



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

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

**“AL ESTILO DEL PAÍS”. BEETHOVEN A TRAVÉS DE LA CRÍTICA EN MÉXICO  
DURANTE EL SIGLO XIX.**

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA  
FERNANDO DE JESÚS SERRANO ARIAS

TUTOR  
DR. RICARDO GERARDO MIRANDA PÉREZ  
CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
DRA. MARÍA DEL CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DRA. MARÍA LUISA MARINA VILAR PAYÁ  
UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## DECLARACIÓN DE ÉTICA ACADÉMICA

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

DEDICATORIA

A mi madre  
*(in memoriam)*



## AGRADECIMIENTOS

Quizá, la parte más difícil de redactar el presente trabajo sea este apartado. Implica, necesariamente, una descarga emotiva hacia todas aquellas personas que participaron directa e indirectamente en este largo proceso. Proceso personal que a la vez deriva de las múltiples voces que lo acompañan. Por esto, resulta difícil tratar de enunciar a todas y cada una de aquellas amorosas personas que tendieron la mano, hicieron comentarios, leyeron una y mil veces, corrigieron y aportaron elementos -en mayor o menor medida- relevantes para la investigación pero, sumamente importantes para el proceso.

A Ricardo, por sus siempre generosas propuestas e ideas que me han llevado hasta este punto. A Luisa por su invaluable apoyo y sus rigurosos y acertados comentarios, a Consuelo, lectora infatigable y asertiva. Áurea, dispuesta a tender la mano en cualquier momento de forma desinteresada y siempre, Roberto siempre con un consejo e Ireri, cercana a pesar de la distancia.

Meche y Toño, mis otros padres. A mis hermanos, compañeros de penurias familiares y siempre dispuestos, siempre presentes. A mi padre, que en sus olvidos nunca dejó de preguntar cómo iba mi tesis. Sonia, Alejandro, Gaby en la Ciudad de México o Leonel, en Hermosillo, amigos prestos a la escucha y al diálogo.

Finalmente, el mayor de mis agradecimientos para José Antonio quien sufrió conmigo -o a través de mí-, cada una de las etapas que me han llevado hasta este lugar. Y, particularmente, a mi lectora principal, amiga, soporte emocional y académico, pues sin su apoyo incondicional el camino habría sido mucho más difícil: Rocío. La mitad de este producto es de ella, porque somos compañeros de vida, porque sin su fortaleza, no hubiera sido posible.

A todos, gracias, muchas gracias.

Hermosillo, Sonora, México

## ÍNDICE

<b>Imágenes</b>	iv
<b>Tablas</b>	iv
<b>Cuadros</b>	iv
<b>Ejemplos musicales</b>	v
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. Beethoven: genio y figura más allá de la sepultura</b>	<b>6</b>
1.1 Mitos y tropos beethovenianos	6
1.2 <i>Washing</i> Beethoven	17
1.3 La sinfonía como representación del Estado ideal	19
1.4 Conceptualizaciones y contextualizaciones	21
1.4.1 Música clásica y música absoluta	21
1.4.2 Gusto vs. buen gusto	26
1.4.2.1 <i>La Armonía</i> y el gusto	29
1.4.3 La crítica de la crítica. Del <i>criticism</i> a la crítica musical	31
<b>Capítulo 2. Beethoven y el México decimonónico</b>	<b>39</b>
2.1 Antecedentes (1797-1865)	39
2.2 La Sociedad Filarmónica Mexicana y la promoción de la música clásica	45
2.2.1 Los conciertos para los socios	47
2.2.2 Los conciertos: privados y públicos	50
2.3 El Gran Festival Mexicano. Hacia el centenario en honor a Beethoven	57
2.3.1 La consolidación de los conciertos clásicos	57
2.3.2 El Primer Gran Festival Mexicano en honor de “Luis van Beethoven”	64
<b>Capítulo 3. Beethoven hacia fines del siglo XIX en México</b>	<b>75</b>
3. Hacia la conformación de una orquesta nacional. Beethoven, el referente obligado	75
3.1 El resurgimiento de la sinfonía	75
3.2 La música sinfónica después del “Festival Mexicano”	81
3.3 La figura de Beethoven a través de la recepción de <i>Fidelio</i> en el México decimonónico	88
3.3.1 <i>Fidelio</i> : siempre mencionado nunca escuchado	89
3.3.2 <i>Fidelio</i> y la Compañía de ópera de Emma Juch	92

3.3.3 <i>Fidelio</i> y la lucha entre tradición y modernidad	99
3.3.4 La disputa sobre <i>Don Giovanni</i> y <i>Fidelio</i> . Entre <i>melodistas</i> y <i>efectistas</i>	105
3.4 La Sociedad Anónima de Conciertos.	117
<b>Capítulo 4. 1910 y el estreno de la Novena en México</b>	<b>138</b>
4.1 La música orquestal en México hacia el siglo XX	138
4.2. La primera audición de las nueve sinfonías de Beethoven	140
4.2.1 Justo Sierra y Meneses, educadores musicales	140
4.2.2 El festival del Centenario de la Independencia de México	144
4.2.3 La temporada invernal de los conciertos Meneses. Las primeras siete sinfonías	147
4.2.3.1 Primer concierto. Primera Sinfonía	148
4.2.3.2 Segundo concierto. Segunda Sinfonía	153
4.2.3.3 Tercer concierto. Tercera Sinfonía	158
4.2.3.4 Cuarto concierto. Cuarta Sinfonía	161
4.2.3.5 Quinto concierto. Sexta Sinfonía	164
4.2.3.6 Sexto concierto. Séptima Sinfonía	169
4.3. La interpretación de la Octava y Novena sinfonías	174
4.3.1 El séptimo concierto y el estreno de la Novena	174
4.3.2 El octavo concierto y la Octava Sinfonía	180
4.3.3 Un concierto a beneficio y uno popular	183
4.4 Postludio en dos partes	186
4.4.1 El caso Alba Herrera y Ogazón y la ausencia de Gustavo E. Campa	186
4.4.2 La Orquesta Beethoven	192
<b>Conclusiones</b>	<b>202</b>
<b>Anexos</b>	
Anexo 1. Programa del primer gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo de la Sociedad Filarmónica Mexicana.	211
Anexo 2. Programa del concierto-ensayo de la Sociedad Filarmónica del 9 de marzo de 1867.	211
Anexo 3. Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica del 16 de marzo de 1867.	212
Anexo 4. Programa del concierto privado de la Sociedad Filarmónica del 27 de julio de 1867.	212

Anexo 5. Cuadro comparativo entre el programa del concierto de la Sociedad Filarmónica (3 de agosto de 1867), publicado en <i>El Siglo Diez y Nueve</i> el mismo día y la crónica de Alfredo Bablot publicada en <i>El Monitor Republicano</i> (8 de agosto de 1867).	213
Anexo 6. Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica del 3 de octubre de 1868.	215
Anexo 7. Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica del 19 de febrero de 1870.	216
Anexo 8. Biografía sobre Beethoven redactada por Alfredo Bablot en 1871 (fragmento).	216
Anexo 9. Personal de la “Gran Compañía de Ópera Inglesa” de Emma Juch en México durante 1891.	217
Anexo 10. Crítica, en extenso, de Eduardo Gabrielli sobre la interpretación de la Quinta Sinfonía de Beethoven, dirigida por Carlos J. Meneses.	217
Anexo 11. Lista de artistas nacionales y extranjeros que presentaron obra de Beethoven entre 1900 y 1908.	219
Anexo 12. Lista de artistas nacionales y extranjeros que presentaron música de Beethoven entre 1870 y 1895.	222
Anexo 13. Programa del concierto de la Orquesta del Conservatorio en honor de Justo Sierra (28 de diciembre de 1909 y repetido el 6 de enero de 1910).	224
Anexo 14. Sección de espectáculos de <i>El Diario</i> . Actividades presentadas el mismo día que el segundo concierto de la temporada de la Orquesta del Conservatorio	225
<b>Referencias bibliográficas</b>	226
<b>Referencias hemerográficas</b>	236

