha ansiada; bien que por dos veces, y debido a rencillas de los cantantes y demoniuras de la orquesta, hay que diferirla. Búrlanse los filarmónicos del novel operista. Casi una catástrofe había sido el primer ensayo. ¡Con decir que Morales tuvo que rehacer todos los papeles, de violín a contrabajo, por haberlos trastocado el copista! Los filarmónicos se mofan y secretean...

Al fin, ¡oh dicha!, llega la noche de la representación: 27 de enero de 1863.

Más aun, las dichas habían de ser para Morales, en aquel amanecer de su arte, desdichas. Llueve a cántaros. Las chusmas recorren las calles gritando mueras a los franceses. El público se retrae; no hay medio teatro. Con todo, el telón se alza. Ya se han puesto serios los socarrones filarmó-

nicos, y hasta aplauden viendo que aquello suena. Pero la Paniagua –que hace de Julieta- está con romadizo. Y no sólo rueda ella, sino que hace rodar a Romeo: la Tommasi.

El Maestro tiene llamadas a escena y se le ovaciona. La entrada basta a cubrir los gastos, y hasta arroja un sobrante de cien pesos.

\* \* \* \*

No se amilana por todo esto el joven Melesio. Le han festejado golosamente multitud de familias en casa del licenciado D. Ignacio Jáuregui. Allí le regalan una corona de laurel de argento; ¡su primer corona! Y las señoritas le obsequian con rosas que, como estambres, llevan escudos de oro.

A poco ya está de nuevo en el telar. Tan ardientemente trabaja, que al año siguiente –había que tomarle tiempo al tiempo- anda en gestiones para otro estreno. Aporta por acá macarrónico empresario: Biacchi; como todos, difícil, y, como casi todos, ladrón. ¡Ni qué pensar que estrene *Ildegonda!* –A ver –“cari miei”- figuraos: ¡que dinerales en decoraciones y trajes! “La rovina, amici, la rovina” –Aviéndose al fin; pero demandando tantas talegas por el estreno, que ni las perlas de la Madonna.

Influyentes personajes ofrecen ayudar a Morales. D. Manuel Payno, el novelista, resuelve dar fianza por la fantástica suma. El Emperador Maximiliano –que fue un grande y noble protector del arte en México- bríndase a pagar lo que del producto de la entrada falte para completar los gastos. El público, en fin, le arma una grita al empresario exigiendo el estreno. Acorralado, Biancchi cede; aunque decidido a sacar la tripa de mal año.

Cántase *Ildegonda* por Ángela Peralta<sup>4</sup> el 27 de diciembre de 1865 en el Teatro Imperial. El éxito estruendoso; la “papeleta” del empresario, enorme. Vese elevado el compositor a las nubes. Anímasele para que vaya a Europa, y hasta se le arregla una pensión.

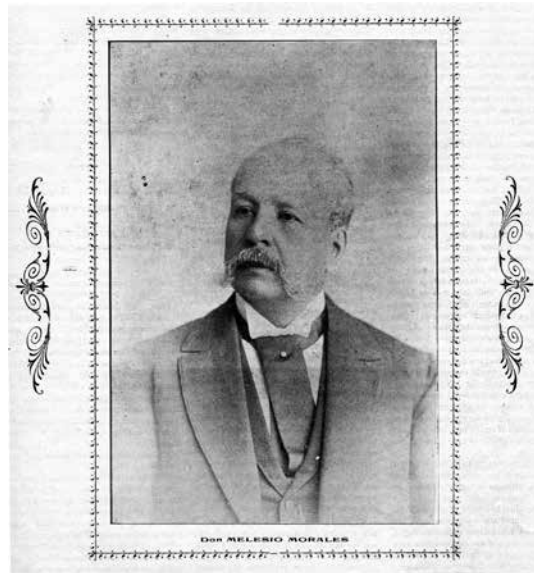
Cuatro años permaneció Melesio Morales en el Viejo Mundo, Satúrase en Italia, ya que no de sol –que aquí tenemos-, de melodías. Asómase a los Conservatorios. Concorre, asiduo, a los teatros. Más afortunado en esto que en su propia patria, logra que *Ildegonda* suba al tablado del “Pagliano”, de Florencia. Escribe, en conclusión, dos nuevas óperas: *Carlo Magno* y *Gino Corsini*. Con ellas en la maleta, está de retorno en México el 13 de mayo de 1869.

Triunfal es el recibimiento. A tal punto entusiasta, que el pueblo quita los caballos, y tirando del carruaje con todo y maestro, da con éste en su casa. (¿Oh, tiempos!; ¿dónde estáis?) A un concierto de la Filarmónica, sucede brillante representación lírico-dramática en honor del recién llegado.

<sup>4</sup> Repite González Peña, leyendo a Castillo Ledón, un dato erróneo que se multiplicó en diversas fuentes. [N. E.]

De las dos óperas traídas de Italia, sólo *Gino Corsini* recibirá la luz de las candilejas. Se cantó en el Nacional, la noche del 15 de junio de 1877, gracias al esfuerzo de nuestra excelsa Peralta, si feliz como diva, desdichadísima como empresaria. Cantóse con mucho aparato y propiedad, y fue un aplaudida y celebrada; aunque, tan poco comprendida, que, reacio el público, hubo que retirarla con pérdidas.

Hasta años después –bastantes– resurgiría Morales en el escenario como compositor dramático. En el propio Nacional, y a teatro lleno, estrenóse *Cleopatra* el 14 de noviembre de 1891. Intérpretes: La Musiani, el tenor Rawner, el barítono Sanmarco. Éxito deslumbrante. Repeticiones. En la última, a beneficio suyo, el Maestro recibe numerosas coronas.



Melesio Morales (*El Arte, revista musical*, Colección R. Miranda).

\* \* \* \*

Serían las postreras.

“El autor de *Cleopatra* –escribe Luis Castillo Ledón en su bello estudio de *Los Mexicanos Autores de Óperas*– no volvió a llevar ninguna otra ópera a escena; sus esfuerzos todos se consagraron a la enseñanza, y dejó inédita su *Carlo Magno*, de la que aseguran los que la conocieron que era comparable al *Guillermo Tell*, de Rossini; inéditas quedaron *La Tempestad* y *El Judío Errante*, compuestas poco después de 1884, e inédita también quedó su obra póstuma, *Anita*, sólo anunciada en 1903”.

Era el destino de los compositores en México. Sigue siéndolo. ¡Componer una ópera! ¡Cuánto esfuerzo, qué reiteradas vigiliass! El libreto. Adaptarlo, trazar el plan musical, bocetar esta o aquella escena; ensamblarlo luego todo; pulir y adobar la instrumentación.... Largos años. ¡Y

para qué? Viene el estreno. Llamadas del público. Palmaditas de los amigos. Uno que otro arañazo de los sabidores... Y paren ustedes de contar.

¿Cuántas óperas se habrán escrito así en México?

¿Cuántas seguirán escribiéndose? ¿Y se habrán conservado siquiera los manuscritos de Melesio Morales?

Sin olvidar del todo sus caras aficiones, el Maestro se engolfó en la composición pianística; cultivó la romanza; dio lecciones y más lecciones.

Algunas de aquellas páginas han vuelto a oírse ahora: *Vals Gentile*, *Sobre el mar*, *L'Obblio*, *Sobre la tumba de Eduardo*, *Guarda esa flor...* Flores son todas ellas de desvaído perfume, como las que se guardan en arquillas forradas interiormente de seda, que huelen a olvido.

Grande fue el que se cernió sobre Melesio Morales. Pertenece a una época de la música que –acaso injustamente, por lo que a él hace– se llamó melódica. Morales gustó, a lo que se dice, en sus óperas, de exquisitas y raras armonías. Como quiera que sea aparecieron los heraldos. Una nueva era empezaba: la era gloriosa de la sinfonía.

Y la silueta del Maestro fue envagueciéndose. Oscuro y olvidado vivió en su modesta casita de San Pedro de los Pinos. Todavía septuagenario, daba clases. Se sobrevivía. Quedamente se extinguió alboreando el 1909.

Recordémoslo con devoción y simpatía profunda en el año de su centenario.

1938.

## II. La vida y la obra del maestro Meneses<sup>5</sup>

Señoras y Señores:

Venimos a ceñir de laureles no la marmórea estatua de un desaparecido, sino la cabeza viviente, pensante, de uno de los más nobles artistas de que México se enorgullece.

Para comprender a un elevado espíritu, cuando no para ratificar la devota reverencia que nos merece, precisa, en momentos como éste, volver los ojos atrás, seguirle a lo largo de la existencia, justipreciar la acción que ejerció en su ambiente y en su época.

No necesito, pues, encarecer vuestra atención para que me acompañéis en este retrospectivo peregrinar a través de la vida y de la obra del maestro don Carlos J. Meneses.

### Infancia y Adolescencia

Recorramos, paso a paso, las cuatro etapas en que una y otra se resumen: infancia y adolescencia; el pianista; el director de orquesta; el apóstol de la cultura musical.

¿Cómo se formó Meneses? Por voluntad y genio unidos puede él orgullosamente decir: “No tuve ningún maestro; ningún modelo: todo lo debí a mi intuición”.

Nació en esta propia ciudad de México, a la que tanto y tan ardientemente ha sabido amar. Hasta el hogar humilde, en el vasto silencio nocturno, llegarían las íntimas melodías de los fresnos virreinales: la Alameda estaba cerca. Pertenecía Meneses a una familia de músicos. El padre, don Clemente, cultivaba el género sacro, era organista: un afable varón, manso y persuasivo. La madre, doña Soledad Ladrón de Guevara, por obra del contraste que a menudo liga espíritus, era, por el contrario, vehemente y soñadora. Uno y otro caracteres, fundiéndose, crearon el del niño; el que Meneses conservará por siempre: de la madre heredó la impetuosidad desbordante, la aguda sensibilidad; del padre, la religión del arte, y aquel candor de alma que ahora en el declinar de la vida, pone en el honrado mirar de sus pupilas resplandores de la infancia.

El niño, ante el añoso piano paterno, sentía escuchar una voz en armonía con internas efusiones todavía indefinibles. La música le arrancaba lágrimas, le sumía en éxtasis. Y aquí de la voz del niño, acogándose al

---

<sup>5</sup> Discurso pronunciado en el homenaje que se rindió en el teatro Arbeu al ilustre artista, el domingo 29 de abril de 1928.

benévolo amparo protector de la que todo lo entiende y todo lo concede: -“¡Mamá, que hermoso debe ser tocar! ¡Mamá, yo quiero tocar!”

Mas todo fue añorar, desear, pretender. El organista no creía acaso llegado el momento de satisfacer aquellos que suponía prematuros anhelos. Allanándose a ellos, sin embargo, quizá por videncia, más bien por ternura consecuente, fue la madre la que aprovechó los ocios domésticos para enseñar al pequeñuelo las notas. Continúa tal obra don Clemente: a los once años, bajo la dirección de su padre, Meneses inicia sus estudios de solfeo. ¡Y con qué seriedad! Sobre todo, ¡con qué entusiasmo; como el de quien se viera puesto de pronto en el comienzo de la luminosa ruta! A diario solfeaba y cantaba a primera vista varias obras, leyendo en diferentes llaves. Así llega a alcanzar gran facilidad para los transportes y lee con desenfado las partituras.

Aquello no es estudio, es deleite; deleite que acrece cuando el padre decide darle nociones elementales de piano. ¡Ha llegado no obstante –asombráos– cuando apenas la educación musical bajo extraña aunque venerable guía da comienzo, el instante de la liberación, el himno del esfuerzo por sí! Pleno de la ansiedad de saber, arrebatado por aquel naciente amor al arte que llenaría su vida, el niño emprende sin más guía que su intuición maravillosa, todos los estudios teóricos musicales y pianísticos. Su angustia es no poderse dedicar a ellos por entero. Simultáneamente cursa la preparatoria: vislumbra el panorama de la cultura; no pocos de sus desvelos se consagran a ciencias e idiomas. Las disciplinas matemáticas le sobrecogen; en su ánimo rebelde a la rigidez austera del cálculo, suspiran, lánguidamente, las sirenas! Cuando en busca de quietud y apartamiento para enterarse de arduas cuestiones algebraicas, sube a la azotea de casa, el espectáculo de las nubes errantes, incendiadas por el crepúsculo, desata su fantasía que en ellas finge selvas de nácar y palacios de oro, guerreros cabalgando en bridones inverosímiles y castellanas cuyas cabelleras rubias ondean sobre torreones quiméricos. ¿Será menester decirnos que entonces el tratado de álgebra se le cae de las manos?

Quiere penetrar en el inquietante misterio del arte. Su curiosidad musical es insaciable. Devora cuantas partituras o libros teóricos están a su alcance: los de la exigua biblioteca de casa; los que se procura con “sus domingos” y la exigua paga que recibe por cantar en las iglesias. Conócenle de sobra en los “repertorios de música”: allí se pasa horas y horas leyendo catálogos de obras didácticas y pianísticas que sueña comprar. Conócele, sobre todo, su piano: el primero que tuvo gracias a los empeños de su padre; un piano que, al cabo de catorce años de uso, hallábase, como los órganos de las viejas catedrales, con las teclas desgastadas y el marfil deshecho: ¡sólo que por el teclado de los órganos de las viejas catedrales pasan los siglos, y por el del piano en ruinas de que hablo nada más ha-

bían pasado, rivalizando con los siglos, los dedos infatigables, cantantes, destructores, terribles, de Meneses!

Al fin ha seguido su destino. La música le absorbe. Horas y horas pasa ante la caja de ébano en la que persigue encontrar un alma y una orquesta. No ya estudia, bucea en los tratados de armonía de Panseron, de Reicha, de Fétiis, de Hugence. El gran *Tratado de Instrumentación* de Berlioz le seduce. Allí está el nuevo mundo que ansiaba descubrir. Al contacto del gran romántico, perfílase, en la capacidad del adolescente, el futuro gran director de orquesta.



Caricatura de Carlos J. Meneses (de la portada de *Caricaturas, Two Step* de Miguel Lerdo de Tejada, edición de A. Wagner y Levien, dibujo de C. Alcalde, Colección R. Miranda).

Entre esta preparación teórica y este ejercicio titánico, por instintivo, por solitario, de la música y el profesional de la misma, no mediaba más de un paso. Meneses lo arriesga: mejor dicho, gallardamente lo da. A los diez y seis años trabaja como maestro de coros en la última temporada de ópera que trajo a México Ángela Peralta. Véase, de pronto, entre viejos lobos de la escena. ¡Pensad: un imberbe, un chico al cual apenas habían bajado el pantalón! Explícate uno que cierto maestro italiano, el que traía al frente de su compañía nuestro Ruiseñor, el maestro Rosa, al serle señalado Meneses entre la turba de artistas y figurantes que pululaban por el palco escénico, exclamara, lleno de zozobra: “Pero, ¿ese *mocoso*-... perdonad la palabra-, ese *mocoso* es el nuevo maestro de coros?” Lo era, en verdad. Y, más todavía: lo supo ser a conciencia. El propio maestro Rosa, viéndole un día ensayar de memoria, al piano, la *Aida*, hubo de interrumpir-

pir el ensayo, diciendo entusiasmado: -“¡Alto, señores! ¡A ponerse todo el mundo de pie! Cuando una persona como usted, *caro giovanotto*, pone una obra como esta aparece puesta, merece el título de Maestro...” Lo merecía, ciertamente. Al año siguiente –cuando apenas contaba diez y siete- debuta como director de ópera italiana en el Teatro Nacional con la compañía en que figuran la Rizzi, Fanny Natali, Camero, Marziali, los mismos cantantes que trajera a México Ángela Peralta. Como Bonaparte a los viejos generales de Italia, tuvo él que imponerse a los viejos maestros encanecidos frente al atril. Fue la lucha breve y dramática. El joven director marcaba un “fortísimo”, y sus subordinados hacían un “pianissimo”, pedía un pasaje “sotto voce”, y ellos daban un “crescendo”. En la nerviosa diestra del adolescente la batuta ha de haber tenido entonces las ígneas fulguraciones que la masa orquestal conoció más tarde en el veterano. El talento no reconoce edad. El talento se impuso.

Serio peligro de torcer los nobles destinos de su vida, convirtiéndose en un jornalero de la música, corrió Meneses. Por espacio de cuatro años, ya en la Capital, ya en la provincia, fue director de compañías líricas de zarzuela o de opereta. Le salvó su gusto; le salvó su amor al arte, amor de desinterés, amor en fin, que no vacilaba en desposarse con el eterno aprendizaje, tal vez con la pobreza.

## El Pianista

Retrocede en el sendero seguido y torna a sus caros, a sus solitarios estudios. La picaresca de la farándula no le atraía; en otra parte estaba el ideal. “Yo estudié la música –suele decir él- porque era necesaria a mi temperamento; yo estudio y seguiré estudiando sin desmayo, porque el estudio es para mí un placer; agua clara para la sed de mi espíritu”.

Estaba solo y a solas con sus sueños. El director de orquesta ha menester, para sentirse vivir, de aquel formidable instrumento, fabuloso, milagroso dragón de cien cabezas. La blancura del teclado, la blancura de brazo de amante solícita, basta, en cambio, al pianista. En persecución del ideal despertó entonces en Meneses, a la noble actividad del pianista.

¿Cuál era el estado en que se hallaba a la sazón en México la música de piano?

Por lo que se refiere a la enseñanza, podréis inducirlo fácilmente tan sólo con que os diga que como estudios principales, los de culminación y de prueba para el último grado de la carrera, poníanse los de Bertini, así como la *Gimnástica*, de Quidant. Y nada digamos de repertorio. Predominaban los arreglos de óperas, y había una desmedida afición a ejecutar con manos numerosas; mientras más manos, mejor. A cuatro manos se to-

caban *El Trovador*, de Cerimelle; la *Sonámbula*, de Thalberg; el *Tremolo*, de Gottschalk. A veinticuatro o treinta y dos manos según interviniesen seis u ocho pianos, se ejecutaban las oberturas de *Guillermo Tell* y *Semíramis*... (Convendréis conmigo en que eran, tal vez, demasiadas manos). Y entre número y número de estos que traían ocupados a tantos dedos, se intercalaban algunos arrogantes trozos tales como *El Despertar del león* y *El Combate del Callao*. -¿En dónde estaba la música?

Colocado en ambiente artístico semejante, un pianista celoso del arte tenía que ser un renovador. Meneses lo fue. Descontento, en primer lugar, de sí mismo, se consagró estrictamente durante dos años a un estudio severo, laborioso, tenaz. No satisfecho con los procedimientos de ejecución, se propuso depurarlos. Aspiraba a formar una escuela que tuviese como características -él mismo las ha definido- “la simplicidad y economía en los movimientos, la independencia absoluta de dedos y puños, la soltura del brazo y antebrazo, la belleza del sonido, la gran variedad de ataques: partiendo, para ello, de los principios de la mecánica, de la dinámica, de la anatomía, velando constantemente por la expresión y color adecuados, y procurando, en suma, el desarrollo de las facultades físicas por medio de procedimientos especiales”. Pretendía, además llegar a la concepción “de un plan lógico, progresivo y completo que le sirviera de guía para ordenar el estudio de todas las combinaciones que constituyen una técnica completa y trascendental del piano; punto éste muy importante para la pedagogía, y, por desgracia, completamente descuidado o ignorado entonces en México; pues los estudios que se hacían eran incompletos, sin conexión recíproca, sin orden lógico, al acaso, sin meditado plan”.

Difícil parecía, en verdad, todo esto. Mas él se obstinaba y venció. Se hizo gran pianista. “El poeta del piano -llamábale Ituarte-; un ángel en los pasajes de dulzura, un demonio en los de brío”. Creó una escuela original, personal, para la enseñanza del piano. Por derecho de legítima victoria alcanzó la clase de piano superior en el Conservatorio Nacional. Ha formado -sigue formándolos todavía- a dos generaciones de pianistas, entre ellos los mejores de México; ¿qué pianista, aquí, no le debe algo de lo que es? Y, he aquí lo más importante: formó el gusto introduciendo la verdadera literatura del piano. Al mágico conjuro de Meneses, se esfumaron en la lejanía del olvido las fantasías operísticas, confiadas a los afanes de manos abundantes; “el león”, tranquilamente, se quedaba dormido para nunca más despertar, y cesaba el furioso combate del Callao. Entretanto, rabiosamente, como por grande y anchuroso río, entraban en la cultura de México, al modo de Lohengrin en la barquilla tirada por el cisne, paladines cuyo brillo de armaduras nunca antes fuera entrevisto: Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin...

Justamente en esta época aparece –por primera vez, por única vez – el concertista. En septiembre del 89 se presenta el joven virtuoso en el pequeño y hoy desaparecido Teatro del Conservatorio, y toca triunfante el Concierto en mi Bemol de Liszt. Al año siguiente, con Eugenio D’Albert, toca otro Concierto del propio Abate. Finalmente, en septiembre del 91, con el violinista Albertini, interpreta a Beethoven y a Raff. Y se hace entonces un largo silencio: un silencio que hasta hoy dura. El pianista se recluye en sí mismo, y no vuelve a aparecer más.

Y aquí de una cuestión largamente debatida por la insidia. –“¡Ah! Con que Meneses, este grande, este enigmático pianista, no toca... ¿será porque no se atreve? ¿Será porque no puede? –Y las voces dañinas silban. Y los “filisteos” pirueteen.



Retrato de Carlos J. Meneses (*El Arte, revista musical*, Colección R. Miranda).

El Maestro Carlos J. Meneses,  
organizador y director de los Conciertos en el Teatro Arbeu.

Interesante será siempre la actitud de quien poseyendo un tesoro se lo guarda para sí. Imaginad una fulgurante piedra preciosa, un bello vaso en el que hubiera puesto las manos Cellini, contemplados, acariciados a solas, en el misterio del silencio... Pero en el caso de Meneses, no se produjo este sentimiento elegante. No era él mezquino; antes bien generoso. Dueño del tesoro, ni siquiera se lo reservó para gozarse en él ni para lucirlo. Lo daba a manos llenas a sus discípulos, a quienes no sólo enseñaba la técnica de la ejecución, sino comunicaba la virtud interpretativa, explicándoles nimiamente el carácter, las diferentes modalidades y matices de las obras, connaturalizándolos con la idea del artista creador en una comunión mu-

sical que tenía mucho de intimidad conmovedora. Parecería que les dijera: -“Yo soy poco, en mi inmensa devoción del arte, para ser únicamente yo. Enseñándonos, mi alma, transfundida, se convierte en muchas almas; en todas las vuestras... ¡Id por el mundo a esparcir belleza!”

## El Director de Orquesta

Dar, servir, extinguirse en la consagración heroica: tal fue siempre la divisa de este soñador apasionado en quien se dan la mano Eusebius y Florestán. Educaba, modelaba, formaba pianistas. Pero el piano no lo es todo en la música. “La música –ha afirmado con razón Camille Maclair- no empezó realmente a influir sobre el universo, sino el día en que apareció en la forma orquestal”.

Era preciso, pues, para realizar la alta misión, ir a la orquesta. El amor por la orquesta –ya lo he expresado- el amor por la orquesta se lo infundió en años tempranos Berlioz con su Tratado de Instrumentación. Desde entonces él había sentido el batir tempestuoso de la orquesta en su castillo interior. La amaba. Quería, en la música, el reflejo de toda la humanidad, con sus pasiones, con sus miserias, con sus grandezas, con todo lo que ella tiene a la par de mísero y de divino. Concentrándose en una vasta visión de ensueño, escuchaba las múltiples voces: violines y violas, que son como suave roce de sedas en la melodía lánguida; violoncelos, donceles graves, de apasionado amor; contrabajos de rudos torsos que rugen y ritman los motivos de sus hermanos menores, figurando sonoro mar en el que se ahogan rayos o se mecen sonrisas de luna; sonos aterciopelados, coloridos, de clarinetes, flautas y oboes; el comentar sombrío y pleno de trágicos augurios de los cornos: el flamígero resplandecer de los latones en victoriosas fanfarrias... ¡todo aquel prodigioso conjunto sonoro le atraía, le domeñaba, le embriagaba: era el filtro de Brangania que le haría arder en imperecedero amor!

Comienza entonces el verdadero, el excelso apostolado. La orquesta servíale para difundir las grandes obras maestras.

Vanos intentos primero. En 1892, funda la “Sociedad Anónima de Conciertos”, bajo su dirección, con Campa, Villanueva y Ricardo Castro. En 1895 dirige en la Parroquia de Tacubaya la *Misa del Papa Marcelo*, de Palestrina. Pero no es esto bastante, suficiente; no representa esto la continuidad posible del esfuerzo. Se necesita fundar; pero fundar en permanencia. Sin ajena ayuda, con sus propios recursos y no escasos sacrificios, marcha a Europa en 1900. Va a oír, a estudiar allá las grandes orquestas sinfónicas. Escucha, medita, observa, aprovecha, nutre en ciencia e inspiración musicales el ánimo que nunca se sacia; temple la voluntad para

nueva, definitiva lucha. Y al volver a su patria aquel amante de la orquesta, logra constituir –con mínima ayuda oficial- y formar de pies a cabeza aquel maravilloso conjunto orquestal que fue el necesario instrumento con que realizó la cultura musical de México: me refiero a la Orquesta del Conservatorio; y con el concurso del Club Artístico “La Lira” formado por señoritas y caballeros en quienes el desinterés –¡caso raro!- igualaba el amor del arte, inició la obra formidable que le consagró no ya como forjador de artistas, como maestro de maestros, sino lo que es más glorioso: como el orfebre paciente del gusto musical de su patria.



Fotografía de Carlos J. Meneses y la Orquesta y Coros del Conservatorio Nacional (*El Arte, revista musical*, Colección R. Miranda).

Todavía aquí –¡oh! muchas de las damas que me oís- alientan en el fervor de este homenaje espíritus que se asociaron al del Maestro en el primer gran concierto vocal e instrumental que él dio, estrenando *La Virgen* de Massenet, el 19 de septiembre de 1902. En aquella memorable noche, en este mismo teatro, algunas de vosotras, ingenuas chiquillas, cantabais en el coro. Eran de color de ilusión vuestros ojos y había rosas en vuestras mejillas... –¡Cuánto tiempo transcurrido! ¡Veintiséis años! Ahora os acompañan en esta fiesta otros rostros primaverales que son vivo trasunto, amorosa copia de aquellos los vuestros, también primaverales, de entonces. Y, sin embargo, yo presiento, yo columbro que en estos momentos vuestra gravedad maternal se ilumina sintiendo reflorar en vuestras mejillas, al conjuro del recuerdo, las rosas de abril...

No citaré nombres. ¿Para qué? Correría el riesgo de olvidar muchos. Básteme traer dos a la consagración presente: el de un vivo y el de un muerto. El muerto se llamó Roberto Marín. La dama que vive, y a quien tanto debe el arte del canto en México; la dama que en aquellos lejanos días, rítmica y esbelta, cantando en este escenario, recordaba por su serena belleza a las vírgenes de los italianos primitivos, llámase doña Antonia Ochoa de Miranda.

Espléndida era la falange y el caudillo que la mandaba llevóla de victoria en victoria. “Meneses –he oído decir en tantas ocasiones- no dirige la orquesta; la toca”. Aquel espíritu luminoso se trasfunde en la masa orquestal; la señorea y vivifica. ¿Pero qué decir del forjador de la cultura musical; qué decir, que no redunde en la acartonada miseria de las enumeraciones, acerca de la obra de difusión musical que al frente de la Orquesta, y en la serie de conciertos que iniciada en 1902 concluyó en 1912, pudo él realizar? De los antiguos a los modernos, todas las escuelas, todos los géneros, los reunió, personalizados en sus grandes cultivadores, en torno a la mesa de aquel estupendo festín musical que duró años: Mozart y Haydn; Beethoven con todas sus *Sinfonías*, Schumann, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Weber, Berlioz, Liszt, los insignes románticos; Wagner, en sus páginas más excelsas, desde *El Buque Fantasma* hasta *Parsifal*, Verdi, con su Misa de Réquiem; Bizet, Saint-Saens, Massenet, Charpentier, D’Indy y Debussy entre los modernos franceses; los rusos –aún más desconocidos que los anteriores-: Glinka, Tchaikowsky, Rubinstein, Rimsky-Korsakof, Mussorgski, Borodine, Glazunow, Litolf; en fin, Brahms, Strauss, Grieg, Dvorak, Sibelius, Smetana, Svendsen; y Campa, Villanueva y Ricardo Castro, entre los nuestros: ¡innúmeros fueron, fueron toda la música, en lo que de representativo tienen, los grandes compositores que pusieron aquí mismo, en medio a la tradición y al prestigio de esta vieja sala, el jardín encantado de sus inspiraciones divinas!

Cuando la batuta, que por vida debió haber conservado, cayó de las manos eternamente juveniles de Meneses; cuando la Orquesta del Conservatorio, amenguada y deshecha, se dispersó, aniquilándose así bárbaramente, de golpe, la obra de cohesión y de sabiduría llevada a cabo en dos lustros, el Maestro, desde el rincón de su hogar, bien pudo decir: “Todo les dí; la cultura, el gusto, están hechos!” Creyéranse que el rudo desengaño lo aniquilaría ¡Error! Todavía la vida le alcanza hasta hoy, hasta este minuto, para cumplir el gran destino que en alas del son rumoroso del parque virreinal le señalaron las hadas en su cuna.

## El Apóstol

En el prefacio de su *Vida de Beethoven* dice Romain Rolland: “Yo no llamo héroes a los que han triunfado por el pensamiento y por la fuerza. Llamo héroes, tan sólo, a los que fueron grandes por el corazón”. Como lo ha expresado uno de los más grandes entre ellos –Beethoven–: “Yo no reconozco otro signo de superioridad que la bondad”. Donde el carácter no es grande, no hay grande hombre, ni siquiera grande artista ni grande hombre de acción; no hay más que ídolos vacíos para la vil multitud: el tiempo los destruye. Poco importa el éxito. Trátase de ser grande, y no de parecerlo”.

La vida y la obra de Carlos J. Meneses revelan, en verdad, por íntima esencia, al héroe grande por cerebro y corazón. No corrió él en pos del éxito, ni sacrificó nunca la aristocracia de su espíritu a la estridente vocinglería. El arte no fue para él granjería productiva, ni yeso para construir deleznable altar. Fue, antes bien, espejo de perfección propia que destellando sobre las almas sobrecogidas en derredor, resolvíase también en perfección ajena. Como para Beethoven, para él “la música debe hacer brotar fuego del espíritu de los hombres”. Para percibir, sentir y admirar las bellezas de la obra del genio, él reclama la cultura estética integral. Para él, la contemplación de lo bello se cifra en goce, en placer inefable, pero asimismo en bien. El Arte –proclamaba al final de una hermosa serie de conferencias que dio en el Conservatorio– “tiene que exaltar todas las facultades de nuestra alma, impulsándola a crear o reproducir, sentir, pensar u obrar bellamente mejorándola. Y, asimismo, la observación de las bellezas y misterios contenidos en la naturaleza, elevarán nuestro ideal a esferas más altas, pues que el lenguaje de la naturaleza, cuando se adorna con todas sus gracias y despliega su fuerza y su hermosura, es de una penetrante elocuencia. Cuando, al contemplar en las profundidades del éter el curso armonioso de los astros y las innumerables maravillas, escuchamos las recónditas voces secretas, nuestra alma se inclina, apasionadamente, a comprender el orden, la armonía, la grandeza del universo, y, buscando al autor invisible de esas magnificencias, elévase irresistiblemente a la belleza suprema que es Dios”.

Señoras y Señores:

Si el haberse descubierto y formado a sí mismo, con la fe vigorosa de los fuertes llamados a nobles destinos: si el haberse consagrado, por toda una existencia, al culto del Arte, formando no ya tan solo artistas para expresarlo, sino ambiente para sentirlo; si el haber llegado a las postrimerías de

una vida de lucha, de esfuerzo y de bien, con la cabeza erguida, la paz en la conciencia, y, en el alma y en los labios, la adorable ternura de los niños, es una virtud y un ejemplo, honremos a Meneses.

Se ha dicho que la gloria es el sol de los muertos. Corrijamos esa absurda injusticia. Hagamos de la gloria claridad que nimbe, y fortalezca, y consulte a los vivos que son grandes por el genio y por el corazón.

### III. Ante un gran desaparecido

Vivir en belleza. Morir también así... ¡Raro destino! Cuando la existencia ha sido una melodía, suele la muerte truncarla en forma, por vulgar, despiadada. ¡Cuán contadas veces, desaparecido el humano sujeto, continúa, no interrumpida, la melodía, flotando y ascendiendo en el azul!

Carlos J. Meneses vivió por la música y para la música. Y murió en su sala de clase del viejo Conservatorio, súbitamente, junto al piano. Sobre la espejeante tapa de caoba yacía el cuerpo del Maestro, instantes después de su tránsito, el sábado 6 de abril.

¿Qué novelista, qué poeta, qué imaginación, por peregrina y bien dotada que se la suponga, concebiría epílogo más saturado de íntima, soberana poesía; epílogo más en consonancia con aquella ejemplar existencia consagrada al arte y al bien?

Vidas hay que se agostan en flor, como hombres que –dolientemente– sobreviven. La de Meneses fue armoniosa y completa. Trató por su ideal y realizó ampliamente su obra. Pudo mirar, extasiado, los ricos y abundantes frutos. No conoció el decaimiento ni la decadencia. Si físicamente luchaba con denuedo, imponiendo su voluntad recia al cuerpo que la enfermedad venía minando; si moralmente daba, asimismo, la batalla al dolor, sobreponiéndose al infortunio que acibaró sus postreros años al arrebatarse a seres amados; en cambio, su salud, su fuerza, su genio artístico, los conservó intactos.

De pronto, se ha marchado. Con nobleza entró en el escenario del mundo, y supo permanecer en él dignamente, por obra de genial esfuerzo y de íntegra virtud. Desaparece de pronto en una apoteosis de victoria. ¿Qué destino mejor?

Se ha hablado a menudo –se hablará siempre– de la obra de Meneses. En nuestra historia musical no se anota ninguna ni más rotunda, ni más completa; aparece a los ojos de los contemporáneos como roca enhiesta, y llegará a la posteridad. Los artistas creadores –afírmase– quedan; los intérpretes pasan. Tanto como un intérprete, fue Meneses un artista creador. No nos lega, es cierto, páginas musicales; pero sí algo más: una cultura hecha, una sensibilidad creada; artistas que generosamente formó, artistas que, exaltados a imagen de su alma artista, se reproducen y reproducirán en el presente y en lo porvenir, como proyección maravillosa del espíritu de aquel que fue, por antonomasia, el Maestro.

En ello estriba no ya su originalidad, cuando su ejemplaridad. Obra la suya de artista tanto como de apóstol, muéstranos inseparable del hombre. Y el hombre fue extraordinario. Por algo llegó a la tumba en glorificación deslumbradora. Es que en él había un calor de humanidad

irresistible; un calor de humanidad que se resolvía en ternura, en piedad, en impulso generoso, y que se comunicaba a todas las almas.

\* \* \*

Cultivó él la suya, amorosamente, como se cultiva un huerto. Mas el huerto no estaba cerrado. Quienes pasaban junto a sus muros, de los que desbordaban las rosas, podían entrar. El huerto estaba abierto para todos. Única condición: gustar de aquellas rosas, y de los regatos sonoros, y de los arbolados penumbrosos; vivir en belleza, hacer de lo bello una religión y un culto.

¡Nada más lejos, sin embargo, del Maestro, que el hieratismo de los falsos sacerdotes! Era efusivo y enormemente sincero. Era optimista y sencillo. Amaba la vida, y por aquel su amor inagotable a ella manteníase en perenne juventud. Porque el arte se traducía para él infatigablemente en bien, había en su alma y en sus ojos un destello de candor. No sin razón se ha advertido que la auténtica grandeza espiritual infunde en los hombres algo que es trasunto de la pureza de los niños.

Por eso ahora que, súbitamente, se ha ido, me complace evocar, tanto o más que las excelencias de la obra del artista, los múltiples, los bellos episodios que en el cotidiano vivir mostraban aquel espíritu de generosidad, aquella alma magnánima siempre presente.

En los años de su madurez corrió fama Meneses de hosco, intransigente y gruñón. Recordábanse las batutas rotas; los gritos y gesticulaciones formidables desde el escaño de la orquesta; la dedicación inflexible que, en la cátedra, a sus alumnos exigía. Todos los que se acercaron a él saben, no obstante, de su infinita bondad. Podría aplicársele la vieja divisa de Hugo: “De vidrio para llorar; de bronce para resistir”. Resistía contra el mal, contra la bajeza, contra la injusticia. Intransigente era, eso sí, en cuanto se trataba de defender los fueros del arte. ¡Pero cómo su espíritu se inclinaba, reverente, ante el dolor humilde; qué fácil era a la emoción desbordada, y cómo sus manos incansables se extendían para consolar y amparar!

Sea de ello testimonio una de tantas anécdotas.

Teniendo, como tenía, el instinto y el cultivo de la belleza musical, lo que mayormente le hostigaba –claro está– era la mala música. –Las zara-bandas cacofónicas, el vacío en los sonidos, lo inexpresivo, lo inelegante, lo feo, poníanle fuera de sí. Ahora bien en estos tiempos de jazz y pianos automáticos, de música de restaurante o de cine, ¿quién no se halla expuesto, siendo consumado músico, a descabros del oído, que ocurren cuando menos se espera?

Precisamente Meneses tenía afición desmedida al cinematógrafo. Embebido en ideales armonías, gustaba de él, quizá, por lo silencioso por ser un arte sin sonidos. Así, no era raro que penetrase en las salas cuya oscuridad rasgaba el chorro de rayos luminosos que se abatían sobre la pantalla. Sentábase. Miraba, procurando no oír. En ocasiones dormía. Lo malo, empero, consistía en que aquellas vastas zonas de sombra se poblaban a veces de parloteos de pianos ingratos, cuando no –al destellar la luz– llenaba el salón la vocinglería de orquestas africanizadas.