## **Imágenes**

Imagen 1. <i>Beethoven</i> (1819) por Joseph Karl Stieler	18
Imagen 2. <i>Beethoven</i> (1818-19) por Ferdinand Schimon	18
Imagen 3. <i>Beethoven</i> (1823) por Ferdinand Georg Waldmüller	18
Imagen 4. “Música cómica”, <i>El Tiempo Ilustrado</i> , 13 de noviembre de 1910, p. 767.	168

## **Tablas**

Tabla 1. Programa del concierto religioso del 17 de marzo de 1875	48
Tabla 2. Programa del primer concierto del Festival Beethoven (29 de diciembre de 1870)	66
Tabla 3. Programa del segundo concierto del Festival Beethoven (18 de enero de 1871)	69
Tabla 4. Programa del concierto del Centenario. Carlos J. Meneses, director, Orquesta y Coro del Conservatorio (6 de octubre de 1910).	146
Tabla 5. Programa del concierto de la Orquesta Beethoven para el Centenario. Julián Carrillo, director (30 de septiembre de 1910).	146

## **Cuadros**

Cuadro 1. Fechas de las primeras presentaciones público/privadas de movimientos de sinfonías de Beethoven.	57
Cuadro 2. Lista de conciertos y actos solemnes con participación orquestal y música de Beethoven entre 1872 y 1891.	87
Cuadro 3. Programa del primer concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 17 de junio de 1892.	120
Cuadro 4. Programa del segundo concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 20 de julio de 1892.	123
Cuadro 5. Tercer concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 9 de agosto de 1892.	130
Cuadro 6. Programa del último concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 10 de septiembre de 1892.	133
Cuadro 7. Programa del primer concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 16 de octubre de 1910.	148
Cuadro 8. Programa del segundo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 20 de octubre de 1910.	154
Cuadro 9. Programa del tercer concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 23 de octubre de 1910.	158

Cuadro 10. Programa del cuarto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 27 de octubre de 1910.	161
Cuadro 11. Programa del quinto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 30 de octubre de 1910.	165
Cuadro 12. Programa del sexto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 3 de noviembre de 1910.	169
Cuadro 13. Programa del séptimo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 6 de noviembre de 1910.	174
Cuadro 14. Programa del octavo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 10 de noviembre de 1910.	181
Cuadro 15. Fechas de presentación de la Novena Sinfonía en noviembre de 1910 con sus Intérpretes.	185
Cuadro 16. Ejemplo comparativo entre dos textos de un posible mismo autor.	186
Cuadro 17. Obras interpretadas por la Orquesta Beethoven, temporada de 1909, ordenadas por autor. Incluye las repeticiones en cada concierto.	195
Cuadro 18. Temporada del 150 aniversario del natalicio de Beethoven. Orquesta Sinfónica Nacional. Julián Carrillo, director (octubre-noviembre de 1920).	199
<b>Ejemplos musicales</b>	
Ejemplo 1. Primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven, cc. 1 a 21.	129
Ejemplo 2. Segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, cc. 183 a 209.	172

## Introducción

La concepción decimonónica que señala a la cultura como el referente para medir el nivel de civilización de un pueblo fue una idea ampliamente difundida en la prensa mexicana del siglo XIX. Los espacios musicales, nos dice *El Diario de México*, fueron el lugar de encuentro de los ciudadanos civilizados, un punto de confluencia social, una forma de diversión adecuada para una “sociedad ilustrada”, un espacio de formación en lo bello y lo sublime donde se reunían las “personas de gusto”<sup>1</sup>. Ricardo Miranda lo expone de la siguiente manera: “En un sentido más amplio, aquella sociedad del naciente país [México] hizo suya la idea, vastamente difundida desde el siglo XVIII, de que la música contribuía a un bienestar social y que su cultivo implicaría siempre un mejor país”<sup>2</sup>.

Tales ideas se reflejaron de manera puntual en la ópera, género cosmopolita por antonomasia.

[...] el cultivo del género [operístico] será constante e incluso habrá de extenderse paulatinamente por diversas partes del territorio nacional. Dicho proceso no hace sino consolidar el papel de la ópera como símbolo social, y continúa el esquema implantado desde los primeros años de vida de la nación en el que, por encima de las múltiples dificultades políticas y económicas, los sectores más acomodados de la sociedad mexicana insisten en fomentar las funciones de ópera<sup>3</sup>.

Así, estudios recientes han demostrado cómo el gobierno mexicano, por encima de sus filias políticas, destinó, de manera discreta y plenamente consciente no pocos recursos tendientes a fomentar la permanencia de diversas compañías de ópera en el país<sup>4</sup>. Tales prácticas se extienden

---

<sup>1</sup> Noticias sobre las Academias de Música que se formaron en el nuevo colegio mineralógico de la Ciudad de México. S. C., “Discurso sobre la música”, *El Diario de México*, 24 de octubre de 1807, pp. 1 a 3.

<sup>2</sup> Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en: Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, Cd. De México, Conaculta, Tomo IV, pág. 23.

<sup>3</sup> Miranda, Ricardo, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)”, Compilación, & E. C. Torrente (Ed.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, España: ICCMU, 1999, p. 153.

<sup>4</sup> A este respecto véase la tesis doctoral de Áurea Maya, “Desde Lucas Alamán hasta Manuel Payno, pasando por Eduardo Manuel Gorostiza, Francisco Fagoaga, Manuel Barrera, Felipe Neri del Barrio y Manuel Gargollo –por nombrar solo algunos de los personajes importantes–, políticos y gestores que tuvieron un papel destacado en la política y economía mexicanas participaron, de una u otra manera, en forma activa en la gestión de recursos y el consiguiente fomento a la ópera”. Maya Alcántara, Áurea Amparo, *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 14.

a lo largo del siglo XIX, sin embargo, al avanzar el siglo, se gestan cambios políticos, sociales, económicos que permitieron el soplo de aires de renovación en la escena musical. Tanto en Europa como en América la ópera se mantuvo como el espectáculo civilizatorio por antonomasia. Pero los cambios paradigmáticos entre la concepción estética y ontológica de la música, entre el siglo de las luces y el del Romanticismo, hacen que el arte musical enriquezca su aportación a una nueva cultura burguesa gracias al creciente arraigo de la música instrumental.

La música de Beethoven y su fama póstuma tuvieron un impacto definitivo en las prácticas musicales de occidente; se consolidó como modelo de la música europea y, sus sinfonías se escucharon como la máxima expresión de conceptos tales como libertad, modernidad, rebeldía o innovación. En forma simultánea, se tejieron historias sobre la figura del músico de Bonn que devinieron en mitos, tropos y lugares comunes que a la fecha se mantienen. De tal suerte, el surgimiento de la idea de la música absoluta –como la llama Carl Dahlhaus (1928-1989)– y el establecimiento de una mitología beethoveniana fueron dos fenómenos que iban de la mano.