El Maestro oía sin escuchar.

Tanto, que una vez, como entrase en cualquier cine, acompañado de un amigo, volviese a éste, pasado un rato, diciéndole:

–¡Pero, vea usted qué cosa extraña pasa aquí! ¡Como en ninguna parte resiento bien y a mis anchas, con un bienestar, con una felicidad!... Dígame, ¿qué pasa?

–Pues, Maestro –replicó el amigo, cayendo de pronto en la realidad del enigma–, lo que pasa, simplemente, es que no hay música.

\* \* \*

Con ese amigo –que no era otro que Luis Castillo Ledón– asistió el Maestro cierta noche a una de sus habituales sesiones cinematográficas. Desde que tomaron asiento, muy cerca de la pantalla, advirtieron que, como nunca, el piano era en aquel lugar cosa terrible y fatal. Gangueaba, gruñía, gañía. Manos indoctas lo aporreaban a más y mejor, arrancando a sus cuerdas y sonidos indescriptiblemente rípidos y desacompasados. Añádase que el repertorio de la pianista, que distaba de ser moderno y selecto, abundaba en valeses, *schottischs* y danzas de lo trivial y arrumbado, y señalábase por su absoluta carencia de *one-steps* y de más novedades entonces en boga.

Sin duda el primer impulso del Maestro fue de vivo desagrado. Mi amigo no pudo sorprenderlo, tal vez porque Meneses lo reprimió. Miraba el Maestro a la pianista y era el de sus ojos un mirar compasivo. Sentada ante el piano, escuchando a menudo los siseos del público, la pianista –una pobre mujer de edad indefinible, vestida con un trajecito negro cuyo desaliño la penumbra disimulaba– pasaba sobre el teclado sus manos flacas de miseria, equivocándose, atropellándose, repitiéndose, ni más ni menos que infeliz pájaro azorado.

La película se desarrollaba, y el piano seguía. Seguía desalado, medroso, arrullado...

Y, entretanto, el Maestro miraba y oía, sin chistar. Ni un comentario. Ni la menor señal de desesperación, de desagrado, de molestia.

Arreciaban los siseos. Luego vinieron las protestas. ¡Una tormenta indignada! Y las manos –las flacas manos de miseria– iban y venían, como si las azuzara el terror.

–Esta infeliz –observó Meneses con angustia– se va a quedar mañana sin empleo...

Decirlo y ponerse de pie fue todo uno. Increpó rudamente a los asistentes. Les echó en cara su grosería. Díjoles que era más músico que ellos, y que, sin embargo, no protestaba. Y como era tarde ya, y la concurrencia escasa, logró dominar el tumulto.

Concluída la función, cuando el concurso salía, –por uno de los pasillos laterales–, recatándose, escondiéndose, con el chal echado sobre la cabeza, una mujer vestida de negro se deslizaba. Parecía ansiosa de llegar a la calle.

En el vestíbulo, adelantándose a Castillo Ledón, el gran músico la alcanzó. ¡Quién sabe qué le diría! Mi amigo sólo pudo darse cuenta de que, sacándola rápidamente del bolsillo, Meneses depositó en la diestra torpe y fatigada de la pobrecilla, una moneda de oro.

Las manos que así remediaron aquella miseria; el corazón que se compadeció de aquel humilde dolor, no viven ya. Durmiendo quedó el domingo el Maestro en el sepulcro en que le dejamos cuando las Parcas crepusculares empezaban a tejer y tejer sus hilos de sombra.

1929.

## IV. Vida batalladora de Campa

Al cabo de treinta y cuatro años de servicios por lo que se refiere a la enseñanza de la música, acaba de ser jubilado el maestro don Gustavo E. Campa. No es esta una vida artística que se extingue<sup>6</sup>: al contrario; voluntad e ingenio hállanse todavía en plena madurez. Es, antes bien, un honroso galardón que cierra un período de aquélla. Y por eso nos sentimos inclinados a contemplarla con una larga mirada retrospectiva; que existencias tan serenas y fecundas abundan siempre en intrínseca belleza, tanto como en noble ejemplaridad.

¡Caso raro! Aquí donde casi todos los artistas vienen de la provincia, Campa es legítimo hijo de la ciudad de México. Nació en el riñón de ella. Sus ojos verdes tirando a grises se abrieron en el callejón de Frías –hoy desaparecido–, a un paso de la Alameda, en 1863.

De abolengo traía el gusto por el arte. Su padre, don Luis, eminentísimo grabador, profesó la cátedra de esa materia durante cuarenta años en la Academia de San Carlos. Pero no fue sino un incidente casual el que reveló a Campa su vocación de músico. Muerta la autora de sus días al darle a luz, una tía por el lado paterno hizo para él de madre. Y sucedió que un señor don Juan Loreto, mitad profesor de piano y mitad maestro de escuela, teniendo deudas de gratitud y afecto para con don Luis, se brindó a dar clases de aquel excelso arte a la susodicha tía. Más como a la buena señora, de seguro, no la llamaba el destino por los floridos meandros de la música, no bien iniciada tal enseñanza, hete que renuncia, y que entra a sustituirla el sobrino, a la sazón de nueve primaveras.

Campa había escuchado atento las clases que el maestro Loreto daba a la tía. Miraba y remiraba las huesosas manos del austero dómine acomodando sobre el teclado las finas de la tarda discípula. Una voz interior le insinuaba que él sí podía servir para semejantes empeños. Y bien hubo de probarlo a poco de ponerse a la tarea.

Don Juan Loreto era severo y hosco: “Nada de piececitas; ejercicios”: tal parecía ser su lema. Pero la imaginación de Campa echaba a volar por los espacios infinitos, reacia a tan agria disciplina. Y ocurrió un día que, pereciendo de envidia al ver que una amiga de casa se lanzaba por todo lo alto con una fantasía de *Hugonotes* y una *Serenata* de Sydney Smith, puso todo su empeño en imitarla. Estudió ambas piezas a escondidas para tocarlas en el onomástico de papá. De seguro el gesto brusco del maestro Loreto le ha de haber amargado en sus vigilias pianísticas. Y no fue escaso el temblor que le acometió cuando, en vísperas de la celebración paterna,

<sup>6</sup> El Maestro Campa no habría de morir sino hasta el 29 de octubre de 1934, en esta su propia ciudad nativa.

la tía reveló muy suave y mansamente al profesor el gran secreto, y éste se aprestó a conocer de la obscura hazaña del discípulo, a fin de corregirle errores, si los tuviere.

Cuando el pobre chico acabó de tocar la fantasía de *Hugonotes* y la *Serenata* de Sydney Smith, y espantado aguardaba el formidable chaparrón, el maestro Loreto, tal vez con una vislumbre de ternura emboscada en los ojos, observó: “No tengo nada que decirle. Estoy muy contento de su ejecución y, lo que tiene de bueno, no se lo he dado yo; se lo ha dado Dios”.

El músico había nacido.



Caricatura de Gustavo E. Campa (de la portada de *Caricaturas, Two Step* de Miguel Lerdo de Tejada, edición de A. Wagner y Levien, dibujo de C. Alcalde, Colección R. Miranda).

\* \* \*

Había nacido y viviría y prosperaría a pesar de los pesares. Examinemos los comienzos de esta existencia contrariada en flor; es típica en la vida social mexicana.

Burla burlando, y como si se tratara de cosa de juguete, el papá consentía a Gustavo aquellos escauceos con el divino arte. A Loreto siguió en la enseñanza del niño don Julio Ituarte, quien lo inclinó a escribir cuando

apenas contaba doce años de edad. A Ituarte, el muy reputado don Felipe Larios, excelente persona que le enseñó armonía y que tenía además la rara y bondadosa debilidad de creer que todos sus discípulos eran genios. Después de Larios le tocó su turno a don Melesio Morales, bajo cuya férula permaneció Campa tres años estudiando armonía, contrapunto, fuga e instrumentación.

A todo esto, aunque alumno particular de Morales, Campa había sido inscrito en el Conservatorio, y allí presentaba los exámenes de rigor. Al sobrevenir el primero, y como el muchacho ya estuviera picado por la tarántula de la crítica, se aprestó a leer al jurado, y así en efecto lo hizo, una concienzuda “Disertación sobre la Historia de la Armonía”. Los vejezuelos le miraron un poco sorprendidos: ¿qué diablesco geniecillo habría soplado al precoz sustentante que se encarara con tan magno y universal tema? Y se resignaron a apechugar con la lectura.

Sobre la pared del salón el reloj marcaba su leve tictac. Volaban, trazando pequeños círculos, las moscas. Tal vez hacía calor; un calor que acariciaba y adormecía. Y fuera por todo esto, fuera por otras circunstancias y causas que el traicionero conferenciante no acertaba a dilucidar, la verdad es que, cuando más engréido estaba con su lectura y más convencido, al terminarla, de su propia y extraordinaria sapiencia, ¡oh dioses, cuando levantó los ojos de las cuartillas, esperando aplausos, encontrase con que los señores jurados estaban profunda e irremediabilmente dormidos!

Buena compensación de esta cruel broma de Morfeo fue, sin embargo, la que andando los años alcanzó en el propio Conservatorio, cuando, al presentar la prueba final de su carrera, y a pesar de la guerra que le hizo su propio maestro y a la sazón director del plantel, obtuvo el primer premio, consistente en una medalla de oro tan redonda y reluciente como un sol; medalla que, según me confiesa, todavía conserva Campa –como antaño lo hacía el poeta Zorrilla–, para “un momento de apuro”.

Tales victorias y vicisitudes, no contaban, empero, en los planes paternos para lo futuro. Le toleraría don Luis la música a su hijo Gustavo. Pero se la toleraba nada más. Habríale horripilado quien le dijera que el joven iba a enderezar la proa por tan procelosos rumbos. Pensaba –como mucho tiempo después lo expresó el mismo interesado y en aquel lejano entonces aprendiz de músico– que “el cultivo del Arte por el Arte, el cultivo desinteresado que aventuran solamente algunos ingenios superiores, tiene que ser un imposible en México, donde los medios artístico y social le son desfavorables y casi hostiles”. Él quería que su amado retoño fuera médico. Y, por quererlo, habíale hecho seguir los cursos preparatorios, al final de los cuales Campa entró por la ancha puerta del edificio que antaño fue de la Inquisición, y que resultó serlo de verdad en esto último para él, por las muchas torturas que le infligió su estancia allí. Asistiendo a la

clase de Anatomía del doctor Ortega, le pasaba lo que a los vejezuelos del jurado con su “Disertación sobre la Historia de la Armonía”. El fémur y el metacarpo le tenían absolutamente sin cuidado. Roncaba a hurtadillas. Prefería largarse a los ensayos de *Carmen*, que hacía una compañía francesa. En esos ensayos, él que odiaba los estudios de memoria, y que, apenas rapaz, se gastara el primer dinero en comprar la partitura de *Rigoletto*, aprendió a instrumentar. Dichos estudios se encargaba, por lo demás, de perfeccionarlos prácticamente en la galería del Teatro Nacional, oyendo y oyendo, extasiado.

Total: que no se presentó a examen al terminar el primer año de Medicina; que viendo en el anfiteatro cómo rebanaban el cráneo de un anciano, tieso y desnudo, el cráneo que, una vez partido en dos, puso al descubierto la sesera sanguinolenta, le cobró un irreprimible horror a la profesión de curador de materiales dolencias; que la emprendió entonces con la Arquitectura –junto al cuarto de clases de papá, en la Academia–, y que tan gentiles disposiciones tenía para ese arte, que su profesor de dibujo, apiadado, le fabricaba las calcas. En suma, que un día, encarándose afectuosamente con el obstinado don Luis, le manifestó su decisión irrevocable de consagrarse a la música.

–Sé músico, y que Dios te ayude –fueron las palabras del viejo grabador.

\* \* \*

¡Santa y Bienamada libertad! ¡A componer! ¡A escribir! La musa sonreía. El piano estaba abierto. La pluma, posada calmosamente sobre el borde del tintero, aguardaba...

¿Qué fue de la vida y de las actividades de Gustavo E: Campa, a partir de los años de 1885, en que definitivamente abrazó la carrera musical, hasta el de 1925, en que se jubila?

Saltó desde luego a la palestra el crítico, enzarzándose en tremendas polémicas en los periódicos de la época: *El Nacional*, *El Tiempo*, *El Universal*. Escribía mucho. Componía más. Afanado, le veréis cumplir con su destino de artista mexicano, viviendo de las clases. En 1889 ingresa como profesor de Canto Coral en la Escuela Normal. Viaja por Europa en 1900. Tras de terca oposición, se le abren las puertas del Conservatorio en 1901 con la cátedra de Composición e Historia de la Música. En el propio año se estrena en el género dramático con *El Rey Poeta*. Don Justo Sierra le encomienda la Inspección General de Enseñanza de la Música en 1902. Dirige el Conservatorio a partir de 1907. Levanta el vuelo nuevamente, en 1908, hacia Europa. Le acoge la Facultad de Altos Estudios en 1913, para que allí propague doctas enseñanzas en Análisis Musical y Composición...

¡Copiosas, vanas expresiones cronológicas todas éstas, que encubren, como la sonrosada aunque inútil cáscara, la rica sustancia; numérica vestidura que reviste lo que hubo de alma y de esfuerzo en la vida, por fortuna vigorosa y entera todavía, de Gustavo E. Campa!

¿Cuál es su obra, y, en múltiples aspectos, cuál ha sido su influencia en la cultura nacional?

## II

En 1885 todavía estábamos aquí en Donizetti y en Bellini, con más de medio siglo de atraso respecto de la cultura europea. El italianismo lo absorbía todo. Eran una novedad los suspiros de *Traviata*. Y las señoritas, agobiadas, sofocadas, ante el piano, acometían terribles transcripciones de óperas, cargadas de tinta y erizadas de fusas.

Gustavo E. Campa, el joven músico, llegaba muy nuevo a un mundo quizá demasiado viejo por estacionario. Procedía, es cierto, de la tradición. Pero luces de cultura le habían hecho ver más allá del océano. Una vez formada su personalidad, comprendió que su misión era una principal: renovar. Y renovó.

Renovó en la cátedra, en la composición, en la crítica. Eran las suyas una voz y un alma de juventud y de sabiduría. Luchaba, claro está, en un ambiente hostil. A su flexible espada le salían al paso las viejas tizonas herrumbrosas. Entre olas de pasión gruñían, semiocultas, las reticencias ministeriales. Arreciaba la pelea en las columnas de los periódicos. Pero él formaba parte de una falange animosa; falange, si no por el número, por la gallarda potencialidad. La integraban Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, Ricardo Castro. De ella era Campa, en cierto modo, y quizás sin pensarlo ni quererlo, el abanderado. Pues aunque el grupo, en realidad, nunca llegó a constituirse como organización actuante y combativa, y cada quien, en principio y por mucho tiempo, trabajó por su cuenta y riesgo, los resultados de esas individuales campañas orientadas, hacia un mismo ideal, acabaron por armonizarse y lograr, por idéntico esfuerzo, el propio fruto.

Por los aledaños de 1889 Campa se había consagrado a la enseñanza. Derruida en 1901 la muralla chinesca que le vedaba la entrada en el Conservatorio, por muy cerca de veinticinco años el Maestro formó gente nueva, aguzando facultades dispuestas, adiestrando inteligencias curiosas, modelando espíritus.

“Cuando la personalidad artística se impone –ha escrito–; cuando el consejo y el ejemplo son sanos y deben ser fructuosos, todos los medios son buenos para llegar al fin, siempre que entre los alumnos y el maestro

se establezca una corriente de amor y de confianza, dentro de los límites del respeto mutuo”.

¿Y quién no vislumbra en estas palabras su credo pedagógico, todo él hecho de suave eclecticismo, de miramiento a la ajena personalidad, de desdén hacia las férreas disciplinas opresoras, y también de franca y atractiva simpatía comunicativa?

\* \* \*

Desde muy temprano y un poco en silencio, Campa había cultivado la composición. Cuando por primera vez fue a Europa, en 1900, el compositor estaba hecho, y era ya un gran compositor.

El hombre iba solo y por su propio camino. La influencia del Viejo Mundo la había recibido antes de pisarlo; la traía en el alma. Da en París, en la Sala Pleyel, durante la Exposición, un concierto memorable. Preséntase, entre otras, con una de sus mejores obras: el *Poema de Amor*. Trae en cartera una más, cuya instrumentación termina en Lucerna: *El Rey Poeta*. Era ya, al confundir con la realidad los sueños de la añorada Lutecia, un artista. Y tanto más cuantiosa la valía de su mensaje, cuanto que procedía de un país en que se nos imaginaba, emplumados, bailando en torno de hogueras crepitantes.

Ha compuesto mucho. Aficionadísimo a la música religiosa, bien que sonría a las suavidades terrenas, suyos son un *Ave Verum*, un *Ave María* y un *Agnus Dei*. De tan elevadas cúspides, sabe descender a los pequeños valles ingenuos y luminosos: díganlo sus doce cantos escolares, que son otras tantas diminutas y graciosas obras maestras. Le atrae la música de piano, pero muy particularmente la música vocal. Pasan de cincuenta las melodías para canto y piano que lleva publicadas. Y, de las que asocian a la voz de la orquesta, cabría citar el *Poema de la Noche*, aparte del antes mencionado *Poema de Amor*. No ha sido extraño al teatro: en 1901 estrenó tempestuosamente *El Rey Poeta*, ópera en tres actos, con libreto de Alberto Michel. En suma: su *Berceuse del Niño Jesús*, ejecutada por primera vez en uno de aquellos maravillosos e inolvidables conciertos de Meneses, representa estrechísimo enlace de la inspiración más pura con la ciencia orquestal más alta.

Y, sin embargo, Campa no es un músico popular.

Ni podría serlo acaso. Su arte, no precisamente severo, sino aristocrático; su elegancia suprema, nacida de una exquisita sensibilidad en consorcio íntimo con la pureza y sabiduría de la forma, no nacieron para atraer multitudes. Reclaman, antes bien, la dorada capilla, el apartado Trianón. Añádase que Campa sufrió un vicio –o una tendencia, como queráis llamarlo– común en su tiempo: el francesismo. Todo o casi todo lo que ha

compuesto de música vocal, lo escribió en francés y con versos franceses. En francés ha titulado sus obras. Al francés hizo traducir, para musicarlo, el texto de *El Rey Poeta* —aquella ópera infortunada por intrigas de bastidores—, no obstante lo extraño y hasta chistoso que ha de haber resultado, en un escenario mexicano y por obra de autor mexicano, el oír a Netzhualcóyotl expresándose en la lengua de Racine.

Aunque sinceramente no gusto de esa tendencia extranjeriza o extranjerizante, disto mucho de censurarla en Campa. Repito: ¡Cosas fueron del tiempo! Lo mismo hacía el autor de *Atzimba*: ¿no anda por ahí *Etude de Concert sur "Norma"*, firmado “por” y no “par” Ricardo Castro? ¿Y el bueno de Elorduy, que soltaba chistes mexicanísimos, y gustaba tanto de las enchiladas y del mole de guajolote, no alardeó a menudo de orientalismo y aun se las echó de parisino, poniendo a valeses y danzas nombres tan interesantes como *A toi*, y *Toujours* y *Rêve de Fée*?