Hasta el momento, el estudio de la figura y obra de Beethoven en México ha sido muy poco explorado. Seguir las huellas de Beethoven en México, trae aparejadas cuestiones que surgen al momento de abordar el tema. Preguntas como: ¿cuándo se interpretaron las obras por vez primera? ¿Qué títulos?, ¿qué importancia tuvo en el medio musical mexicano? ¿cuál fue su recepción en la prensa? Ante lo poco escrito por la historiografía, se volvió indispensable realizar una búsqueda y un estudio de las fuentes de la época que brindaran información acerca del compositor y su música en México. Estas preguntas guiaron la revisión de estas fuentes primarias.

Como es sabido, la prensa en México fue un importante agente cultural de la sociedad mexicana. “Como forma de sociabilidad moderna y foro de discusión fue indispensable para la creación y consolidación de la esfera pública de la república en proceso de construcción; de modo que toda actividad emprendida por las publicaciones periódicas en este periodo, y su manera de hacerlo, tiene por sí misma una relevancia insoslayable”<sup>5</sup>. Asimismo, durante la época, la prensa

---

<sup>5</sup> Badillo Rodríguez, Miriam, *Prensa y literatura traducida en el siglo XIX: El Siglo Diez y Nueve, El Monitor Republicano y El Universal. 1848-1855*, Tesis de maestría, El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y literarios, 2016, México, p. 4. Recuperado de internet en marzo de 2023. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/k0698764t?locale=es>



mexicana fue uno de los medios más importantes para la difusión de nuevas ideas que provocaron cambios ideológicos para la conformación de una nueva sociedad<sup>6</sup>.

Actualmente, la prensa es considerada una importante fuente historiográfica, una base y un apoyo primordial para lograr un acercamiento al conocimiento histórico. Hernández afirma que “el uso de la prensa como fuente historiográfica se revela como inevitable si se pretende ofrecer una visión completa, fundamentada y redonda del tiempo pasado”<sup>7</sup>. De este modo, la presente tesis pretende brindar un panorama completo y fundamentado de la figura de Beethoven y su música en México durante el siglo XIX y primer decenio del XX a través de los diarios de la época, enfocándose en la presentación de su obra sinfónica.

Escudriñar sus manifestaciones tempranas en la prensa musical mexicana es una de las primeras tareas que este trabajo propone llevar a cabo. Revisar lo acontecido en torno a la música de Beethoven y su paulatina difusión en México no sólo es dar cuenta del establecimiento de su música en programas, repertorios o instituciones, sino una guía para revisar en detalle algunas de las ideas que la crítica musical mexicana del siglo XIX hizo suyas, a su vez, reflejo del pensamiento musical imperante en aquella época en nuestro país.

El desarrollo de la investigación en un primer plano es de carácter exploratorio pues, al no existir estudios previos que aborden el tema, precisa de una revisión minuciosa de los diarios mexicanos correspondientes al periodo a estudiar, así como de bibliografía especializada. El estudio toma a la prensa de la ciudad de México como fuente primaria a partir del año 1807 hasta 1910. Para dicha tarea se consultaron principalmente dos archivos: la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) y la colección documental de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Si bien, se habían considerado otros archivos, como el AGN, debido a las dificultades de movilidad surgidas a raíz de la pandemia se decidió a trabajar primordialmente con el HNDM. Esto obligó a reordenar la temporalidad planteada en un principio y trabajar solamente con un periodo donde el HNDM tuviera material libre de derechos y posibilidad de ser consultados en línea.

El presente trabajo consta de cuatro capítulos. En el capítulo 1 se aborda el surgimiento de la figura de Beethoven en Europa como referente definitivo de un tipo de música que, alejada del

---

<sup>6</sup> Pérez Stocco, Sandra, “La influencia de la prensa en el proceso de Independencia de México”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 50, Nº 1, 2015, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, pp. 161-187 <http://www.scielo.org.ar/pdf/rhaa/v50n1/v50n1a07.pdf>

<sup>7</sup> Hernández, Pablo, *Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica*, Historia y comunicación social, ediciones complutenses, 2016, pp. 465-477, cita es la p. 476. Recuperado de internet en marzo de 2023. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/57855>

texto, sin relación a un programa, es capaz de expresar de mejor manera las emociones humanas. Incluye referencias actuales (Burnham, Cook, Mathews, Wiley, entre otros) sobre los mitos y tropos alrededor del compositor que ayudan a comprender de qué forma se establecieron las características conformadoras de la imagen del genio de Bonn, la figura universal de la música. Asimismo, se expondrán conceptos que inciden de forma transversal en el trabajo de tesis. Aquí podemos distinguir los de la sinfonía como modelo de Estado ideal a partir de las ideas de Mark Evans Bonds donde, las obras de Beethoven son el paradigma. Además, cuestiones como música clásica y su acepción decimonónica, el gusto como elemento obligado para la crítica, el concepto de canon contra el de repertorio, así como la idea de música absoluta en relación con Beethoven y, su presencia musical sinfónica en México.

El capítulo 2 presenta la fortuna crítica surgida en México a partir del surgimiento de la Sociedad Filarmónica Mexicana como promotora de la profesionalización musical y de la música clásica en sí. Incluye las audiciones de música sinfónica de Beethoven a cuatro manos, en el año de 1867, hasta 1871 fecha del último concierto dado en la capital mexicana para la celebración del centenario de su nacimiento. Denominado como “Primer Gran Festival Mexicano” presentó, por vez primera, dos sinfonías de Beethoven completas y a toda orquesta. Si bien, el festival se llevó a cabo a fines de 1870 y principios de 1871, el capítulo incluye una serie de antecedentes que permitieron la realización de dicho programa. Por otra parte, los testimonios literarios -reseñas, crónicas, anuncios, notas, críticas-, permiten percibir la recepción de las obras y contextualizarlas<sup>8</sup>.

Ese festival, llevado a cabo en plena República restaurada, es el primero de tres momentos clave en la historia de Beethoven en México, mismos que articulan la estructura del presente trabajo. Un segundo lapso temporal, abordado en el capítulo 3, abarca desde 1891 -fecha del estreno local de *Fidelio*- hasta 1895, año donde tuvo lugar una interesante discusión sobre lo moderno y lo antiguo entre músicos y diletantes. Este período vio el surgimiento, en 1892, de una institución que marcó un hito en la programación sinfónica en México, la Sociedad Anónima de Conciertos que se dio a la tarea de interpretar algunas sinfonías de Beethoven. El capítulo se centra en las críticas alrededor de las presentaciones de la música de Beethoven tanto de *Fidelio*, como referente estético, como de sus obras sinfónicas.

Un tercer, y último momento, se establece alrededor de 1910 y el espectáculo que se organizó con motivo de la Independencia de México. En este capítulo 4 se propone que,

---

<sup>8</sup> Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, España, Gedisa, 1997, p. 201.

originalmente, se intentó interpretar la Novena Sinfonía de Beethoven como final apoteósico de la máxima expresión libertaria del país. El capítulo explora las circunstancias históricas alrededor de ese año, el programa de la celebración independentista y la propuesta de presentar en México, por vez primera, las nueve sinfonías de Beethoven con el estreno de la Novena.