Todo esto, como las “miévreries” y “espiégleries” del Duque Job, estaba a tono en una época en que Alberto Leduc leía el *Quijote* en francés, y cuando los niños —según decir de las pálidas y descoyuntadas mamás— venían de París.

Pero el idioma propio y las propias tradiciones imponen irremediablemente sus fueros. Y tal vez, sin que por ello sufra en su intrínseco valer, la música vocal de Campa, que es, de lo suyo, la más abundante, y en la cual se encuentran algunas de las mejores páginas del Maestro, no pueda, en esta tierra donde adivino, librarse del mayor de los peligros; un peligro que orilla a olvido: la incompreensión.

\* \* \*

Sin duda más popular y reverenciado que el compositor ha sido el crítico.

Conocedor sagaz del arte que profesa; familiarizado desde tempranos años con las normas estéticas; dado al estudio, y, por ende, cultísimo; poseedor, por último, de un fino espíritu de investigación, de una amable ironía y de llano dominio de la forma literaria, Gustavo E. Campa es y ha sido, sin disputa, el primer crítico musical de México.

Depuró y acentuó este noble aspecto de su personalidad en dos provechosos viajes por Francia, Alemania, Italia, Bélgica y España. El conocimiento de los grandes intérpretes, la frecuentación personal de artistas ilustres, tales como Saint-Saëns, Massenet, Pedrell, Gilson y Fauré, la peregrinación mística a lugares como la casa de Beethoven, en Bonn, y la de Liszt en Weimar; el contacto, en suma, con aquellos ambientes musicales de primer orden, diéronle, con el mucho ver y oír, ocasión de largo y profundo meditar, ahondaron su facultad de visión al ensanchar las perspectivas.

Dos libros ha formado con sus impresiones y estudios. Pero su obra excelsa, como crítico musical; la que, en el arte de cautivar y adoctrinar, puede decirse que difundió, cual ninguna otra, el gusto por las cuestiones de música, constituyóla su dilatada campaña en *La Gaceta Musical*, periódico sostenido por la casa Wagner y Levien, que él fundó, dirigió y redactó casi personal y exclusivamente, de 1898 a 1914. Desde allí, el infatigable sembrador arrojó la simiente a los anchos surcos. Desde allí renovó.

Porque renovadora, en verdad, ha sido la obra de Campa. Obra revolucionaria en su ambiente y en su tiempo, bien que no anárquica. Ha defendido siempre el crítico la integridad del arte; del arte que “es revolucionario pero no aniquilador; punto de partida, pero no negación; fuente y no pantano”. Sonríe un poco del “afán de hacer cosas nuevas aun con lo viejo, que conduce al decadentismo y la extravagancia”. Y se atiene a la añosa máxima de Víctor Hugo: “La belleza del arte no es susceptible de perfeccionamiento. Las transformaciones no son más que *ondulaciones de lo bello*”.

1925.

## V. Una rosa del viejo jardín

En las claras mañanas los pájaros trinan. ¡Qué canto leve, melodioso, fascinador el suyo!! ¡Y cómo se nos entra por el alma, y nos alegra si alegres nos sentimos, o nos entristece, si estamos tristes! ¡Y cuán hondo es entonces, también aunque no nos demos cuenta, nuestro reconocimiento hacia los pájaros! No hemos de ir a darles las gracias, no; no se las damos. Pero en la efusión de nuestro espíritu, halagados por aquel canto, levantamos, humedecidos tal vez, los ojos hacia el azul, y vemos, como sombras amigas las olas que pasan...

Larga y clara fue la mañana en el arte y en la juventud de Antonia Ochoa de Miranda.

Había nacido para cantar. En León se meció su cuna, y aureoló su infancia el ambiente luminoso del Bajío. A los siete años, ya estudiaba música y solfeo; a los doce, apuntaba el tesoro de su voz. Sobre las enseñanzas de humildes maestros provincianos, de presumir es que prevaleciera, incontrastable, el poder del intuitivo don. La artista en agraz hizo presentir desde el primer momento a la grande artista.

Ánima luciente en linda vestidura –pues ambas cosas tenía- le granjeaban iguales lisonjas su canto y su belleza, los primeros pasos por el sendero del arte hubo de darlos venciendo obstáculos y contrariedades. Casó temprano; y en Zacatecas, a la que consideraba como su tierra adoptiva, sonrió a las primicias del aplauso.

Dulce es la provincia, y grata, asimismo, su amorosa quietud. Hay que abandonarla, no obstante. El triunfo aguarda lejos y precisa conquistarlo.

Presto la gentil Toña viene a México. ¡Cómo tiran flores a su paso! ¡Cómo la victoria del auténtico mérito se impone desde luego! “Posee –dicen Fanny Natali y su esposo- una hermosísima voz de soprano, de un metal muy bello y de mucha extensión; una voz excepcional. Será una cantatriz muy notable”. Concorre la señora Ochoa a rumbosa fiesta social, y allí el desgranarse de la loanza: “Es toda una mujer hermosa de irresistible atractivo –escribe, efusivo, el cronista de *El Nacional*-. Tiene en su belleza algo de la andaluza y mucho de la napolitana. Su sitio no estaba allí, su presencia nos transportó a la Giralda de Sevilla, a la rambla de Granada o al pie del Vesubio. Sus ojos densamente negros y luminosos, el óvalo perfecto de su rostro con la color del albaricoque o del piñón, debiera encontrarse en un lienzo de murillo o en una tela de Ticiano. Su cuerpo es el de una hurí; su boca...” Mas, ¿a qué seguir? El cronista está hechizado. Desbórdase en adjetivos y símiles.

Pero el hechizo, ganando a todos, extiéndese hasta Guillermo Prieto, que asiste al sarao. Escribe el poeta octogenario una quarteta en el álbum

de la dama. Apenas acierto a descifrarla, desvaídos ya los trazos temblorosos del lápiz:

Seguí arrobado de tu acento el vuelo,  
y vibra con tan tierna melodía,  
que al escucharlo en mi interior sentía  
amor y luz, bendición y cielo.

A poco, la artista toma el camino de Italia.

\* \* \*

Lisonjas y sonrisas la aguardan también más allá del mar. Tiene diez y nueve años, radiante hermosura, cautivadora simpatía, voz de oro... ¿Qué más podría faltarle?

Inicia sus estudios en el Conservatorio de Milán, bajo la dirección del maestro Sangiovanni. Muéstrase Sangiovanni entusiasmado con la discípula: “Posee –certifica- una de las más hermosas voces que me haya sido dado educar, sonora y dulce al mismo tiempo, robusta y a la vez ágil...” Reconócele además, talento musical, sentimiento exquisito, elegante figura. “La carriera –afirma, convencido- le riescirà facile e lucrosa”.

El éxito en Milán es de los más brillantes y a continuación marcha la joven cantante a París, para completar sus estudios al lado de una artista ilustre, que era a la sazón profesora famosa: Mme. de Lagrange. En junio de 1890 se presenta en la Sala Kriegelstein, donde se hace calurosamente aplaudir en la cavatina de *Roberto el Diablo*, la gran aria de *Aída* y el *Ave María* de Gounod. La victoria es rotunda. Resaltan los comentarios elogiosos en *Le Figaro*, *Le Progrès Artistique*, *Le Nouveau Monde*. En *L'Epoque Moderne*, y evocando las estancias inmortales de Musset a la Malibrán, un cronista y poeta francés, Gastón Routier, entonaba, exaltado, un himno a la mexicana: “Era –exclama- como la visión deslumbrante de la Música misma, hecha mujer y viviente, la que me parecía tener ante los ojos”. Considera que la señora Ochoa, tan pronto como adquiriera la experiencia de la escena, indispensable para abordar al “gran público”, será para los diletantes franceses “la revelación de un talento realmente maravilloso, servido por un órgano más maravilloso todavía”.

Y Routier, emulando a nuestro viejo *Fidel*, escribe en el álbum de Antonia un soneto de cuyo tono se podrá juzgar por la primer cuarteta:

Vous avez une voix merveilleuse, et je gage  
Qu'un rossignol lui-même en deviendrait jaloux.  
Le talent, la beauté, voilà votre partage :

Et le ciel vous dota de ses dons les plus doux...

La tarea de perfeccionamiento de su arte a que en París se consagra, no impide a la victoriosa renovar aquellos primeros lauros. Participa en una temporada de conciertos de Châtel-Guyon. Durante los años de 91 y 92 se la disputan en los más linajudos centros artísticos. Las colonias española e hispanoamericana le rinden pleitesía. Alterna en los salones con los primates de la aristocracia y del arte. Todo la inclina y todos la inclinan a seguir la carrera del teatro. Eusebio Blasco, el delicioso escritor español que entonces figura en la redacción de *Le Figaro*, insiste en convencerla para que se quede en Europa: será –afirma él y lo repiten muchos– una de las más grandes artistas líricas de la época.

Se la aguarda en Londres, pero ella prefiere ir a España. Por aquella materna tierra pasa a fines del 92 y principios del 93. Pasa como rutilante estrella. Se la escucha en el Real de Madrid, en el Ateneo, en el Conservatorio. A Palacio la invita para oírla la Infanta Isabel. Su nombre, en suntuoso festival artístico, asóciase a otros insignes: Víctor Balaguer, Manuel del Palacio, José Echegaray, Zorrilla de San Martín, Rubén Darío. “Parecía –observaba un cronista reseñando la fiesta– como si la ilustre dama mexicana, al pronunciar la conmovedora frase “¡Oh, patria mía!”, recordase las ricas florestas, las hermosas campiñas, el ambiente embalsamado y puro de su país; y con estos recuerdos sabía imprimir a la romanza encantos nuevos, especial entonación y colorido”.

A la patria había que retornar tras de cuatro años de estudios y esfuerzos, y con un nombre y una personalidad artística hechos ya.

\* \* \*

En el mar, al retorno, las sirenas cantarían a su oído la promesa de futuras hazañas que recordarían las de la Malibrán, y la Patti. En La Habana, a su paso, la crítica la celebra como sucesora de otra mexicana inolvidable: Ángela Peralta.

Mas he aquí, que, al pisar tierras de Yucatán, y juntamente con las rosas que se deshojan a sus plantas, un gran dolor contrarresta el impulso de una carrera que prometía ser gloriosa. Apenas desembarcados, pierde ella al compañero de su vida. El himno se convierte en elegía; en crespones las guirnaldas. Y la cantante unguada y enlutada marcha entonces a Oaxaca, ansiosa de esconder su amargura y su desesperanza en la casa familiar.

Se interpone luego un paréntesis doloroso de silencio. El ruiseñor no volverá a entonar sus melodiosos cantos sino hasta dos años después, en marzo de 1895, en un concierto de caridad celebrado en Nueva York a beneficio de Cuba. Levántase la aclamación atronadora: es un llamamiento. No la escucha ya. ¿Carrera teatral? ¿Para qué? Su resolución está tomada: no volverá a salir más de su patria, y a ella consagrará fama, esfuerzos

y estudios. Alma toda bondad, delicadeza y señorío, en plena juventud herida, no perseguirá el triunfo, sino ser útil, servir. Cantará tan sólo en conciertos de beneficencia o de ideal empeño de difusión artística; se entregará por completo a la enseñanza.

En junio del 95, al presentarse por primera vez, desde su regreso a México, en una función benéfica, en el Teatro Nacional, es objeto de clamoroso homenaje. En julio, y bajo el impulso entusiasta del Maestro Meneses, da una audición en el Teatro del Conservatorio. Toca Pedro Luis Ogazón. Acompáñala el mismo Meneses –prodigiosamente– en el arminium, el aria del Sauce, de *Otelo*.

Después...

¿Quién que sintiera el despertar de la vocación artística en los comienzos de este siglo no la recuerda? El nombre de ella corre asociado al del máximo Maestro que hizo noble y sabiamente, la cultura musical de México. Bella y espiritual, elegante y seductora, maravillosa y perfecta cantante, vímosla aparecer, año por año, durante el primer decenio, en la serie de conciertos sinfónicos del Abreu. Era una rosa del viejo jardín... No buscaba ya la vanidad de lucir; servía. La que pudo haber sido rutilante estrella mundial en el arte de su época, servía en su país y para su país. Treinta y un años desempeñó la clase de Canto en el Conservatorio Nacional, y allí formó a dos generaciones de cantantes. Lo que se sabe, se debe principalmente a ella. Lo que en ese campo de expresión artística se ha hecho, sus esfuerzos diligentes contribuyeron a lograrlo.

Los años lisonjeros quedaron atrás. Pasaron juventud y victorias, cediéndole puesto al crepúsculo que descendía; que debía descender serena y dulcemente.<sup>7</sup> Todo acaba; todo pasa. Hojeo el álbum amarillento, testimonio de grandezas, y vuelvo los ojos, conmovido, a una soledad y a un desamparo...

1932.

## VI. Pedro Luis Ogazón

Al extremo de la retorcida calleja que trepa hacia la Plaza de San Jacinto, en San Ángel, hállase, a mano izquierda, la verja. Masas de follaje se perfilan a través de los altos barrotes. Tablas pintadas de verde, y a la verja adheridas en la parte baja, celan el jardín. El jardín que el poeta del piano abandonó hace poco, para no volver más...

He atisbado, por entre hierros y maderas, una de estas tardes, la morada vacía. ¡Qué silencio! Ni un rumor de pasos sobre la arena de los viales.

<sup>7</sup> La señora Ochoa de Miranda se extinguió cuatro años después: el 24 de septiembre de 1936.

Ni la alegría irisada del agua de las mangueras regando el césped. Apenas el piar ligero de los pájaros.

La imaginación es un duendecillo que se cuela en todas partes. Sobre todo, auxiliada por el recuerdo ¿A qué llamar a la puerta? Ya no rechinarían los goznes mohosos para abrirme paso. Ya no, al sonar de la campanilla, aparecerá el artista en lo alto de la escalera del vestíbulo, con aquella su eterna, su cordial sonrisa de chico de buena familia; con aquella sonrisa que ponía en el ancho y afeitado rostro de Pedro Luis Ogazón adulto, gracia y simpatía de adolescencia. ¿A qué llamar?

Y la imaginación entró. Y volvió a vivir la vida de otros tiempos.

Efusiva y traviesa, domeñando su melancolía, ha recorrido el jardín que a la par tiene de señorial y monástico. Aquí, al entrar, la residencia moderna, con vidrieras abundantes que permiten atisbar el interior lujoso: grandes espejos de resplandecientes marcos dorados; consolas de la época del Imperio sobre cuya cubierta de mármol reposan lindas porcelanas; sillones de tallados respaldos y asiento muelle; pendientes de las paredes, retratos de familia: el General y su antaño joven consorte, progenitores del pianista. La imaginación se complace en escuchar, íntima y cercana, la confidencia del piano: escalas límpidas, nobles arpeggios, una nota aislada, vibrante, que se va atenuando después.

Jardín adentro, prados y callecillas, por su aliño, revelan la presencia del artista. ¡Qué amoroso cuidado el que preserva a este moderno jardín en el rincón secular de ruinas de un monasterio! Bajo fresco ramaje, los bancos nos convidan a descanso y meditación. Un cenador rústico, sobre leve alcor de piedras vestidas de musgo, sugiere la idea de gratos coloquios. Al fondo, la naturaleza, no ya peinada, no ya aliñada, simula espesura salvaje, arremolinándose la hierba por los rincones de los setos, entretejiéndose densas túnicas de yedra entre troncos y ramas de árboles venerables, cubriendo un mar de hojas, de brillantes hojas estiradas, los muros vetustos que limitan la mansión.

Incansable, el duendecillo se recrea en aquellos rústicos antros de primavera; salta, retoza, escudriña, husmea. Ya le tenéis ahora, por el lado opuesto, mirando y remirando las monásticas ruinas que imprimen a la morada del artista un no sé qué de tradición y de misterio. Sobre las renegridas piedras de los arcos, el sol de la tarde se complace en larga caricia. Reverdece la hierba entre las losas de la arcaica escalera que dio paso a los cenobitas. No hay agua, en muchos años no ha habido agua en el estanque a cuyo extremo se alza el viejo y gallardo mirador que, convertido en sala de conciertos, aparece ahora incendiado por el fuego radioso del crepúsculo.

Amigas y vecinas, refulgen las cúpulas del Carmen.

\* \* \*

Fue en aquella mansión paradisíaca donde floreció la existencia de uno de los más preclaros artistas que ha tenido México.

Pedro Luis Ogazón unía, al dominio absoluto de la técnica del piano, una pura, una sutil, una penetrante comprensión del arte. Hay intérpretes de intérpretes. Los que producen, aunque poniendo apenas nada de sí en la obra revelada; y los que, reproduciéndola en su integridad y asociándose al espíritu de los maestros, nos dan algo de su propia alma, comunican a la ajena página una originalidad personal, de tal suerte que sin desvirtuar en un ápice el pensamiento primitivo, creeríase que infunden en él algo nuevo y nunca antes percibido. Él era de estos últimos.

Nacido para la música, a ella se consagró desde su niñez. ¡Oh, la niñez de Ogazón! A fuer de hijo único, era el mimado de la casa. La madre viuda, la hermana mayor, vivían para él y se miraban en sus ojos. Cosa que quisiera “Pedro”, cosa que se le daba; los caprichos de Pedro, los gustos de Pedro, se cumplían. Festejado, adorado, lleno de halagos y cuidados, el artista creció como crece rara y bella planta en un invernadero.

Bravo paladín como fue en la batalla del arte, jamás requirió lanza ni adarga –soñador imperturbable- para emprender la de la vida. Para el observador psicólogo representaba un caso curioso. Habiendo sido hijo de un aguerrido soldado de la Reforma, de un “chinaco”, era aristócrata por naturaleza. Aristócrata de instinto; aristócrata que se revelaba así en las exterioridades del vivir, como en la intimidad del espíritu, como en las singularidades del carácter, como en la suprema elegancia.

Distó de ser duro para Ogazón el aprendizaje. Llevaba consigo su diamante. Meneses –su buen maestro- lo talló; y el discípulo mismo, convertido a su vez en maestro, hubo de continuar, continuó siempre, el esfuerzo lapidario.

Por vocación y excepcionales dones, le estaba señalado un camino: el de concertista. Hay que recordar, para comprenderlo, sus primeros triunfos, radiantes, esplendorosos. Imponía en las salas austero recogimiento; se adueñaba del alma colectiva, rindiéndola como dócil esclava; y cuando sus manos se apartaban del teclado, tras de haber erigido quimeras de oro en los ánimos extasiados, estallaba, arrebatadora, la aclamación. Mas, aun siendo ello así, ¿cómo pensar en la carrera de concertista, aquí donde entonces –y ahora- apenas se pagan los conciertos?

El medio le venció; o, en cierta manera, él venció al medio. Viviendo de la enseñanza, pero sin concederle más de lo que había menester para formar espléndida cohorte de discípulos, hizo del arte un culto en aquel maravilloso jardín monástico que le deparó la fortuna amasada por el padre.

Entre madre y hermana, continuó siendo de grande el mismo niño que había sido en los años primeros. No iba hacia el público. Era el público quien iba hacia él, acudiendo, domingo a domingo, en luengas temporadas, a la sala privada de conciertos en que se tocara, como por artes de encantamiento, el mirador conventual. Allí se unió la melodía chopiniana, de nocturna dulzura, con la serena contemplación del dolor que emanaba de Beethoven; y la honda melancolía de Schumann cedió a menudo el puesto a la sensación colorista de los modernos.

\* \* \*

Ha recorrido el duendecillo, acompañado de su fiel amigo el recuerdo, el jardín del pianista. Mas, por mucho que se complaciera en evocar a éste en vida, tiene que rendirse ante la ruda verdad del tránsito.

¡Qué drama lancinante el de los años postreros de Pedro Luis Ogazón!

La rara, la bella planta de invernadero, se marchitó dolorosamente en cuanto faltaron manos que la atendiesen. Abstraído en su visión del arte, ajeno a las rudezas de la vida, no contaba el musical príncipe con que los suyos se marcharían. Amor por amor, en correspondencia con la tierna dedicación de que le habían hecho objeto, había florecido en su alma el sentimiento filial y fraternal extremado que no transige con la muerte. Gran dolor le hizo presa cuando ésta le arrebató a la hermana. Pero el niño mimado, el pianista que poco sabía de la vida, se consoló ante la realidad de una más afable y grave presencia que perduraba; la de la anciana en quien había concentrado todos sus afectos. Ella y la música constituían su razón de existir; y harto así lo mostraba la cabeza blanca de la viejecita hacia la cual se volvían, amorosamente, los ojos del hijo, desde el piano, en las tardes de concierto dominical, compartiendo el aplauso.

Mas día llegó en que la soledad se tornara completa. ¡La soledad en el vasto jardín! Y entonces el niño mimado se dedicó a morir. Los pianos se cerraron, las clases se suspendieron, la fortuna se escurrió de entre las manos que no sabían de otro comercio que con el teclado... Asomó su torva faz la miseria; la enfermedad –ansiada, bienvenida– clavó su garra. Y el excelso artista que no pudo o no supo imponerse al dolor, fue, en el jardín señorial, huésped tolerado a quien los acreedores no se atrevían a despostrar del todo. Y, como Chopin, apremiado por la necesidad, hubiese perecido en ella a no ser por las manos misericordiosas de las discípulas que revivían la piedad inmaculada de Jane Sterling, socorriéndole sin herirlo.

Calladamente se marchó. En su agonía solitaria no escuchó otra voz amiga que el gorjeo vecino de los pájaros, alados moradores del jardín que atisbo a través de la férrea reja; del mustio jardín al que quedará por siempre asociada la memoria del más grande pianista mexicano de una época.

## VII. Poesía de la Feria

Buena parte de la música de Manuel M. Ponce es de inspiración popular. Popular, no a la manera torpe y desmañada del que servilmente copia y transcribe; sino a la del fino artista que estiliza la primitiva melodía, reflejando en líneas, colores y matices, el espíritu del pueblo.

¡Quién, si no él y primero que nadie, dio musical realce a nuestras canciones? ¿Quién ha puesto, asimismo, maravillosos comentarios a ciertos tradicionales cantos y amorosas y populares costumbres?

Pero si hasta aquí ha cultivado predominantemente la nota íntima popular; o elevándose, aunque sin ensanchar mucho el cuadro, a la síntesis épica; o bien se ha sentido hechizado por el paisaje mexicano en algunos de sus aspectos de milenaria belleza: ahora quiso ir más allá y emplear los recursos de su arte creando peregrina obra en que, por virtud del sonido, no ya sólo escuchásemos al pueblo cantar, sino le viéramos moverse, ir, venir, gozar, amar, jugar, reír, en la mañana y en el atardecer soleados y polvorientos de un paraje típicamente mexicano.

Tal le anima, y también advertimos que realiza, en *Ferial*, su espléndida y más reciente composición –terminada apenas en el pasado julio–, que la Sinfónica acaba de estrenar.

*Ferial*: lo perteneciente a las ferias... –¿Dónde mejor que ahí podría Manuel M. Ponce dar suelta a la musa popular, y revestir su creación de pintoresca hermosura?

Aunque nacido en Fresnillo, más que de Zacatecas es Ponce de Aguascalientes, lugar en que pasó no escasa parte de su niñez y de su primera juventud. Allí está todavía, y no derruída sino en pie, la vieja casa familiar, urna de afectos. Allí el templo en que el maestro, aún adolescente, se confabulaba con el órgano para poblar el ámbito de místicas frescas improvisaciones que entre aromas de incienso se asociaban a las preces. Allí también el recuerdo de los iniciales pasos en la vida musical, y de las primicias del compositor antes de que levantara el vuelo hacia el Viejo Mundo y hacia México.

Con lo cual quiero significar que Ponce es, por esencia, hombre del Bajío.

Diríase que su música tiene las tenuidades de acuarela de aquellos paisajes; que su alma apasionada se vela de discreción; que los motivos que desarrolla y el ropaje con que los atavía, abundan en la claridad tierna del alba, y en la lujosa –que no lujuriosa– luminosidad de los crepúsculos de aquellas tierras, tan honda, tan genuinamente mexicanas. Lo que hay en la poesía de López Velarde y en la pintura de Saturnino Herrán: el mismo espíritu, encontramos en la música de Manuel M. Ponce.

Cosa de ambiente –se dirá-; sello o traza imborrables que dejaron en el alma del artista las impresiones algo más que visuales, profundas del modo de ser, y de sentir, y de expresar, que caracterizan a la gente de aquella dilatada región en que palpita el corazón de México. Traza o sello que perduran, a pesar de las sucesivas evoluciones que condicionen la obra al través de años de meditación y de esfuerzo.

En el Bajío oyó Ponce las canciones populares que nutrirían su arte, y allá han de haber avasallado su fantasía –en lo que ella tiene de gusto por lo popular– las primeras ferias.

\* \* \*

¡La feria! Bonito tema. Ella representa algo así como un paréntesis de inquietud, bullicio y alegría en la recatada calma de los pueblos.

Se engalana la iglesia. Enflóranse las rejas. La “rancherada” descuél-gase de las haciendas. En las tiendas, en la plaza, véñse caras nuevas de forasteros. Se trafica a porfía. Mas, comercio aparte, que anima y agita al poblado, abundan también los divertimientos. Ya son los juegos de azar, desde la lotería hasta la “partida”, humildes o temibles desplumaderos; ya el “volantín”, con sus calesas desvencijadas y sus caballos de roídas crines, embeleso de los niños; ya las serenatas, al son de la charanga local, en la Plaza de Armas, o bien las otras serenatas –no interrumpidas- en que guitarra alharaquenta o gemebundo violín se detienen ante las ventanas.

A uno y otro lado de la empedrada y estrecha calle, o en las vecindades del atrio parroquial, levántanse los puestos. Hunde en panzuda olla su rollizo brazo moreno la escanciadora de aguas frescas, mientras sus ojos y sus labios sonríen al sediento. En mesas revestidas de papel de china apíñanse los dulces regionales: ates morelianos, blancos alfajores de Colima con su leve capa de rosa, camotes de Puebla o de Querétaro, confites de Guadalajara, cajetas de Celaya, frutas cubiertas. Bajo las “sombras” de petate vociferan los vendedores. Sobre las pilas de cacahuates, por las noches, bailotea la llama de humosos mecheros. Chirría la manteca en las sartenes, nada ociosas, de los puestos de fritangas.

Suenan músicas en las esquinas. Todavía atardeciendo, bailan incansables su eterna danza los “huehuenches”. La ancha puerta parroquial resplandece como una ascua de oro. La multitud se adensa. Repican las campanas. Atruenan el aire los cohetes...

Convendréis conmigo en que tentador resulta el cuadro para el costumbrista y para el pintor; bien que no menos para el músico.

Había sin embargo, al elegir el tema, que acondicionarlo a las posibilidades del arte musical. Y esto es lo que hizo Ponce con feliz acierto. Singularizó y concretó dicho tema, acentuándolo, de paso, con vivo colorido

indígena: *Ferial* es trasunto de las impresiones de una tarde de feria en un oscuro pueblecillo cercano a Teotihuacan.

\* \* \*

“He aquí en dos palabras” –explica el compositor–, “el escenario de esa feria: la plaza indispensable y la iglesia pequeña y pobre, cerca de cuya puerta dos indígenas tañen sus chirimías, acompañándose con un tambor. Todos los vecinos asisten al acto religioso, y los acordes del órgano y el rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías. Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general. Bailes, juegos de chicos, silbidos, vendedores, organillos de boca, guitarras, cohetes; una murga mezcla su ritmo vulgar a una canción. Llega un grupo de danzantes indígenas, cuya música primitiva aumenta el entusiasmo...”

Reducido así, humilde cual es, ¡cómo el cuadro de la feria osténtase deslumbrador y magnífico en la creación de Manuel M. Ponce! Aquella música tiene vigor colorista, gracia ligera, brío apasionado. La gravedad religiosa hermana en una parte de la obra con la melancolía que reflejó Urbina en su *Vieja Lágrima*.<sup>8</sup> A poco, vivacidad, agitación, llenan la orquesta. El canto de las chirimías, como que se desvanece, para aparecer y reaparecer aquí y allá, comunicando a la alegría popular un no sé qué de triste desesperanza. Suave, levemente, en medio de la gresca ferial y en contraste con la murga, asoma el motivo de aquella canción popular deliciosa: *Cuiden su vida*.

La canción espelnde; la canción triunfa. Y surge la danza ancestral, que es como complemento o epílogo del gemir de las chirimías. El movimiento de la orquesta se torna arrebatador: tenemos la visión de la multitud enardecida en el ambiente de la feria. Aquello está lleno de luz, de vida, de expresividad ágil. Tiene el hechizo de un auténtico cuadro popular; el más popular y movido que pueda darse.

Poesía de la feria. Resplandeciente poesía popular la que traduce en su “divertimiento sinfónico” Manuel M. Ponce. El maestro, al culminar de su obra, en pleno fulgir de sabiduría, retorna a la efusión primaveral de sus canciones recogidas como florecillas en el ribazo asaeteado por el sol. Es el mismo Ponce de ayer y de siempre; pero, también, es otro. Percibimos en esta música un no sé qué de vigorosa modernidad, con claro sentido de lo que no pasa. Tenemos la viva sensación de que el compositor, en absoluto dueño de su arte, y todo maestría, ensancha y eleva a grandiosos planos su concepción de lo popular.

<sup>8</sup> “Siempre la vieja lágrima...” alusión al artículo que López Velarde dedicó a Ponce en 1917 donde sintetiza el carácter de las canciones criollas cuyo “pesimismo acompasado meció, en la heredad, los festones de la hiedra”. [N.del E.]

Por algo *Ferial* lleva esta sencilla dedicatoria: “A México”.  
Mexicanismo profundo rebosa en ella; y, con severo dominio, juventud  
y lozanía inseparables de los grandes artistas.

1940.

## VIII. Una entrevista con Stravinski

A Stravinski le horrorizan las entrevistas.

Horror justificado. Cuando el estreno de *La Consagración de la Primavera*, un periodista italiano, Ricciotto Canudo, le pidió una; y celebrada, publicóla en forma de declaración –una declaración grandilocuente e ingenua a la vez, acerca de dicha obra- firmada por el ilustre compositor. Mas a tal punto aparecían allí deformados el lenguaje y las ideas de éste, que ni él mismo se reconoció; lo cual hubo de afligirle sobremanera.

Otra vez, en Cataluña, adonde fue a dirigir unos conciertos, presentósele otro periodista, muy vivaz y simpático, quien, por principio de cuentas, al entrevistarlo, le soltó esta calurosa salutación: “Barcelona le aguarda a usted con impaciencia. ¡Ah, si usted supiera cómo gustan aquí su *Sherherezade* y sus *Danzas del Príncipe Igor!* -Oído lo cual, el músico no tuvo ánimos para desengañar al intruso.

Ante acaecimientos semejantes, explicable resulta que a Stravinski no le hagan mucha gracia los entrevistadores.

Pero sucede también que tienta bastante y aun es de rigurosa necesidad entrevistarlo, ahora que ha venido, como “director huésped” de la Orquesta Sinfónica de México. A un artista de ese fuste, al más grande de los músicos contemporáneos, no se le puede dejar pasar en blanco. Nos interesa, si no su persona íntima, ni qué come, ni cómo duerme; al menos qué piensa de la música en general, de sus propias obras en particular; de su arte, en fin...

Sin embargo, ¿cómo llevar a cabo esa entrevista, sin molestia para Stravinski, y sin peligro de que el entrevistador pase por imprudente y engorroso?

He aquí la gran cuestión.

El hombre no parece fácil a las efusiones. Adivinamos que está siempre en guardia. Más que de accesible, tiene traza de reconcentrado, austero y distante. Así lo muestran sus retratos; así también, lo revela su presencia en el escenario. Es menudo, delgado, pálido, nervioso. Gran nariz, sobre la que cabalgan los anteojos. Boca hendida, desdeñosa, poblada de leve bigote. El cuello, largo; orejas prominentes; frente anchurosa, que aun más dilatada torna la calvicie. Mirar frío, y hasta severo, que mantiene a raya al curioso. Frialdad y nerviosidad: de esa suerte nos impresiona, al primer ver, Igor Stravinski. A saltitos trepa en la tarima del director de orquesta. A público y orquesta los saluda con grandes reverencias. Tal es el héroe de esta pequeña jornada entrevisterial. ¿Cómo abordarlo? ¿Por dónde empezar?

Apetecería yo, ante todo, interrogarlo sobre la música. ¿Qué piensa Stravinski de la música? ¿Cómo la entiende? ¿Qué es, a su juicio, y en su esencia sutil, la música?

-Considero a la música, por su esencia –me dice- impotente para “expresar” algo: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza... La “expresión” jamás ha sido propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está en manera alguna condicionada por la expresión. Si, como sucede casi siempre, la música parece expresar alguna cosa, ello es ilusión, más no realidad... La música es el único dominio en que el hombre realiza el presente. Por imperfección de su naturaleza, el hombre mira transcurrir el tiempo –en sus categorías de pasado y de porvenir- sin jamás poder tornar real, y por consiguiente estable, la del presente.

Y añade:

-El fenómeno de la música nos ha sido dado para el solo fin de instruir un orden en las cosas, comprendido en ello y sobre todo un orden entre “el hombre” y “el tiempo”. Para que se realice, exige, pues, necesaria y únicamente una construcción. Una vez la construcción realizada, y alcanzado el orden, todo está hecho. Vano sería buscar o esperar otra cosa. Es precisamente esta construcción, este orden logrado lo que produce en nosotros una emoción de carácter especial, que no tiene nada de común con nuestras sensaciones ordinarias y con las reacciones que en nosotros provocan las impresiones del vivir cotidiano. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música, que identificándola con la que provoca en nosotros la alternación de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía muy bien al decir que la arquitectura es música petrificada.

Pormenor original: a Stravinski le espanta oír la música con los ojos cerrados; a su juicio, la vista facilita la percepción auditiva.

-Toda música exige un medio de exteriorización para ser percibido por el auditor; de otro modo: há menester de un intermediario, de un ejecutante. Y si esto es una condición inevitable, sin la cual no puede la música llegar a nosotros, ¿por qué querer ignorarlo o tratar de ignorarlo, por qué cerrar los ojos ante este hecho que está en la naturaleza misma del arte musical? Claro que a menudo preferimos desviar los ojos o cerrarlos cuando una gesticulación superflua del ejecutante nos impide concentrar la atención auditiva. Pero, si tales gestos obedecen a exigencias de la música y no tienden a impresionar al auditor por medios extra-artísticos, ¿por qué no seguir con los ojos movimientos que, como los de los brazos del timbalero, del violín, del trombón, facilitan la percepción auditiva?

Interesantísimo es conocer las opiniones de Stravinski sobre los grandes músicos, ya se trate de los del pasado o de los contemporáneos. Adora a Chaikovski; recuerda con simpatía a Rimski-Korsakov; tiene singular

estima por los franceses: Debussy, Chabrier, Ravel. Y por extremo pintoresco es lo que refiere acerca de una audición de *Parsifal*, a la que asistió en Bayreuth por invitación de su amigo Diaghilev.

Cuenta de sus torturas durante la representación. La sala del teatro, su ambiente, el cuadro en que el espectáculo se desarrolla en la famosa Colina, le parecen lúgubres: algo así como un horno crematorio. Los actos se suceden con intermedios de salchichones y “bocks” de cerveza. El final es un alivio. A juicio de Stravinski, “lo chocante de la empresa wagneriana es el espíritu primario que la dictó, el principio mismo de colocar un espectáculo de arte en el propio plano que la acción sagrada y simbólica de un servicio religioso”.

-Decididamente –concluye- tiempo será ya de acabar de una vez por todas con esa concepción inepta y sacrílega del arte como religión y del teatro como templo.

\* \* \*

La vida de Stravinski ha sido un prodigio de laboriosidad y de fulguración creadora. Por primera vez empuñó la batuta Stravinski en 1915, dirigiendo en el Teatro de Ginebra su “suite” sinfónica de *El Pájaro de Fuego*

¿Qué ideas tiene él acerca de la dirección orquestal? Ante todo, le desagradan los “directores intérpretes”. Las obras deben tocarse como fueron escritas.

-Fatalmente –afirma- el “intérprete” no puede pensar sino en la “interpretación”, y se asimila así a un traductor (“traduttore-traditore”); lo que, en música es un absurdo y, para el intérprete, una fuente de vanidad que le conduce inevitablemente a la más ridícula de las megalomanías.

Y esto no sólo ellos se lo permiten con los modernos, sino con los antiguos, con los clásicos.

-Bastaría citar a Beethoven, y, como ejemplo, su Octava Sinfonía, la cual tiene indicaciones metronómicas hechas por el autor mismo. Pues bien: ¿Se las observa? A tantos directores de orquesta corresponden otros tantos movimientos diferentes: “¿Oyó usted “mi *Séptima*”, “mi *Octava*”? He aquí la frase que se ha vuelto proverbial en boca de esos señores, y que en verdad no puede caracterizar mejor su mentalidad.

Precisamente para que su propia música no sea deformada, miró Stravinski con simpatía el gramófono, considerando que los “discos” tienen o pueden tener la importancia de documentos que sirvan de guía a los ejecutantes. Sin embargo, no oculta su escepticismo tocante a la propagación de la música por medios mecánicos: “disco”, y radio inclusive. Especialmente en música, la comprensión no se logra sino al través de un esfuerzo activo.

–La recepción pasiva –explica– no basta. Escuchar ciertas combinaciones de sonidos y habituarse a ellas automáticamente, no implica en rigor el hecho de oír las y penetrarlas, porque se puede escuchar sin oír, como ver sin mirar.

Interrógole acerca de sus actividades como compositor.