En las fuentes primarias consultadas es frecuente encontrar muchos de los *tropos* alrededor del compositor, mismos que pudiéramos considerar, al igual que Gadamer como “prejuicios”<sup>9</sup>. Para este autor, los prejuicios no tienen un sentido negativo, sino que son necesarios para la comprensión de un texto o fenómeno. Estos se pueden entender como “los conocimientos y juicios, además de modos de percibir y pensar preconcebidos”<sup>10</sup>, lo que implica que los saberes previos son necesarios para crear y adquirir conocimiento nuevo. Este trabajo presenta los prejuicios gadamerianos en la forma de tropos mitológicos sobre Beethoven que permitieron el acercamiento a su música y figura. Detrás de todos estos conceptos se vislumbra la idea de que las personas quizás no podían entender su música, pero podían sentir su dolor y la tragedia de su sordera, un patrón alentado por la recepción de la música de Beethoven en las más diversas latitudes. Por otra parte, esta figura cada vez más exaltada y mitificada se convirtió en principio de autoridad - musical, estético, de valor moral- y, en forma paradójica, en el garante tanto de la modernidad como de la tradición. Como señala el mismo Gadamer, el Romanticismo promovió la tradición como un principio de autoridad<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método* I, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 8ª ed., 1999.

<sup>10</sup> Para Gadamer, los prejuicios, cuya acepción en su trabajo no tienen un sentido negativo, no son un *perjuicio* a pesar de su cercanía lingüística. Cfr. Pappe, Silvia, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 48-49.

<sup>11</sup> “Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición”. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método* I..., p. 348.

## Capítulo 1. Beethoven: genio y figura más allá de la sepultura

“Los valores del estilo heroico de Beethoven se han convertido en los valores de la música”<sup>12</sup>.

Scott Burnham

La figura que, aún hoy, flota en el imaginario colectivo sobre Beethoven, está fundada en una serie de mitos que surgieron, en algunos casos, en vida del mismo compositor y, en otros, después de su muerte. Esto no implica que su obra tenga menos valía de la que se le ha otorgado, y que sea solamente la mitología a su alrededor la que sostenga la poderosa figura del compositor. Sin embargo, como señalan numerosos autores, entre ellos, Scott Burnham, Carl Dahlhaus, Marta Knittle, Nicholas Cook, Alessandra Comini y Christopher Wiley, a lo largo de la historia -y aún en la actualidad- los mitos sobre Beethoven inscritos dentro de su recepción, impactan en cómo escuchamos y hablamos de la música de concierto en general.

El presente capítulo da cuenta, de manera muy concisa, de una cartografía conceptual que conecta la recepción de la música de Beethoven con ideas sobre su personalidad y su vida. Tales ideas impregnaron su biografía aún antes de que falleciera. La primera parte conecta los mitos beethovenianos y sus tropos: desde su reconfiguración física, hasta su relación con valores extra musicales como son libertad y heroicidad—ambos vinculados con conceptos morales y de género masculino. La segunda parte del capítulo aborda de manera breve, y sin ser exhaustiva, la configuración de conceptos utilizados de forma transversal a lo largo de la tesis por estar presentes en los testimonios literarios de la prensa decimonónica. Conceptos o ideas tales como música clásica y gusto tanto en su contexto europeo, como su uso en la prensa mexicana del siglo XIX. Incluye la idea de música absoluta y su relación con Beethoven, el concepto de canon y su diferencia con el repertorio, en ambos casos ejemplificados en el caso del México decimonónico; o bien, la idea de la crítica musical en su relación y presencia en la prensa mexicana.

### 1.1 Mitos y tropos beethovenianos

La mitificación de grandes personalidades a través del tiempo es, en sí misma, un lugar común. Sobrevaloramos las características de grandeza y minimizamos aquellas que humanizan o

---

<sup>12</sup> Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, New Jersey, Princeton University Press, 2000, p. XIII.

dejan en evidencia al personaje en cuestión. Así, surgen expresiones literarias representativas de un tema o una frase recurrente que, eventualmente, se convierten en algo trillado y resumen una forma de pensamiento alrededor del tema en cuestión. Esto es a lo que se le llama *topos* o *lugar común*. De estos, la biografía de Beethoven da múltiples ejemplos. Como señala Kristin Marta Knittle (1966-2012) “sólo entendiendo y reconociendo que el mito de Beethoven controla la forma en que pensamos sobre la música en general, podemos abrir el camino a historias alternativas”<sup>13</sup>.

La retórica mitológica sobre Beethoven surgió en fechas tempranas. En 1810, las cartas que Betina Brentano (1785-1859) dirigió a Wolfgang von Goethe (1749-1832)<sup>14</sup>, por ejemplo, describen algunas de las características que aún se sostienen sobre Beethoven: genio excéntrico, hombre aislado y profundamente comprometido con su arte, o bien, aquel cuyo trabajo era tan importante para sí mismo que hasta se olvidaba de comer<sup>15</sup>. Incluso, Brentano escribió que se podía sentir su dolor provocado por la soledad y la sordera<sup>16</sup>. Si bien, esas misivas se han descartado como fuentes válidas, los tópicos ahí planteados se repitieron por mucho tiempo<sup>17</sup>. De estos, hay dos que destacan por cruzar transversalmente varios de los tropos a su alrededor: la idea del genio y la relación con su condición física. Es decir, Beethoven se convirtió en una figura tan grande porque, su capacidad musical, su genialidad creativa era tal, que le permitió sobreponerse a la peor tragedia que le puede ocurrir a un músico, perder el oído. Por otro lado, la sordera se convirtió en una muletilla para justificar parte de las excentricidades del compositor, tal como su actitud hosca y huraña o bien, el fenómeno musical en que se convirtió. Knittle acuña una oración que parece rayar, cercanamente, a las expresiones mitológicas alrededor de su figura. “Si hubiera podido oír,

---

<sup>13</sup> Knittle, K., “The construction of Beethoven”, en J. Samson (Ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.121.

<sup>14</sup> Betina Brentano, también conocida como Bettina von Arnim, se llamaba Katharina Ludovica Magdalena von Arnim, cuyo apellido de soltera era Brentano. Fue una escritora alemana, editora, compositora, cantante y artista visual, quien, tras conocer a Beethoven en 1810, fue una mediadora entre éste y Goethe. Sin embargo, sus cartas no fueron publicadas sino hasta 1830, tres años después de la muerte del compositor.

<sup>15</sup> En una nota publicada en México aparece el tropo sobre la ocasión en que Beethoven llega a comer a un local en Viena. Se sienta, toma el menú y antes de ordenar algo, “embargado de repente por una idea musical, sacó su lápiz y trazó al dorso de la lista algunas notas. Una vez escrito el pensamiento que le preocupaba, quedó sumido en una profunda meditación”. Después de un rato, pidió la cuenta sin haber probado bocado y ante el señalamiento del mesero de que nada había consumido, le pregunta, “- ¿Qué deseáis?” A lo que responde: “- Lo que gustéis. Me es completamente indiferente”. “Una distracción de Beethoven”, *La Revista Universal*, 16 de diciembre de 1868, p. 3.

<sup>16</sup> Cfr.: Knittle, K., “The construction ...”, p. 118.

<sup>17</sup> Knittle señala que estas cartas han sido descartas como verídicas, “The construction...”, p. 119.

probablemente se hubiera convertido en un gran compositor; su sordera lo convirtió en el compositor más grande”<sup>18</sup>.

Pensar en Beethoven es pensar en una serie de caracteres agregados a su imagen y a su música, como lo ha señalado Wiley en su trabajo de tesis<sup>19</sup>. La idea que se creó sobre Beethoven, o que se difundió durante el siglo XIX, logró una amalgama entre la figura del compositor y su música. Pensar en Beethoven es asociar la fuerza a un ser humano que, con gran determinación, inteligencia y poder supo ejercerla para alcanzar la libertad. Por extensión, a su música se le asignaron esos mismos atributos. Esto explica las, todavía frecuentes, notas biográficas escritas con tintes de espectáculos o novela que mantienen las ideas preconcebidas sobre el compositor.

Entre 1814-15, época del Congreso de Viena para la cual compuso *Wellingtons Sieg, Order Die Schlacht Bei Vittoria* op. 91 (1813), Beethoven ya era considerado un clásico. A decir de Nicholas Mathew, su música sinfónica se consideraba más atemporal y su música de ocasión (como el op. 91), más efímera<sup>20</sup>. Esto muestra los contrastes que suelen presentarse alrededor de Beethoven y sus diversos tropos. La admiración que causó su música y la fascinación alrededor de su figura creció durante el siglo XIX al grado que, hacia finales de esa centuria, el Beethoven tardío se consideró un: “icono del poder de la música para ser filosófica y espiritualmente profunda”<sup>21</sup>. A decir de Leon Botstein (1946), sus últimos cuartetos representaban un pronóstico *Modernista*, un remedio contra el Romanticismo tardío.

Beethoven no era considerado un músico más de los que habitaban la capital del imperio austriaco, era también un músico político. A este tópico se liga su postura rebelde y su gusto por la figura napoleónica libertadora que, como se cita ampliamente, parece haber desaparecido tras proclamarse emperador. Stephen Rumph refiere, por ejemplo, que algunas de sus obras se

---

<sup>18</sup> Knittle apunta que su sordera apareció entre 1796-97. No es hasta 1801 que la admite ante el Dr. Franz Gerhard Wegler. El Testamento de Heiligenstadt está fechado en 1802. Knittle, “The construction...”, p. 130.

<sup>19</sup> A este respecto se puede ver el trabajo de tesis de Christopher Mark Wiley, *Re-Writing Composers Lives: Critical Historiography and Musical Biography*, tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, Vol. I y II, 2008, donde se exponen, de forma detallada, una serie de categorías y subcategorías alrededor de los mitos de varias figuras musicales, incluido Beethoven. Wiley establece 8 grandes categorías, 19 subcategorías con 128 subdivisiones divididas y repartidas al interior de las subcategorías. Si bien, no todas inciden en el caso de Beethoven, al menos cerca de sesenta impactan directamente en la vida del compositor.

<sup>20</sup> Esto, al menos, entre sus contemporáneos, pues el mismo Beethoven estimaba que *La victoria de Wellington* no era una obra efímera. A pesar de que aún se citan escritos que opinan lo contrario, el compositor la tenía en muy alta consideración al grado de asignarle un número de opus.

<sup>21</sup> Botstein, Leon, “Why Beethoven?”, *The Musical Quarterly*, Volume 93, Issue 3-4, 1 October 2010, p. 363, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq023>.

moldearon por las ideas políticas del músico<sup>22</sup>. De hecho, inicia su libro sentenciando que Beethoven fue un compositor político pues dedicó su arte a los problemas de la libertad humana, justicia, progreso y comunidad<sup>23</sup>.

Este tópico político enmarca el tropo de la rebeldía y la transgresión que se refleja en una supuesta postura antiaristocrática. Esto se ejemplifica con lo que se conoce como el incidente de Teplitz, ocurrido en el balneario de Baden-Baden alrededor de 1812, una época en que su fama estaba aún por afianzarse.

La historia describe el encuentro de Beethoven y Goethe con la familia imperial austríaca. La cita que se transcribe a continuación, cuyo original fue escrito por Brentano, relata brevemente el final del acontecimiento.

De camino a casa ayer, nos encontramos a toda la familia imperial. Los vimos acercarse desde lejos y Goethe se apartó de mí y se hizo a un lado; dije lo que me dio la gana sin poder inducirlo a avanzar un paso más. Me calé el sombrero, me abroché el abrigo y, con los brazos cruzados, me abrí paso entre la parte más gruesa de la multitud. Príncipes y aduladores hicieron fila; el archiduque Rodolfo se quitó el sombrero; la Emperatriz fue la primera en saludarme. Las personas de rango me conocen. Para mi gran diversión, vi que la procesión pasaba junto a Goethe [...]<sup>24</sup>.

Resulta difícil corroborar el incidente ya que no hay constancia de que la familia imperial visitara Teplitz en 1812<sup>25</sup>. Sin embargo, es posible observar aspectos interesantes relacionados a

---

<sup>22</sup> Citado en Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, tr. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2014, p. 18.

<sup>23</sup> Rumph, Stephen C., *Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*, Los Ángeles, California, University of California Press, 2004, p. 1.

<sup>24</sup> Comini, Alessandra, *The changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Nuevo México, Sunstone Press, 2008, p. 16. “On the way home yesterday we met the entire imperial family. From a distance we saw them approaching, and Goethe slipped away from me to stand to one side; say what I would, I could not introduce him to advance a step further. I pulled my hat down in my head, buttoned my overcoat, and with folded arms pushed through to the thickest part of the crowd. Princes and sycophants drew up in line; Archduke Rudolf took off his hat; the Empress was the first to greet me. Persons of rank know me. To my great amusement, I saw the procession file past Goethe [...]”.

<sup>25</sup> “Bettina’s Beethoven seems so real – so familiar – that it comes as a shock to find out that hardly a single word that she published can be trusted. Of the three letters (1810, 1811 and 1812) that she claimed to have received from Beethoven, only the one of 1811 exists in Beethoven’s hand, suggesting that she was the author of the other two. The Teplitz incident, so characteristic of Beethoven, is thus almost certainly a fabrication. Even her exchange of letters with Goethe is unreliable: before publication, she significantly rewrote not only her side of the correspondence, but Goethe’s as well”. Knittle, “The construction..., p. 119.

la conformación de ese poliedro que es la figura beethoveniana. En principio está la valoración de Beethoven (o de Brentano) sobre Goethe: el dramaturgo fue incapaz de alzar la cabeza y desembarazarse de la sumisión de servidumbre, a diferencia del músico. Pareciera que el escritor no considerara su arte lo suficientemente bueno como para ennoblecerlo. Por su parte, Beethoven no sólo era enaltecido gracias a sus obras, sino que parecía posicionarlo por encima del dramaturgo. Es decir, el hecho de que la aristocracia se detuviera a saludarlo era una especie de reconocimiento entre pares, un ennoblecimiento de su figura.