–Para mí, como músico creador –dice–, la composición es una función cotidiana dentro de la cual me siento a mis anchas. Compongo porque nací para esto y porque de esto no podría prescindir. Del mismo modo que todo órgano se atrofia si no se le mantiene en continua actividad, así también las facultades del compositor se debilitan y entorpecen cuando no las sostiene el esfuerzo y la constante aplicación. Imagina el profano que, para crear, es preciso aguardar la inspiración. Error. Lejos estoy de negar la inspiración; al contrario. Fuerza motriz es que encontramos en no importa qué actividad humana, y que en manera alguna constituye monopolio de los artistas. Pero dicha fuerza no se despliega si no la suscita un esfuerzo; y tal esfuerzo es el trabajo.

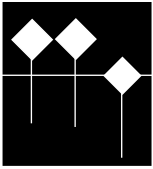
Mas no sólo la inspiración cuenta; cuenta también la obra. La de Stravinski en quince años es varia y prodigiosa. Siendo él mismo, siempre se renueva; ¡maravilla del genio en perenne lozanía!

–Vivo en el presente –declara, rotundo–. Ignoro lo que será el mañana. No puedo tener conciencia sino de mi verdad de hoy. A esa verdad sirvo, y la sirvo con plena lucidez.

\*\*\*

Tal me dijo el Maestro para concluir. Y para concluir yo os digo ahora que nunca, en ningún instante, he hablado con él. Víle de lejos, desde mi butaca, en los conciertos, como cualquier concurrente. Mas, recordando su horror a las entrevistas (¡pensad en Ricciotto Canudo!), consideré más oportuno y adecuado que interreogarle a él en persona, hacer mis preguntas a su bello libro de memorias, *Chroniques de ma Vie*, de publicación reciente. ¿Qué podría el decirme, ni yo preguntarle, que no se encuentre en esas páginas?

Lo malo de este novísimo procedimiento de entrevistas es que no siempre los entrevistados, por ilustres que sean, suelen escribir libros capaces de excusar interrogatorios indiscretos.



# MÚSICA

---



*Dodeci minuetti*

Carlo Pozzi  
Edición de Jesús Herrera

## 1.

3

5

9

13

17

3

\*Fa en el original.

First system of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and grace notes. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of the musical score. The treble clef staff features a prominent trill-like figure. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a more active melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. There are asterisks (\*) and double asterisks (\*\*) marking specific notes in this system.

\*Fa4 en el original. Se agregó la octava alta.

\*\*El ornamento es La sostenido Si Do.

3

3.

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system includes a trill (tr) and an asterisk (\*). The second system ends with a repeat sign. The third system starts at measure 11 and includes a slur. The fourth system starts at measure 15 and includes a slur. The fifth system starts at measure 19 and includes a double asterisk (\*\*), a triple asterisk (\*\*\*) at the end, and a double asterisk (\*\*) below the bass staff.

\*El ornamento es Re Re Do en el original.

\*\*La nota inferior es Do en el original.

\*\*\*El ornamento es Fa Sol La bemol en el original.

\*El ornamento parece ser Mi bemol Fa Sol en el original.

\*\*El tercer dieciseisavo es Si bemol en el original.

\*\*\*El ornamento es confuso en el original; podría ser Sol Fa Mi bemol, al igual que en el compás siguiente.

\*\*\*\*Falta una clave de Do en cuarta en el original.

5

4.

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 half note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of chords: G2-B2, G2-B2, and G2-B2.

The second system continues the piece. The upper staff features a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The lower staff continues with chords: G2-B2, G2-B2, and G2-B2.

The third system continues the piece. The upper staff features a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The lower staff continues with chords: G2-B2, G2-B2, and G2-B2.

The fourth system continues the piece. The upper staff features a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The lower staff continues with chords: G2-B2, G2-B2, and G2-B2.

\*El ornamento es Re en el original.

\*En el original falta la clave de Sol y los tres grupos de dos corcheas son Mi6 Sol5.

7

5.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and then quarter notes C, D, and E. The bass line consists of quarter notes G, A, and B.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest followed by a quarter note G, then eighth notes A and B, and quarter notes C, D, and E. The bass line consists of quarter notes G, A, and B. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest followed by eighth notes A and B, and quarter notes C, D, and E. The bass line consists of quarter notes G, A, and B. There are two asterisks above the eighth notes in the upper staff. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest followed by eighth notes A and B, and quarter notes C, D, and E. The bass line consists of quarter notes G, A, and B. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

\*Sol en el original.

## 6.

System 1, measures 1-7. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

System 2, measures 8-12. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 8 is marked with an asterisk (\*).

System 3, measures 13-19. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 13 is marked with a vertical line and the number 13.

System 4, measures 20-25. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 20 is marked with a vertical line and the number 20.

System 5, measures 26-31. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 26 is marked with a vertical line and the number 26. Measures 27 and 29 are marked with double asterisks (\*\*).

\*En el original, las notas de este compás son: La sostenido, La, Si, Do, Do sostenido y Re.

\*\* Do en el original.

9

7.

\*El pentagrama inferior del original tiene un silencio en el tercer cuarto.

\*\*El ornamento es Mi en el original.

\*\*\*En el original, los últimos dos cuartos del compás 20 son exactamente iguales a los del compás 19 en ambos pentagramas.

\*\*\*\*La segunda corchea de la voz media es Re en el original.

## 8.

Measures 1-5 of piece 8. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Measures 6-10 of piece 8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 11-15 of piece 8. Measure 11 is marked with a double bar line and repeat dots. Measure 12 contains an ornament (marked with a star) on the second measure. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment.

Measures 16-20 of piece 8. Measure 16 is marked with a double bar line and repeat dots. Measure 17 contains an ornament (marked with a star) on the second measure. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment.

Measures 21-25 of piece 8. Measure 21 is marked with a double bar line and repeat dots. Measure 22 contains an ornament (marked with a star) on the second measure. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots in measure 25.

\*Se sugiere hacer el ornamento con Mi bemol y Do sostenido.

11

9.

\*El ornamento es Fa Mi Re en el original.

\*\*El ornamento es Sol Fa Mi en el original.

\*\*\*El ornamento es La.

20

\*

24

\*

27

\*\*

\*\*\*

\*El primer dieciseisavo es Sol en el original.

\*\*El octavo con puntillo es Do en el original.

\*\*\*El primer dieciseisavo del segundo cuarto es Mi en el original.

13

10.

The first system of musical notation for piece 10, measures 1-4. It is in 3/4 time and B-flat major. The right hand starts with a half note chord (F4, A4, C5) followed by a quarter note melody: B4, A4, G4, F4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

The second system of musical notation for piece 10, measures 5-8. The right hand melody continues: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand accompaniment continues with eighth notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.

The third system of musical notation for piece 10, measures 9-11. The right hand melody has a repeat sign at the start. Measure 10 has an asterisk over the second measure: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand accompaniment continues with eighth notes: E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1.

The fourth system of musical notation for piece 10, measures 12-15. The right hand melody has a repeat sign at the start. Measure 12 has a measure rest. The left hand accompaniment continues with eighth notes: D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0.

\*La nota real es Do en el original.

## 11.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-5) shows a melody in the treble and a simple accompaniment in the bass. The second system (measures 6-10) includes a repeat sign and a triplet in the bass. The third system (measures 11-15) shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fourth system (measures 17-21) ends with a double bar line and includes a triplet in the bass. Various ornaments are marked with asterisks throughout the score.

\*En el original, los ornamentos son: c.3: Fa, Mi Fa Sol; c.4: Do, Do Re Mi; c.10: Fa, Mi Fa Sol; c.13: Mi, Mi Mi Fa; c.15: Do, Mi.

\*\*El primer octavo es Mi en el original.

\*\*\* El primer octavo es Mi en el original.

\*\*\*\*En el original el c. 18 tiene sólo un Do blanca con puntillo, octavado.

15

## 12.

\*El último cuarto es Si en el original.

\*\*Los tres grupos de corcheas son Re Fa en el original de los compases 5 y 29.

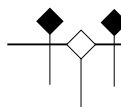
\*\*\*En el original, la rítmica de las últimas tres notas del compás es octavo y dos dieciseisavos.

\*\*\*\*El ornamento es Sol en el original de los compases 7 y 31.

\*\*\*\*\*El primer cuarto de la voz media es Si en el original.



## Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas



*Restitución y notas de Ricardo Miranda*

Con el propósito de conmemorar el centenario del inicio de la Revolución Mexicana y el bicentenario de la gesta de Independencia, entregamos aquí tres piezas de corte histórico una de las cuáles se edita por vez primera, el vals *Adiós a México* de Jaime Nunó. Las otras dos partituras –*La batalla de Puebla* de José María Pérez de León y la marcha *¡Adelante!* de Luis Hahn– constituyen restituciones tras haber sido impresas en el siglo XIX y haber quedado, desde entonces, relegadas a la oscuridad de archivos y bibliotecas. Tanto el manuscrito de Nunó como la edición de la obra de Hahn fueron localizadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, mientras que la partitura de José María Pérez de León se restituye a partir de la edición original.<sup>1</sup>

### I. *La Batalla de Puebla*

José María Pérez de León

Casi desde los albores del México independiente un grupo extraño y particular de piezas decimonónicas comienza a tomar forma: el de las piezas de batalla. Se trata de partituras que adaptaron los principios básicos de la música programática para ponerlos al servicio del propicio y agitado clima de efervescencia política que prácticamente no cesó durante todo el siglo XIX. Dos obras tempranas, en particular, sobresalen en este terreno. Primero, la curiosa *Pieza histórica y militar dedicada al ejército Imperial Mexicano* (1822) de José Luis Rojas y su contemporánea intitulada *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de Independencia*, escrita por José Antonio Gómez y cuyos avatares John Lazos describe en su artículo en esta misma revista<sup>2</sup>. En el siguiente fragmento se aprecia como el carácter y diseño de la pieza de Rojas se asemeja en todo a la obra de Gómez:

<sup>1</sup> Colección particular, México, D.F. Agradezco a mi amigo y colega Armando Gómez Rivas su gentil colaboración para dibujar las tres partituras que aquí se incluyen.

<sup>2</sup> Cfr. John Lazos, *José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente*, p. 25.



José Luis Rojas, *Pieza histórica y militar para fortepiano*, fragmento.<sup>3</sup>

En realidad, el auge de tales piezas bélicas puede rastrearse hasta el final del virreinato. Si la publicidad del *Diario de México* no miente, ya Manuel Antonio del Corral había escrito nada menos que una sonata cuya narrativa se ocupó de la captura de Hidalgo “y demás generales insurgentes”. Recientemente, la Biblioteca Nacional de Madrid agregó a sus acervos un *Himno a la Victoria / de Valladolid/ conseguida por los valientes / del exercito[sic] / del Señor Brigadier / Don Ciriaco de Llano / general de las armas Nacionales / de la provincia de Mechoacán / en Nueva España/ a quien lo dedican/ unos apasionados suyos/ vecinos de México/ compuesto /a grande orquesta y arreglado al fortepiano /por Don Manuel Corral / poesía / del Dr. Dn. Francisco Conefares*<sup>4</sup> creación que ya con tintes novohispanos e insurgentes continua la línea de la supuesta ópera *El saqueo, o los franceses en España*. Esta composición, a decir de su autor, le había valido huir de la península por sus lances políticos. De tal suerte Corral habrá sido de los primeros entre nuestros compositores en hacer de las pautas otro campo de batalla para dirimir diferencias políticas, pues con aquella sonata de programa extraño y con sus populares y publicitadas canciones e himnos de carácter patriótico incursionó con entusiasmo al combate musical que se libró en dos frentes. El primero, con mucho el más popular y socorrido, fue el de la música cívica –himnos, marchas, canciones patrióticas, etc. El segundo, más sofisticado y raro, el de la música instrumental de programa.

En este último apartado sobresale la Sinfonía *Himno Dios Salve a la Patria* que Melesio Morales escribió en 1867 al ímpetu de lo que sin duda eran tiempos atribulados para México.<sup>5</sup> Sin embargo, otra pieza perteneciente a este conjunto llama poderosamente la atención lo mismo por su

<sup>3</sup> Aunque la carátula de la pieza claramente indica “para fortepiano” la existencia de un tercer sistema y de pasajes que indican “solo de piano” denotan que la obra requiere una voz instrumental adicional, al parecer a cargo de un violín. Agradezco al Dr. John Koegel, de la Universidad de California en Fullerton, haberme proporcionado una copia de esta obra.

<sup>4</sup> Agradezco a mi querido amigo y colega, el Dr. Javier Marín, llamar mi atención sobre la existencia de esta obra en fuentes españolas.

<sup>5</sup> Esta obra incluye una sección central denominada *Bataglia*.

amplio uso de las indicaciones escritas que por los alcances programáticos que su estructura denota: *La batalla de Puebla* del compositor José María Pérez de León.

El interés que despierta esta obra es múltiple. Poco, casi nada, se conoce sobre las actividades de Pérez de León quien nació en 1808 en la ciudad de México y murió en fecha todavía sin precisar, hacia 1890. Especialista en música de banda, fue diestro en distintos instrumentos de aliento y se desempeñó como director de las bandas del estado mayor de los generales Anastasio Bustamante, Melchor Múzquiz y Antonio López de Santa-Anna. Entre 1859 y 1863 dirigió la Banda de Gendarmería del Distrito Federal y tras la derrota del imperio, desde 1867, fue director de la Banda de Música del Primer Batallón de Infantería del Distrito Federal. Escribió distintas piezas de baile como las danzas *Rita*, *Aurora* y *Crepúsculo*, una serie de valeses intitulados *Las flores mexicanas* y otra llamada *El pensil delicioso*<sup>6</sup> amén de haber concursado en 1853 –sobra decir que sin éxito– en el certamen para componer la música del himno nacional con los versos de Francisco González Bocanegra.<sup>7</sup> Pérez de León es un autor que habita el baúl de los compositores olvidados del siglo XIX, quizá porque no tuvo ni la trascendencia ni la fama de un Elízaga o un Baca, pero sobretudo porque las indagaciones acerca del repertorio de salón anterior al imperio apenas inician. En tal sentido ha sido otra de las víctimas de una historiografía complaciente que con pasmosa facilidad atraviesa los abismos temporales entre la Independencia y el porfiriato y que se ufana en acumular datos, ignorar períodos y repertorios particulares o en repetir los nombres ya consignados por otros autores y otras historias.

*La batalla de Puebla* es particularmente interesante por el manejo que denota de las acotaciones escritas y por la manera en la cual Pérez de León consignó, en efecto, la narración de una historia particular; historia que por cierto no ha de confundirse con la célebre gesta del 5 de mayo y que para entenderse cabalmente requiere traer a la memoria una compleja cadena de acontecimientos. Ha de recordarse que tras los acontecimientos militares desencadenados por la promulgación del Plan de Ayutla y el levantamiento encabezado por Juan Álvarez, Santa Anna abandonó el país en 1855, con lo que Álvarez asumió el poder. Éste designó a Ignacio Comonfort ministro de Guerra y a Benito Juárez, ministro de Justicia. Meses después, durante noviembre de 1855 se promulgó la llamada Ley Juárez que quitó a los tribunales militares y eclesiásticos la facultad de juzgar asuntos civiles. Posteriormente, el 26 de junio de 1856 se expidió

<sup>6</sup> Título pleonástico pues ‘pensil’ significa, precisamente, jardín delicioso.

<sup>7</sup> Para mayores datos de la participación de Pérez de León en el certamen del Himno Nacional véase Daniel Molina y Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo*, *CL aniversario del Himno Nacional Mexicano*, Gobierno de la Ciudad de México, 2004.

la llamada Ley Lerdo que desamortizó los bienes de la iglesia. En forma paralela a estas cruciales reformas legales tuvo lugar la instalación del congreso constituyente en febrero de 1856 y la posterior proclama de la constitución que Comonfort juró obedecer el 5 de febrero de 1857. Al finalizar aquel año y en palabras de la historiadora Lilia Díaz, “Comonfort tuvo que hacer frente a movimientos más o menos desordenados y anárquicos que obedecieron a una tendencia reaccionaria. El grito de ‘religión y fueros’ se levantó en varios estados pero estaban lejos de presentar el aspecto amenazador y alarmante que llegó a tomar la revolución que estalló en diciembre en Puebla”.<sup>8</sup> En efecto, se formó en Puebla un ejército al mando de Antonio Haro y Tamariz, denominado “legión sagrada” que se alzó en armas contra el gobierno. Comonfort mismo salió a combatir a los rebeldes en marzo de 1856 y tras dos semanas de combates, tomó la ciudad de Puebla y derrotó a los alzados.

A pesar de que en *La batalla de Puebla* no encontramos un programa expresamente redactado, la pieza posee otros elementos esenciales de la música de programa como son una secuencia narrativa y una subordinación de la estructura musical a los acontecimientos extra-musicales. Sin embargo, habrá que recordar en este caso que la redacción del programa quedó perfectamente lograda en las noticias y periódicos: ahí se dio amplia cuenta de un asunto crucial que oponía por enésima y no última vez a liberales y conservadores. De tal suerte, Pérez de León pudo anotar en cada sección de su partitura una breve indicación que bastó para darle sentido a una pieza extraña: dividida en quince secciones, la obra combina temas de marcha con pasajes descriptivos de diversa factura y que cuando no imitan toques militares recurre a los consabidos trémolos y acordes disminuidos para dar cuenta de algún enfrentamiento.



José María Pérez de León, fragmento de *La batalla de Puebla*.

Una revisión de la forma en la cual Pérez de León compagina sus indicaciones con la música revelará decisiones musicales sorprendentes: por ejemplo, es inevitable que algunas bombas y cañonazos exploten en medio del fragor del ataque y la batalla. Pero, ¿cómo traducir al piano un

<sup>8</sup> Lilia Díaz, “El liberalismo militante”, en *Historia general de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, 2000, p. 595.

bombazo? O ¿cómo indicar que el enemigo se acerca a diestra y siniestra? Aquí, como en casos anteriores, la música depende por entero de la indicación escrita y eso permite que un simple acorde de Mi bemol sea una bomba y que un ataque a derecha e izquierda se traduzca en la inversión de una misma figura sobre la tríada de La bemol:

José María Pérez de León, fragmentos de *La batalla de Puebla*.

Uno de los pasajes particularmente notables de esta pieza tiene lugar tras la batalla cuando, de acuerdo a las indicaciones escritas, el obispo de Puebla y las señoras de la ciudad *suplicaron* la suspensión del fuego y la artillería. Para tal pasaje Pérez de León escribió una cavatina que da voz, en primera instancia, al obispo; o en el episodio real, al temible y atroz obispo de Puebla, Pelagio Antonio Labastida y Dávalos, quien además de formar legiones de mercenarios sagrados hizo cuanto pudo en los años subsecuentes para traer a Maximiliano y recuperar lo que Juárez y Lerdo habían quitado a la iglesia. En seguida, una segunda cavatina –ahora en modo mayor– sirve para dar cuenta de la súplica de las devotas señoras poblanas. El recurso del *mutatio toni* adquiere así un gesto irónico y la pieza puede –en este momento– no sólo reflejar la narrativa de su argumento sino comentar la acción, reflexionar sobre lo que acontece y emitir un juicio donde, por supuesto, es fácil leer –tras el *tempo* y tono melancólico de ambas melodías– la burla de los liberales frente a la humillación de los tradicionalmente devotos poblanos. Surge aquí un aspecto central ya no de la simple descripción, sino de la representación, que es la capacidad

de la obra de arte para reflexionar sobre su objeto. Esto constituye un rasgo inusual entre las partituras descriptivas que nos ocupan y habla de cómo, a pesar de lo convencional o simple de sus recursos, la idónea mezcla de indicaciones escritas y gestos musicales sirvió con creces al propósito de generar un mensaje sutil desde las pautas.