Además de lo anterior, también se encuentra una gran cantidad de información que da cuenta de la relación y dependencia económica que Beethoven tenía con la nobleza. Por ejemplo, la cercanía y protectorado -político y económico- que Beethoven mantuvo con el Archiduque Rodolfo, el conde de Lobkowitz y el príncipe Ferdinand Kinsky, quienes en 1809 subvencionaron al compositor con 4000 florines anuales de por vida, lo que le permitió rechazar la invitación de convertirse en el maestro de capilla del Rey Jérôme de Westfalia<sup>26</sup>. Es decir, cambió un apoyo aristocrático, que aparentemente no tenía interés en adquirir, por otro que le garantizaba su permanencia en Viena.

A pesar de esa rebeldía contra lo establecido, su interés, siempre presente de sentirse igual a los aristócratas, se patentiza en el aprovechamiento de las semejanzas entre el “van” flamenco con el “von” alemán, propio de la aristocracia, para que las personas lo consideraran de noble cuna. Además, su imagen de artista independiente, otra faceta de este tropo está relacionado con no necesitar el patronazgo de los nobles. Esto resulta inverosímil ya que, en la época de Beethoven la posibilidad de una independencia financiera gracias a encargos o regalías no estaban dadas y a pesar de la fama que tenía, su independencia era, hasta cierto punto parcial o, dicho en términos bourdianos, de autonomía relativa. Aunque tuvo encargos importantes dependía de sus

---

<sup>26</sup> Rodolfo de Austria (1788-1831), hijo del emperador Leopoldo II y la princesa Ludovica de España. Cardenal y arzobispo de Olomouc, Archiduque y príncipe imperial de Austria. A él le dedicó el *Concierto para piano núm. 5* en mi bemol mayor, op. 73, “Emperador” (1809-11), el *Trio* en si bemol mayor, op. 97, “Archiduque” (1811), la *Missa Solemnis* en re mayor, op. 123 (1819-23), entre otras. Ferdinand Philipp Joseph Lobkowitz (1748–1828), primer duque de Roudnice y principal mecenas de las artes en Viena y Bohemia hasta 1814. Con la orquesta que patrocinaba se estrenó la *eroica*. Ferdinand Johann Nepomuk Fürst Kinsky von Wehinitz und Tettau (1781-1812). Jérôme de Westfalia (Girolamo Buonaparte), fue hermano menor de Napoleón. Nacido en 1784, fue nombrado rey de un pequeño Estado monárquico independiente pero con vasallaje francés. De corta duración (1807-1813), dicho Estado fue creado por decreto de Napoleón I de Francia y estaba situado al norte de Alemania.



amigos aristócratas<sup>27</sup>. Por ejemplo, durante el Congreso de Viena, el conde Razumovsky, otro de sus protectores, junto al Archiduque Rodolfo, lo presentaron ante varios jefes de Estado en búsqueda de posibles patronazgos<sup>28</sup>.

Otro de los tropos recurrentes sobre su postura antimonárquica es la presunta dedicatoria napoleónica de la Tercera Sinfonía (en mi b mayor op. 55), su molestia tras su acceso al trono francés y, su respectiva eliminación de la dedicatoria. Si bien hay posturas encontradas sobre la veracidad de ese trozo de la historia beethoveniana, lo cierto es que se han establecido diversas conjeturas sobre el gran hombre al que iba dirigida. Maynard Solomon (1930-2020), por ejemplo, propuso que ese héroe era el mismo compositor. Esto, debido a su capacidad para sobreponerse a las vicisitudes que le tocaron. Para Wagner, esa idea de lo heroico era la representación del hombre completo<sup>29</sup>. Independientemente del hecho de la dedicatoria, algunos autores reconocen similitudes entre la figura napoléonica y la beethoveniana. Rumph, por ejemplo, apunta que al momento de la coronación y de la composición de la sinfonía *Heroica*, cada uno de los personajes “reclamaba poder absoluto sobre su dominio”<sup>30</sup>.

Por otra parte, según Burnham, con la sinfonía número tres se colocó a Beethoven como el héroe de la música occidental, como el libertador de la música. Esta obra es, pues, un punto de quiebre con la estructura -más o menos rígida- del siglo XVIII y da inicio, en la bibliografía del compositor, a un canon heroico al interior del repertorio del músico de Bonn.

Por su parte, el tropo sobre el genio beethoveniano tiene varias aristas. Las ideas de genio y genialidad que surgieron a partir de lecturas de la *Estética del Juicio* de Immanuel Kant (1724-1804) implican que la originalidad no es el resultado del azar, sino que es parte de un proceso o una búsqueda dirigida. Con base en la propuesta de Tenreiro, el *genio* no es una condición

---

<sup>27</sup> Recordemos, por citar un ejemplo de encargos importantes, que fue la *Philharmonic Society* de Londres la institución responsable de que Beethoven escribiera la Novena Sinfonía (en re menor, op. 125). Compuesta entre 1818-1824, año de su estreno, la obra había sido una solicitud de la primera institución de interpretación musical con independencia del apoyo aristocrático. Este encargo para ellos dio como resultado la sinfonía coral.

<sup>28</sup> Andrei Kirilovich Razumovsky (1752-1836), conde de origen ruso afincado en Viena como embajador. Fue uno de los participantes de *El Congreso de Viena*. Los cuartetos op. 59 núm. 7-9 de Beethoven fueron comisionados por él, razón de que se les denomine *cuartetos Razumovsky*.

<sup>29</sup> Esto, si por héroe entendemos al hombre completo a quien pertenecen todos los sentimientos puramente humanos como el amor, el dolor y el poder. Cfr. Burnham, *Beethoven...*, p. XIV. Sobre el estilo heroico se pueden consultar, además del texto de Burnham, dos textos de Mathew Nichols: “Erasure: ‘Wellington Sieg’, the Congress of Vienna, and the Ruination of Beethoven's Heroic Style”, o su tesis *Beethoven's Political Music and the Idea of the Heroic Style*, así como el texto *Beethoven. The composer as hero* de Philippe A. Autexier, el artículo de Nicholas Cook, “The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14”, O bien, el citado texto de Stephen Rumph.

<sup>30</sup> Rumph, Stephen, *Beethoven after Napoleon...*, p. 2.

excepcional de los individuos, sino, la posibilidad de que alguien en algún campo particular, aplique su talento para la creación de *nuevas reglas*<sup>31</sup>. Parafraseando a Harold Bloom, el genio **debe** ser original, mientras que el talento, **no**<sup>32</sup>. Bajo este supuesto, resulta complicado aceptar la genialidad desde edades muy tempranas, sin embargo, la construcción del mito beethoveniano requería que se hicieran notar sus habilidades desde la niñez, especialmente si se le comparaba con Mozart. De ahí que se resaltara su desempeño musical infantil para establecer la genealogía del genio, aunque esta comparación nunca le fue favorable a Beethoven.

A partir de esta idea de la genialidad es que él se convirtió en la “encarnación de la música, la autoridad indispensable sobre la cuestión de cómo debería ser la música”<sup>33</sup>. Además, le dio la fortaleza necesaria para desarrollar su capacidad creadora y sobreponerse a los problemas.

Esta relación fortaleza-capacidad creadora le permitió hacer crecer su imagen tanto al interior como al exterior de su ámbito geográfico y con él, se toleraron o disculparon sus excentricidades. Cuestiones como su mal carácter y su aislamiento social, acrecentados por sus dolencias médicas y su sordera quedaban minimizadas ante la grandeza de su arte. Sin duda los mitos parten de una realidad: la innegable calidad musical de la obra beethoveniana. En ningún momento la presente tesis pretende ni insinuar ni mucho menos demostrar lo contrario. No obstante, el punto que debe quedar claro es que la lectura mitificada del personaje permite codificar un paradigma historiográfico problemático, pero sumamente eficiente, como lo demuestra la fuerza del mito, la repetición de las mismas anécdotas una y otra vez y la forma como al final esto alienta la idea de la superioridad de una música por encima de otra. El Beethoven mítico no es capaz de equivocarse, toda su música, sin excepción se clasificará como perfecta y servirá de modelo para medir la producción musical de otros autores, y valorar como inferiores los géneros que no cultivó el autor.

El tropo del genio saca a Beethoven de cualquier normalidad, lo vuelve una metáfora de lo perfecto y lo transforma en un gigante. Expresiones como “fortaleza ciclópea” o, “un titán” dibujan a un hombre de proporciones superlativas. Las representaciones agrandan incluso su estatura física la cual era más bien estándar ya que medía alrededor de un metro sesenta y seis centímetros, como

---

<sup>31</sup> Tenreiro, Oscar, “El Genio”, *TalCual*, 21 de marzo de 2015. Recuperado el 15 de octubre de 2020. <https://talcualdigital.com/>

<sup>32</sup> Bloom, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Margarita Valencia Vargas (tr.). Barcelona, Anagrama, 2005, p. 18. El resaltado es de quien esto escribe.

<sup>33</sup> Burnham, Scott, *Beethoven...*, p. XVI.

lo señala Wiley<sup>34</sup>. Además, esa misma metáfora lo describe con una fuerza extraordinaria para dedicarse al trabajo. Con una infatigable laboriosidad entregada completamente a la elaboración de su arte. Estas características “gigantescas” lo ponen por encima del resto de los hombres. Tanto Botstein como Knittle lo separan del resto de la humanidad debido a su genio creativo y excéntrico.

A Beethoven se le distinguió del resto de los compositores a partir de estas características de superioridad. Y, esto mismo, se convirtió en el argumento perfecto para justificar sus problemas interpersonales y, a la vez ensalzar su genialidad; por ejemplo, en sus relaciones con el género femenino. Es decir, en un intento de justificar su soltería se le llamó incomprendido, motivo por el cual nunca se casó. No se hizo hincapié en que esta dificultad podía deberse a comportamientos extraños por su parte. Por ejemplo, su intransigencia, su trato hosco o su interés por mujeres fuera de su alcance. Este sufrimiento por la falta de una mujer que lo amara, propio de un alma atormentada, se convirtió en una necesidad para la creación. Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999) lo llamaba “necesidad del sufrimiento”, mientras que Knittle lo describe como la voluntad férrea de un hombre dolido, altamente comprometido con su arte<sup>35</sup>.

Curiosamente, esta vida ascética que Beethoven parecía llevar sirvió como base del tropo moral del compositor y, por ende, de su música. La base religiosa que siguió a esto se centraba en la idea de que lo suyo era un don divino: sus habilidades se presentaban como una bendición, una prueba de que Dios se las había otorgado solamente a personas dignas. Así, a Beethoven se le exaltó por la excelente música que escribió a la vez que se le calificó de un hombre bondadoso a pesar de una vida de sufrimiento. Esta bondad, por supuesto, ocultaba aquellas otras características contradictorias. Desde una perspectiva ingenua ¿cómo pensar que es bondadoso y a la vez explosivo y asocial? ¿Cómo puede ser un ejemplo familiar o moral si es hosco, huraño, excéntrico y se aísla?

Pero, no era este tipo de ejemplo social lo que buscó la recepción histórica de Beethoven. Más bien, ejemplificar en él al artista romántico: rebelde, antimonárquico, antiaristocrático y políticamente contrario al *Establishment*. Esto sólo demuestra la construcción que se operó alrededor de la figura del compositor. Por ejemplo, el crítico y primer editor del *Allgemeine musikalische Zeitung*, Frederich Johann Rochlitz (1769-1842) quien en 1822 se encontró con

---

<sup>34</sup> “The skeleton of [Beethoven] proved him to be 5 ft. 5 in. high so that like many of the world’s greatest men, he was below medium stature”. Citado en: Wiley, Mark, *Re-Writing Composers’ Lives ...*, p. 165.

<sup>35</sup> Knittle, “The construction...”, p. 122.

Beethoven, señalaba que su figura y modales eran semejantes a los de un oso. Frederick J. Crowest le adjudicaba esta característica osuna y taciturna a su malestar físico continuo<sup>36</sup>. De ahí que, en su época, se considerara a su música a veces suave y amorosa y de inmediato brusca y arrebatada. Esto demuestra la asignación de valores dados al compositor a partir de su forma de ser para, posteriormente, aplicarlos a su música.

Otro ejemplo de estos valores asignados al compositor y a su música, es la transfiguración de Beethoven como representación del nacionalismo alemán. El sentido de unidad musical en su obra funcionó como metáfora de la unidad nacional germana, a decir de Knittel<sup>37</sup>. La música de Beethoven no sólo tiende hacia lo sublime, sino que se convierte en una de sus representaciones más apreciadas.

Además, la música beethoveniana se percibía dentro de los estándares de lo masculino. La imagen de un Beethoven independiente y capaz de seguir su propio camino hace referencia a “fuerza extraordinaria, carácter, bravura y fluidez”<sup>38</sup>. Para Knittle, Beethoven atrajo a los nacionalistas porque representaba la grandiosidad y superioridad asignada al espíritu germano. Esto lo describe muy bien Czerny cuando se refiere a la música de Beethoven: “[...] el carácter general de su obra es serio, fuerte, noble, extremadamente lleno de sentimientos [...] a menudo humorístico y voluntarioso, a veces incluso barroco, pero siempre brillante y, aunque ocasionalmente lúgubre, nunca dulcemente elegante o llorosamente sentimental”<sup>39</sup>. Esta representación de fortaleza y virilidad fue una característica útil, aplicable a un ámbito asignado a lo femenino, la música. Es decir, fue un símbolo nacionalista germánico y una imagen masculina y, por lo tanto, fuerte, que se contraponía a lo femenino pensado -de manera errónea y perversa- como perteneciente a una esfera moldeable y reducida a un simple acompañamiento.

Los diversos mitos sobre Beethoven -expuestos aquí de manera sintética y relacionados entre sí-, crearon la imagen de una figura fuerte como símbolo de la unidad germana. Su condición de hosco y huraño cazaba a la perfección con la figura masculina predominante en la época. Además, la idea del rebelde y antimonárquico, de voluntad férrea y perseverante gracias a su fortaleza de carácter, lo coloca como un individuo capaz de hacer cualquier cosa. No sólo

---

<sup>36</sup> Citado en Wiley, Mark *Re-Writing Composers' Lives ...*, p. 167.

<sup>37</sup> “Underlying all these comments is the idea that Beethoven’s works contain nothing superfluous: every bit is meaningful to the whole. As a metaphor for the German nation, this image works very well”. Knittle, “The construction...”, p. 146.

<sup>38</sup> Knittle, “The construction...”, p. 130.