La narrativa de la pieza se condensa en el siguiente esquema:

---

1. <i>Marcha</i> Marcha su excelencia para Puebla	8. <i>Maestoso</i> Entra la confusión en los sitiados
2. <i>Agitato</i> Encuentro de las tropas de Puebla y las del Sr. Comonfort	9. <i>Vivo</i> Ataque
3. <i>Allegro</i> Se avista el enemigo a derecha e izquierda	10. <i>Allegro vivo</i> Toma de la Merced
4. El Sr. Comonfort dispone el ataque	11. <i>Andantino (Menor)</i> Súplica del Sr. Obispo para detener la artillería
5. <i>Allegro</i> Avanzan las tropas del Sr. Comonfort al cerro	12. <i>Mayor</i> , Suplican las señoras la suspensión del fuego
6. <i>Allegreto</i> Marchan las tropas al Carmen	13. <i>Marcha</i> Entrada de su excelencia a Puebla
7. El Sr. Comonfort recorre los puntos y se prepara la artillería	14. Se retiran las tropas a sus cuarteles
	15. <i>Vivace</i>

---

La partitura fue publicada por el reconocido impresor Ignacio Cumplido y aunque la carátula carece de fecha, su aparición no habrá sido muy posterior al año de 1856 cuyos acontecimientos bélicos describe.



Portada de *La batalla de Puebla* (Colección R. Miranda).



# La Batalla de Puebla

José María Pérez de León

**Marcha**

*p* Marcha S.E. para Puebla *cresc.* *pp*

*ff*

5

9

13

17 *8<sup>va</sup>*

21 *pp*

25 *ff*

29

33

**Agitato**

37 *8va*

Encuentro de las tropas de Puebla y las del Señor Comonfort

43 *lento* **Pasobelos**

48 *meno mosso*

52 *rall.*

56 *2.*

61 *rit.*

67

*morendo*

74

**Allegro**

Se avista el enemigo a derecha e izquierda

80

El Señor Comonfort dispone el ataque

88

**Allegro**

Avanzan las tropas del Señor Comonfort al cerro

94

**Allegreto**

100 Marchan las tropas al Carmen

105

110 *p*

114 *ff*

118 *ff*

124

Musical score for measures 124-130. The right hand has a continuous eighth-note melody, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 6/8.

131

El Señor Comonfort recorre los puntos y se prepara la artillería

Musical score for measures 131-138. The right hand has a melody with some rests, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 6/8.

139

**Maestoso**

Entra la confusión en los sitiados

Musical score for measures 139-142. The right hand has rests, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is common time.

143

Musical score for measures 143-149. The right hand has rests, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is common time.

150

**Vivo**

Ataque

Cañón

Musical score for measures 150-156. The right hand has a melody with some rests, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 6/8.

158

Musical score for measures 158-164. The piece is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

165

Bomba

Musical score for measures 165-171. The right hand is mostly silent, with the word "Bomba" written above the staff. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with downward-pointing stems.

172

Allegro vivo

Toma de la Merced

Musical score for measures 172-176. The tempo is marked "Allegro vivo". The right hand has a rapid eighth-note melody, and the left hand has a bass line with chords. The title "Toma de la Merced" is written below the staff.

177

rit.

Musical score for measures 177-181. The tempo is marked "rit." (ritardando). The right hand has a melody with some rests, and the left hand has a bass line with chords. The piece ends with a double bar line.

182

Andantino

Súplica del Sr. Obispo a S.E. para suspender la Artillería

Musical score for measures 182-187. The tempo is marked "Andantino". The right hand has a melody with some rests, and the left hand has a bass line with chords. The title "Súplica del Sr. Obispo a S.E. para suspender la Artillería" is written below the staff.

188

Musical score for measures 188-193. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

194

Musical score for measures 194-198. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

199 **Mayor**

Suplican las Señoras la suspensión del fuego

Musical score for measures 199-202. The tempo changes to 'Mayor' (Allegro). The right hand has a more active, rhythmic melody. The left hand accompaniment is consistent with the previous section.

203

Musical score for measures 203-206. The right hand features a complex, sixteenth-note melodic passage. The left hand accompaniment remains steady.

207 *accel.*

Musical score for measures 207-212. The tempo is marked 'accel.' (accelerando). The right hand has a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The left hand accompaniment is also more active.

**Marcha**

215

Entrada de S.E. a Puebla

220

1. *ff*

224

2. *p*

229

233

237

Se retiran las tropas a sus cuarteles

245

*ff*

253

*p*

260

*ff*

267

8<sup>va</sup>

275

Musical score for measures 275-278. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns, often beamed in pairs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note movement.

279

Musical score for measures 279-282. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the harmonic accompaniment, showing some changes in chord voicing.

283

Musical score for measures 283-287. The system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff continues with a steady accompaniment of chords.

288

Musical score for measures 288-292. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth-note patterns. The lower staff features a more complex accompaniment with some sixteenth-note chords and dyads.

293

Musical score for measures 293-297. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth-note patterns. The lower staff features a more complex accompaniment with some sixteenth-note chords and dyads. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.



## II. ¡Adelante!, marcha patriótica

Luis Hahn

Existe noticia de un Ludwig Hahn (1836-1873), de profesión botánico, que llegó a México hacia 1855 con el propósito de recolectar especies, particularmente orquídeas.<sup>9</sup> Al parecer fue uno de los primeros en anotar varias especies de flora local y fue autor de algunos testimonios esparcidos en la prensa mexicana de la época, tales como un artículo dedicado a las bondades de lavarse las manos al tratar con alimentos u otro para iluminar la oscuridad de quienes creían que los cometas eran portentos divinos, portadores de plagas, desastres o algún otro mal agüero. Como su compatriota Carl Sartorius, Hahn parece haberse dedicado tanto a indagaciones botánicas como a cuestiones musicales.

Ello, siempre y cuando se trate, como creemos, de una y la misma persona. Porque lo que algunas referencias y partituras nos develan es la presencia de un músico de presumible origen alemán, activo en México durante los atribulados días que se vivieron desde la Reforma y hasta la República restaurada, con el consabido tránsito del Segundo Imperio. Es ésta la época cuyos documentos aportan, a cuenta gotas, algunas noticias de Luis Hahn, pianista, cantante y compositor que tuvo, al parecer, un marginal pero entusiasta papel en algunos momentos de la historia musical de aquel período.

El día estelar de la biografía de Hahn tuvo lugar en 1862 cuando, mientras los franceses avanzaban tierra adentro, el país vivía una de sus épocas más difíciles y emocionantes. Como es archisabido, el 5 de mayo de aquel año el general Ignacio Zaragoza dio a la nación el más preclaro de sus triunfos militares. Y en medio de tal situación, la figura de Hahn realizó una significativa contribución, sumando sus esfuerzos artísticos a los realizados en el campo de batalla. En efecto, participó al lado de Juan A. Mateos, Vicente Rivapalacio y Guillermo Prieto en una “función extraordinaria en celebridad del triunfo alcanzado el 5 de mayo de 1862 por el ejército Nacional a las órdenes del General Zaragoza y destinada a beneficio de los Hospitales Militares”. Para la ocasión, de acuerdo a *El Siglo Diez y Nueve*:

El maestro alemán Sr. D. Luis Hahn, tocará en el piano una fantasía libro compuesta por él mismo, y que ha titulado: *Escena Dramática* [...] En el segundo acto, el Sr. D. Juan A. Mateos, recitará una composición poética que ha escrito para esta solemnidad. En seguida

<sup>9</sup> He localizado los datos sobre Hahn en su capacidad como botánico en el artículo de Carlos Ossenbach, “Fritz Hamer (1912-2004) In Memoriam”, [www.neotrop.org/literature/377-1028.pdf](http://www.neotrop.org/literature/377-1028.pdf).

el maestro Sr. D. Luis Hahn, acompañándose en el piano, cantará la balada de Freilingrath, música de Kücken, titulada: *La despedida del Guerrero* y la canción de Herweg: Arnoldo de Winkelried, Libertador de Suiza. Concluida la comedia *La libertad en la Cadena*, el Sr. Hahn tocará en el piano una marcha triunfal compuesta por él y dedicada a los mexicanos, con el título de *El 5 de mayo de 1862* En seguida el Sr. D. Guillermo Prieto, recitará una composición poética que ha escrito para esta solemnidad. A continuación el Sr. Hahn ejecutará las ocho Danzas habaneras.<sup>10</sup>

Esta lista es singular: nos habla de un músico de talentos múltiples, pianista, cantante, compositor; y que se siente tan cómodo en cualquiera de esas tareas que suele combinarlas, ya cantando a su propio acompañamiento, ya interpretando al piano sus propias composiciones. Además, los otros participantes en la función, particularmente Prieto y el dramaturgo Juan A. Mateos, otorgan a la intervención de Hahn un estatus insospechado del cual sólo hasta ahora parecemos darnos cuenta. Pero lo que más llama la atención es el hecho de que Mateos y Prieto no hayan tenido a su lado a un músico local. Algunas ausencias como las de Morales, la Peralta o León, músicos que no necesariamente simpatizaban con los liberales y que gozaron de cierto auge durante el Imperio, pudieran justificarse por ello. Pero que ningún otro músico de entonces haya levantado la mano con la prontitud con la que lo hizo el músico botánico alemán para contribuir a la causa del ejército mexicano es un gesto inquietante. Y también, por supuesto, un gesto que los músicos mexicanos de hoy necesariamente debemos recordar y agradecer.

Aunque la prensa consignó con detalle el éxito de aquella velada, no dijo mucho más sobre Hahn como músico. No sabemos que tanto gustaron sus habaneras o que tal se escuchó su voz. Tampoco sabemos si se le aplaudió más por ser un extranjero que tomaba partido por la nación. En todo caso, la temprana fecha del concierto, apenas unos días después de la gesta heroica, permite suponer que si Aniceto Ortega, con su *Marcha Zaragoza* fue el más famoso de los autores que dedicaron piezas a la batalla del 5 de Mayo, fue Ludwig Hahn el primer músico en ofrecer su tributo artístico a los héroes y los caídos en aquel día de gloria nacional.

Y si tal prontitud reclama un elogio *a posteriori*, ¿qué decir de la disposición patriótica del músico en años posteriores? Lamentablemente la pieza escrita por Hahn para esa ocasión está extraviada, pero ocho años más tarde un anuncio de la prensa de la Ciudad de México nos revela nuevas composiciones patrióticas de Hahn:

<sup>10</sup> Columna de Diversiones Públicas, *El Siglo XIX*, México, 19 de mayo de 1862, p. 4. Ferdinand Freilingrath (1810-1876), escritor y poeta alemán. Sus poemas fueron musicalizados, entre otros, por Carl Loewe y Franz Liszt. Friedrich Wilhelm Kücken (1810-1882), compositor alemán. Autor de *lieder*, su obra más famosa fue la ópera *Der Prätendent* (1847).

## El Cinco de Mayo

Aviso Filarmónico.- *Adelante*, marcha patriótica escrita expresamente para solemnizar tan fausto día. La pieza va adornada en la carátula, con dos magníficos retratos de los ilustres CC. Ignacio Zaragoza y Francisco Zarzo.

Edición esmerada y correcta, por los acreditados establecimientos litográficos de los Sres. Debray y Rivera e hijo. Se expende dicha composición en las casas H. Ángel, sucesores, calle de la Palma y en la de los referidos Rivera e Hijo, junto al Teatro Principal.<sup>11</sup>

Dato curioso: bajo el anuncio consignado, el periódico incluye otro aviso filarmónico que también promovía la venta de una nueva pieza, *Onda del río* del compositor Francisco de B. Aguirre,<sup>12</sup> hecho que contrasta –como en la función de 1862– la vocación patriótica de Hahn con la actitud menos exaltada de otros autores locales. Quizá por ello, Ignacio Manuel Altamirano no quiso dejar pasar la noticia de la impresión de aquella pieza en su columna de *El Siglo XIX*:

El distinguido profesor Hahn ha publicado justamente el 5 de mayo, una marcha nueva que intituló ¡*Adelante!* y que dedicó al benemérito Zaragoza y al inolvidable Zarco. No la he oído tocar ni soy muy competente para juzgarla. Así es que me limito a dar gracias a su autor por el obsequio que me hizo de un ejemplar de su nueva obra, que ha sido impresa elegantemente.<sup>13</sup>

La marcha de Hahn, con versos de Teodoro Ducoing (hijo), constituye otra pieza singular que forma parte del interesante acervo musical mexicano de piezas históricas. Se trata de una obra cuyo título completo reza: *Adelante, marcha patriótica dedicada a la memoria de los ilustres ciudadanos Ignacio Zaragoza y Francisco Zarzo, defensores de los sacrosantos derechos de los pueblos*. Aunque la partitura carece de instrucciones, contiene una exaltada dedicatoria en cuatro versos donde los homenajeados son alabados. Enseguida un epígrafe de cuatro líneas, que presumiblemente sería leído en voz alta, da paso a la solemne Introducción. A continuación sendos epígrafes anteceden a un *Maestoso* y a una sección *con molta espressione* que a su vez desembocan en un *Sostenuto* nuevamente precedido de otro epígrafe semejante. La última página de ¡*Adelante!*, que previsiblemente alcanza un final apoteósico, también lleva un último verso cuya lectura no parece tener un punto preciso dentro de la obra.

<sup>11</sup> Aviso [“El Cinco de Mayo”], *Monitor*, 5 de mayo de 1870, p. 4.

<sup>12</sup> El aviso dice: “Esta polka mazurca dedicada al Sr. D. Aniceto Ortega y compuesta por D. Francisco de B. Aguirre, se encuentra de venta en el repertorio de música de los Sres H. Ángel, sucesores, calle de la Palma núm. 5”, *Monitor*, 5 de mayo de 1870, p. 4.

<sup>13</sup> Ignacio Manuel Altamirano, [Marcha nueva de Hahn intitulada: ¡*Adelante!*], *El Siglo XIX*, 8 de mayo de 1870. Sólo hace unos meses tuve la suerte de localizar el único ejemplar de esta pieza de que se tenga noticia, en un encuadernado perteneciente al Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

En todo caso, esta singular pieza repite un proceso que parece común a tantas obras de Hahn y que es la anotación de la partitura con toda suerte de descripciones, notas o versos. Se trata de un rasgo presente en diversas piezas de su colección de “composiciones filarmónicas” *Recuerdos de México*, la más importante de sus obras hasta ahora conocidas y que resultará particularmente notable en la pieza llamada *Galop del ferrocarril*.<sup>14</sup>

Casi nada más se sabe de Hahn como compositor. Hay noticia de algunas otras obras escritas por nuestro autor. Una *Mazurca* dedicada a Inés y Fanny Nataly di Testa, cuya carátula si ha sobrevivido, lo vincula con el mundo de la ópera y sus protagonistas. Una breve Danza habanera, – quizá perteneciente a la serie de piezas tocadas para ayudar al ejército de Zaragoza– fue descubierta por la maestra Silvia Navarrete recientemente. Y la otra partitura escrita por Hahn, que antecede a todas las anteriores y que gozó de cierta publicidad fue la música incidental para *La luz del mundo*,

Título de una pastorela que con el nombre de drama sacro-pastoril acaba de publicar el conocido escritor D. Niceto de Zamacois. Aunque su argumento versa como todas las piezas de este género sobre el nacimiento del Salvador el plan que su autor ha concebido y llevado a feliz término es ingenioso y nuevo [...] Una de las muchas ventajas que reconocemos en el drama sacro-pastoril que nos ocupa sobre todos los que se han escrito hasta ahora tocando igual asunto, es el ningún aparato escénico que exige: el autor sin duda ha tenido presente que en México es costumbre celebrar en muchas casas particulares el nacimiento del Salvador con piezas análogas y ha querido que la suya se pueda representar en todas partes...<sup>15</sup>

Si en efecto, esta pastorela circuló con amplitud por las casas del Segundo Imperio, entonces la música de Hahn también habrá sonado desde numerosos teclados, pues la pastorela en cuestión llevó números musicales de nuestro autor:

En armonía con las bellezas del libreto están algunas de las piezas de música que pide el argumento, escritas por el acreditado maestro D. Luis Hahn y las cuáles hemos tenido el gusto de oírlas cantar.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Existe edición contemporánea: *Recuerdos de México*, México, Conservatorio Nacional de Música- Instituto Nacional de Bellas Artes- Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 2010 xi + 97 + ils. [incluye disco compacto, Silvia Navarrete, piano, y textos introductorios de Guillermo Tovar y de Teresa y Ricardo Miranda].

<sup>15</sup> “Variedades. La Luz del Mundo”, *El Pájaro verde*, 7 de diciembre de 1863.

<sup>16</sup> *Ibid.* La nota en cuestión concluye: “Como creemos que muchos de nuestros suscriptores serán aficionados a la lectura de esta clase de composiciones, les advertimos que si anhelan hacerse de la obra, en el lugar correspondiente a los avisos hallarán mañana aquel en que se anuncia el expresado drama”. En efecto, los señores Jesús Rivera e Hijo cumplieron su palabra y anunciaron así la obra en la edición del día de San Silvestre de 1863: “¡La Luz del Mundo! Drama sacro-pastoril en un acto y en verso por d. Niceto de Zamacois (Música

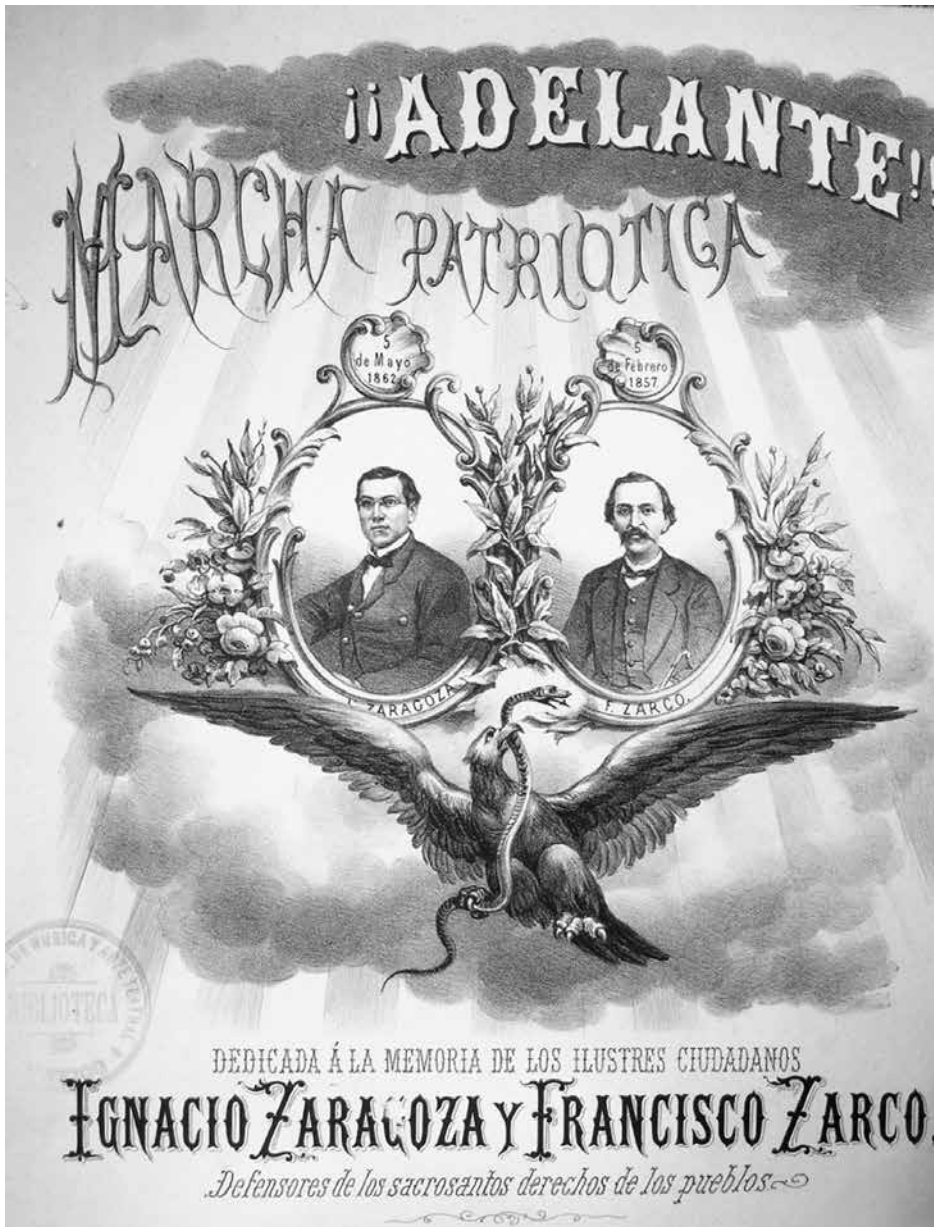
Prácticamente nada más sabemos de este músico, mexicano de corazón, cuya figura, decíamos, apenas se asoma tras algunos testimonios y noticias. Ignacio Manuel Altamirano, en septiembre de 1873, leyó en la Sociedad mexicana de Geografía y estadística un elogio póstumo a Hahn, donde alabó su afán por dar a conocer en Europa “las riquezas de nuestra fauna y nuestra flora”, su actitud de “defensa de nuestras instituciones” y el empeño puesto por el científico para sacar “del abatimiento moral a nuestros indios”.<sup>17</sup>

---

de D. Luis Hahn) Esta nueva producción del fecundo genio que acabamos de mencionar, se ha impreso en esta imprenta, calle de Ortega número 24, donde se halla de venta, al ínfimo precio de dos reales el ejemplar y dieciocho reales la docena.” (Aviso, *El Pájaro verde*, 31 de diciembre de 1863).

<sup>17</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Luis Hann [Sic]”, *Obras completas*, t.1, *Discursos y brindis*, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp.256-258.





Portada de *¡Adelante!* (Fondo Reservado, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).



## ¡Adelante! Marcha Patriótica

Un íntimo suspiro de nuestra alma.  
Un ¡Ay! por los que fueron... de dolor;  
Dejaron de existir; cuando la patria  
De su esfuerzo y lealtad mas esperó...

Ludwig Hahn

**Grave**  
*Con sentimento*

*p* *sfz* *ffz*

*Lento* \*

5 *mf* *sotto voce* *pp*

*Lento* \*

El pueblo solo es grande y soberano  
Cuando de sus acciones es el rey;  
Cuando firme se apoya en sus derechos,  
Cuando mira igualdad ante la ley.

**Maestoso**

*mf* *cresc.* *ten.*

*Lento* \*

10

15

18 *rinforzando* *marcato*

22 *marcato* *sfz* *sfz* *diminuendo*

26 *p* *rinforzando* *marcato*

30 *marcato* *ff ed energico* *sfz* *sfz*

34 *diminuendo*

Como el audaz, indómito guerrero  
 A la batalla con ardor se lanza.  
 Y de vencer al fin tiene esperanza,  
 Pues, combate en defensa de su hogar;  
 Así elocuente el orador hablando,  
 A su auditorio rinde y avasalla,  
 A su libre pensar no encuentra valla,  
 Y deleita, arrebatada hasta triunfar.

39 *con moto espressione* *sfz* *sffz* *f marcato* *ten.*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

43 *mf* *cresc.* *dim.* *sffz*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

47 *mf* *sfz* *cresc.* *f marcato* *ten.*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

51 *mf* *più f* *p*

Lea \* Lea \* Lea \*

55

*crescendo gradualmente ed un poco accelerando*

pca \*

58

pca \*

61

1. 2. *marcato*

64

*sfz* *sfz* *cresc.*

pca \*

68

6 \*

71 *p* *ff* *p*  
Rea \*

Musical score for measures 71-73. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 71 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a quarter note. The bass line consists of chords. Measure 72 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 73 returns to piano (*p*). The system ends with a double bar line and the marking "Rea \*".

74 *mf*

Musical score for measures 74-78. The melody in the right hand is a simple, rhythmic line. The bass line continues with chords. The dynamic is mezzo-forte (*mf*). The system ends with a double bar line.

79 *cresc.* *cresc.*  
Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

Musical score for measures 79-82. The melody in the right hand is a series of quarter notes. The bass line consists of chords. The dynamic is *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line and the marking "Rea \*".

83 *più f*  
Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

Musical score for measures 83-86. The melody in the right hand is a series of quarter notes. The bass line consists of chords. The dynamic is *più f* (piano fortissimo). The system ends with a double bar line and the marking "Rea \*".

87 *8va* *più viva*  
Rea \* Rea \* Rea \*

Musical score for measures 87-90. The melody in the right hand is a series of quarter notes. The bass line consists of chords. The dynamic is *più viva* (piano fortissimo). The system ends with a double bar line and the marking "Rea \*".

91

*ff*

*con gravità sffz*

*sffz*

Lea \*

¡Dulce y sublime Paz! Bajo tus alas  
 Recobra el pueblo su perdido aliento;  
 Sale de su opresión abatimiento,  
 Y halla trabajo, bienestar y pan.

**Sostenuto**

95

*p sotto voce*

*pp*

*pp*

Lea \*

100

*cresc.*

*sotto voce pp*

*pp*

Lea \*

105

*pp*

*pp*

Lea \*

110 *più animato cresc.* *f precipitato* 8va

114 *sfz poco rall.* *a tempo*

¡Gloria al pueblo que sabe ilustrado  
Por su honor y su patria lidiar!  
Que do quiera tan nobles esfuerzos,  
La victoria sabrá coronar.

118

122

125 *marcato*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

129 *energico*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

132 **Più stretto**  
*con brio e risoluzione*

Lea \*

136 *sfz* *sfz*

Lea

140 *sfz* *sfz* *sfz*

\* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

### III. *Adiós a México*

Jaime Nunó.

Es fuerza reconocer que no obstante ser autor de la música del Himno Nacional, sabemos algo de la vida de Jaime Nunó y casi nada de su música. Nació en Saint Joan de las Abadesas, en los pirineos catalanes y fue niño de coro de la Catedral de Barcelona. Estudió en Roma con Saverio Mercadante y llegó a Cuba en 1851 invitado como experto en bandas, pues fue un notable intérprete del cornetín. Ahí conoció al desterrado Antonio López de Santa Anna con quien trabó una amistad que habría de alcanzarnos. En 1853, con su amigo de vuelta en el poder, llegó a México para organizar la vida musical del ejército. Santa Anna convocó al concurso para escribir la música del Himno Nacional en 1854, y los destacados músicos Tomás León, José Antonio Gómez y Agustín Balderas le otorgaron el premio a su obra, amparada bajo el lema *Dios y Libertad*. Aunque Nunó salió de México tras el derrocamiento de Santa Anna para embarcarse en una carrera exitosa como director en los Estados Unidos, regresó a nuestro país muchos años después invitado por Porfirio Díaz, primero en 1901 y posteriormente en 1904.

Muerto en 1908 en Nueva York, se conocen muy pocas piezas de su autoría; hasta el momento de redactar estas líneas, el vals *Adiós a México* y algunas canciones en inglés. Seguramente la música de Nunó será paulatinamente desenterrada y ello permitirá construir un mejor juicio crítico y aquilatar con fundamento los verdaderos alcances artísticos de su música, misma que –Himno Nacional aparte– es prácticamente inexistente en los acervos mexicanos. *Adiós a México*, que es a todas luces un vals de salón, como tantos de la época, se edita aquí por vez primera tras ser localizado en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Es probable que la partitura corresponda al fin de la primera visita porfiriana de Nunó a México.





Carátula de *Adiós a México*, (Fondo Reservado, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).



# Adiós a México

Vals Lento

Jaime Nunó

**Andante**

*mp*

**Tempo di vals**

*poco rall.* -----

*a tempo* *con gracia*

*rall.*

**Molto animato e deciso**

Measures 37-42. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is 'Molto animato e deciso'. The first system shows measures 37-42. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 37.

Measures 43-48. The right hand continues with eighth-note patterns, including some triplet-like groupings. The left hand maintains its accompaniment. A crescendo hairpin is visible in the right hand starting around measure 44.

Measures 49-54. The right hand has a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The left hand continues with its accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 50.

Measures 55-60. The right hand features prominent triplet eighth-note patterns. The left hand continues with its accompaniment. A crescendo hairpin is visible in the right hand starting around measure 58.

Measures 61-66. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand continues with its accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 61. The piece concludes with a key signature change to one flat (Bb) in the final measure.

69 **Lentamente**

*dulce e rubato*

*mf*

75 **Presto**

*f deciso*

81

1. *p*

2. *mf*

86 **Tranquillamente**

*p leggiero*

93

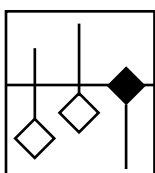
Musical score for measures 99-103. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and a steady bass line. The tempo marking *accel.* is present.

Musical score for measures 104-110. The tempo is marked *Animato* and the dynamics are *ff*. The right hand has a more active melodic line with accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 111-118. The dynamics are marked *p*. The right hand features a melodic line with many slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment.

Musical score for measures 119-126. The tempo markings are *dulce e ritardando*, *a tempo*, *lento*, *f a tempo*, and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment.

Musical score for measures 127-133. The dynamics are marked *tr.* and *ff*. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand has a steady accompaniment.

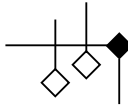


## NOTAS Y RESEÑAS

---



## La herencia más sonora de Omar Hernández Hidalgo



Eduardo Contreras Soto

El 6 de junio de 2010 fue asesinado en Tijuana el violista mexicano Omar Hernández Hidalgo, un terrible acontecimiento que constituye, para nuestra tristeza, un testimonio elocuente de los tiempos que hemos estado viviendo recientemente. Como ya muchas personas que apreciaban y admiraban a este músico han expresado, por distintos medios, opiniones, testimonios y reflexiones sobre tan penoso hecho, yo no quisiera acumular más comentarios, si no fuera porque nunca está de más evocar a una persona apreciada y porque yo tuve algún trato y convivencia con el violista, y puedo ratificar varias de las cualidades que de él se han resaltado en las diversas evocaciones. Para no abultar el anecdotario, sólo evocaré aquel Festival de Música y Musicología de Ensenada –del cual era asiduo participante nuestro evocado– en su edición de 2006, cuando en la presentación de la Orquesta de Baja California se dio el estreno de tres obras para viola y orquesta, de Leonardo Coral, Gonzalo Macías y Armando Luna: tres compositores de distintos estilos y tenden-

cias, y todas fueron ejecutadas con la misma solvencia, la misma dedicación y la misma enjundia interpretativa por Hernández Hidalgo, con lo cual hizo patente su rigor profesional y su respeto por cada camino estético. En alguna otra ocasión que lo vi en el entrañable puerto bajacaliforniano, recuerdo una amena discusión que sostuvimos él y yo con un muy querido amigo común, a propósito de que este último ponía a trabajar a sus alumnos de instrumentos de arco con cierta obra de Philip Glass, ya no recuerdo cuál, pero daría exactamente lo mismo con cualquier obra de este compositor estadounidense. Como no estábamos de acuerdo Hernández Hidalgo ni yo con esta selección de repertorio para tal trabajo académico, el amigo nos replicaba que le sugiriéramos alguna otra obra que reuniera las cualidades de ofrecer elementos de trabajo a los alumnos y resultarles, al mismo tiempo, entretenida e interesante. En una sorprendente y muy agradable coincidencia, el violista y yo propusimos, de manera simultánea, las *Danzas populares ruma-*

nas de Béla Bartók, y yo me sentí esa vez muy a gusto de coincidir en una cuestión académica con quien ha dejado la prueba patente de haber sido un maestro de instrumentos de cuerda más que destacado, como sus varios alumnos lo seguirán demostrando con el paso de los años.

Ahora bien, lo mejor que podemos hacer por el que se nos ha adelantado, más que llorarlo eternamente, es recordarlo en lo mejor que nos haya legado. Y Omar Hernández Hidalgo realizó una carrera notable como solista y como instrumentista de cámara, con presencia internacional y varios reconocimientos del gremio. Aunque participó en más de una decena de grabaciones, tanto como solista cuanto como integrante de agrupaciones de cámara –por ejemplo, el Ensemble Intercontemporain o el Cuarteto de la Ciudad de México–, creo que su logro fonográfico más destacado, que habría sido su carta de presentación pero ha pasado a convertirse en su testamento musical, es el disco *La viola espiral*, realizado con el pianista Mauricio Nader y publicado por la empresa Quindecim en 2007. Para un instrumento que suele ser relegado por los compositores, con un repertorio mucho menos abundante que sus hermanos de la sección orquestal –por no hablar de otros instrumentos en general...–, es admirable poder contar hoy con un disco donde la viola es la protago-

nista, que se deja oír de principio a fin, y que contiene música de alta calidad, al mismo tiempo que de muy diversos estilos y tendencias. En su selección de repertorio y en su ejecución, este disco refleja la conducta profesional que siempre caracterizó a Hernández Hidalgo, en esta ocasión contando con la colaboración igualmente comprometida y rigurosa de Nader.

El título de este fonograma parte de una reflexión del propio violista, en la cual compara la historia de su instrumento con la historia humana, al señalar, según sus propias palabras en las notas que acompañan al disco:

Si bien, el tiempo cronológicamente (pero no antropológicamente, social, cultural, artístico ni musical) se percibe en una sola línea, su creación y concepción final es, sin embargo, una espiral, un ADN inmerso en eterna retroalimentación continua entre un sinfin de polos y opuestos que, dialécticamente, se suceden al infinito, en una compleja perpetuidad creativa.

El disco refleja con justicia no sólo la calidad interpretativa de los solistas, pero ilustra además con bastante verdad otros intereses que tenía Omar Hernández Hidalgo, sobre todo de índole académica. Como en una guía pedagógica, propia del notable profesor que era, el violista nos lleva en su programa musical por un orden totalmente consciente que va ofreciendo lenguajes cada vez más complejos en la viola, sobre

todo en su concepto armónico. Así, obras como *Canción en el puerto* de Gutiérrez Heras, la pieza de “concurso” de Carrillo o la *Hoja de álbum 2* de Sandi abren el recital para continuar por trabajos más ambiciosos como los de Moncayo y Chávez, que de alguna manera preparan al oyente para desembocar en las obras más características de la segunda mitad del siglo pasado, las de Lavista y Estrada. Por añadidura, al incluir como descubrimiento significativo la pieza de Carrillo, Hernández Hidalgo refrendó sus intereses de investigador, pues no debe olvidarse que él mismo había elaborado el que hoy podemos considerar el catálogo más exhaustivo y actualizado del gran patriarca del microtonalismo. La labor del violista como editor se ve reflejada también si consideramos el hecho de que él haya transcrito para su instrumento las *Danzas seculares* de Lavista, así como el haber preparado la edición formal del *Cuaderno de viaje* del mismo compositor, en la versión revisada... por el propio Hernández Hidalgo.

Con todos los felices hallazgos y aportaciones que tiene el disco, mi preferencia se inclina por celebrar sobre todo la inclusión de la Sonata para viola y piano de Moncayo. Si bien sabemos lo suficiente del compositor tapatío como para no sorprendernos de encontrar aquí música de la más fina factura, de afortunada fantasía e imaginación y de una complejidad y

un buen gusto incuestionables, no por ello deja de ser admirable que tan lograda composición la haya realizado un joven de 22 años, que podía pensar mucho más allá del *Huapango* –de hecho, esta Sonata, como tantas obras suyas, antecede en varios años a la más famosa de las composiciones moncayanas–, y no deja de resultar un poco escandaloso que haya tenido que pasar tanto tiempo, ¡medio siglo después de la muerte del autor!, para que una obra de este calibre y de un creador tan reconocido tuviera su primera grabación. En las manos de Hernández Hidalgo y de Nader, la Sonata de Moncayo recibe un gozoso acto de justicia, y a mí deja como corolario la tristeza de que el violista ya no hubiera emprendido la grabación de otra gran obra del mismo género que también habría merecido su versión: la *Sonata a dúo* de Manuel María Ponce. Hay un detalle que me intriga en las notas que acompañan al disco, redactadas por el propio Hernández Hidalgo, y es que a todas las piezas por él grabadas les dedicó su texto respectivo, salvo precisamente a... la Sonata de Moncayo. ¿Por qué?

En suma, ya que con Omar Hernández Hidalgo no podemos hacer más que recordarlo los que todavía permanecemos un poco más de tiempo aquí, creo que es mejor recrear el recuerdo de la plenitud de aquello que logró realizar, de manera rigurosa, comprometida, apasionada, ejemplar.

Como el disco *La viola espiral*, testamento de sus logros como ejecutante, como académico, como investigador: como alguien que ha contribuido de una manera tan especial a la reivindicación de la siempre relegada viola, ese instrumento de sonido tan pastoso y expresivo, con el cual hemos recibido la herencia más sonora que nos pudiera dejar uno de sus intérpretes más destacados de los tiempos recientes.

-Hernández-Hidalgo, Omar, viola; Mauricio Nader, piano, *La viola espiral. Música mexicana para viola y piano del siglo XX*. México: Quindecim, QP183, 2007.

*Heterofonía 143*  
se terminó de imprimir en                      de 2014  
en los talleres de  
Interiores impresos en papel Bond bco. de 90 gr.  
La presente edición consta de 1000 ejemplares.

Rafael Tovar y de Teresa  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

María Cristina García Cepeda  
*Directora General*

Jorge S. Gutiérrez Vázquez  
*Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas*

Yael Bitrán Goren  
*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”*

Roberto Perea Cortés  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

Alejandra Chávez Arroyo  
*Subdirectora de Promoción y Editorial*