<sup>39</sup> Citado en Knittel, “The construction...”, p. 144.

desdeñaba a la aristocracia, sino que era capaz de sobreponerse a las vicisitudes de la vida y al dolor. Era tanta su fortaleza que lo utilizó como acicate para componer. Fue un hombre que no se dejó derrotar. Perdida la batalla contra la sordera, escribió una de las obras que representa el ideal máximo de la humanidad, la libertad. Al ser la Novena un símbolo tan fuerte, ¿quién no quiere esa insignia para su bandera?

Todas estas características, en sintonía con los tropos y la narrativa que se forjó a su alrededor configuraron una imagen sobre Beethoven y su música como arquetipos de un romanticismo decimonónico que rebasó su época y se extendió por lo menos hasta el tercer cuarto del siglo veinte en donde está presente, aun cuando no se le mencione. Se convirtió en el símbolo de un ideal musical, en el libertador y transformador musical.

Esta figura humano-musical impacta no sólo en la recepción de su música sino en el resto de la música occidental. Para Dahlhaus y Knittle, los mitos sobre Beethoven incidieron de forma negativa sobre nuestro conocimiento y recepción de su repertorio completo: si, tradicionalmente se les ha dado mayor importancia a unas obras sobre otras a través de la continuidad de muchos de estos mitos: “[...] rara vez pensamos en cuánto perdimos a medida que la tradición de Beethoven se arraigó”<sup>40</sup>.

Para Botstein, la fascinación que ejerce la música e imagen de Beethoven nos obliga a buscar una mayor comprensión sobre su vida y obra. Esto, debido a su capacidad para “sobrecoger, atraer e inspirar”<sup>41</sup>. Nicholas Cook (1950-), a su vez, advierte que nuestras reflexiones sobre la música están arraigadas en la recepción de la música de Beethoven: “[...] cuando se piensa en música, es la voz de Beethoven la que ha dominado desde [el siglo XIX]; durante generaciones, encontrar tu voz como compositor significaba definirte en relación con Beethoven”<sup>42</sup>. Y, como bien señala, no podemos alejarnos de Beethoven pues nuestra comprensión de la música está íntimamente relacionada a cómo comprendemos –como entes culturales- la música de Beethoven.

Todo lo anterior parece aportar respuestas a la pregunta que plantea Botstein: ¿Por qué Beethoven? Porque representa musical y extra musicalmente los ideales de la civilización, pero, principalmente aquellos ideales que apuntan hacia la trascendencia humana, transformación y

---

<sup>40</sup> “[...] we seldom think of how much we lost as the Beethoven tradition took root”. Citado en Knittle, “The construction...”, p. 120.

<sup>41</sup> Botstein, “Why...”, p. 365.

<sup>42</sup> Cook, Nicholas, *De Madona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Luis Gago (tr.), Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 36.

autosuperación, valores humanos los llama Burnham y, un paradigma de las virtudes positivas para la humanidad encarnadas en la música. Por otra parte, las sinfonías de Beethoven personifican la idea de un Estado ideal, de la fuerza como símbolo de la capacidad humana para sobreponerse a todo sufrimiento; ya sea una pérdida personal, un dolor externo o una revolución que se desvía.

Sus obras, que de momento son arrebatadas y de ahí transitan a la calma, pueden representar los opuestos de un mismo espectro. Desde la universalidad de su música a la representación de lo nacional; de la idea o imagen de rebeldía hasta la admiración de lo establecido; de la capacidad estructuradora al rompimiento de las estructuras; de la música como representación de lo filosófico al de las narrativas; de la representación de un régimen de terror, al máximo símbolo de libertad y unidad.

Berne Joffroy apunta que la *imagen pública* de una obra surge o parte de su imagen privada y ésta se construye a partir de “instrumentos de percepción, constituidos a lo largo de la historia [...]”<sup>43</sup>. Al ser estos instrumentos dotados por la sociedad en diferentes momentos históricos, pueden variar según de las circunstancias sociales, los que podemos relacionar con los prejuicios gadamerianos; necesitamos esos conocimientos y juicios, así como los modos de percibir y pensar socialmente preconcebidos para comprender o asimilar esa imagen pública. En la voz del propio Joffroy: “[...] La idea que nos hacemos de un artista depende de las obras que se le atribuyen y, lo queramos o no, esa idea global que nos hacemos de él tiñe nuestra mirada sobre cada una de sus obras”<sup>44</sup>.

Si bien, Joffroy hace referencia a la plástica, también puede aplicarse a la música y, particularmente a Beethoven dada la figura que se ha creado sobre o a partir de él en diferentes momentos. Su imagen y su obra parecen intercambiables en cuanto a lo que representan y parecemos asumir que cualquiera de sus obras personifica el total de los tropos que a él se refieren.

De acuerdo con Knittle y por todo lo anterior, podemos señalar que Beethoven es una figura que trasciende los límites, que sobrepasa su condición humana para convertirse en un símbolo.

---

<sup>43</sup> Citado en Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Alicia Gutiérrez (tr.), Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores, 2010, p. 75.

<sup>44</sup> *Idem*.

## 1.2 *Washing Beethoven*<sup>45</sup>

Según el *Cambridge Dictionary*, el blanqueamiento es hacer aceptable algo malo al ocultar la verdad<sup>46</sup>. Indudablemente es parte de la naturaleza humana el presentar, siempre que podemos, nuestra mejor imagen, al menos, socialmente. En el caso de Beethoven, su obra está íntimamente ligada a la imagen conformada alrededor del músico. Las historias y mitos sobre el compositor han transfigurado al hombre en una especie de semidiós musical, ubicándolo como parte de una trinidad de la música clásica completada por Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

La iconografía beethoveniana mantuvo una imagen impoluta sobre el compositor. Las representaciones lo colocan, habitualmente, concentrado en sus quehaceres artísticos sin reparar en otros detalles. Cuando pensamos en esta iconografía quizá la más utilizada es la de un Beethoven con cabellera abundante, mirada sobrecogedora y que aparenta mucha fortaleza física; incluso, una altura muy por encima de la media. Si bien, no se pretende aquí hacer un estudio iconográfico, no deja de ser interesante, en este recorrido sobre los tropos beethovenianos, señalar las variantes que se le dio a su imagen contra las características presentes en los testimonios literarios de la época. De aquí que, a guisa de ejemplo, se muestren tres retratos del compositor, todos alrededor de la misma época.

Quizás uno de los cuadros más conocidos –que forma parte de la descripción dada arriba– es el del pintor Joseph Karl Stieler realizado en 1819 (imagen núm. 1)<sup>47</sup>. La segunda obra es la de Ferdinand Schimon, llevada a cabo alrededor de 1818-1819 (imagen núm. 2)<sup>48</sup>, pintada con la anuencia del compositor quien posó para el retratista, aunque esto no está confirmado. Finalmente, compararemos también la pintura elaborada por Ferdinand Georg Waldmüller en 1823 (imagen núm. 3)<sup>49</sup>. Es decir, las tres obras fueron efectuadas por pintores profesionales y con autorización

---

<sup>45</sup> Utilizo este término de forma sarcástica a partir del concepto *White washing*, entendido como un blanqueamiento de la imagen.

<sup>46</sup> *White washing*: to make something bad seem acceptable by hiding the truth.

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/whitewash> recuperado de internet el 17 de mayo de 2022.

<sup>47</sup> Joseph Karl Stieler (1781-1858), nacido en Maguncia, fue un pintor proveniente de una familia de grabadores. Su obra fue aprobada en vida por el mismo compositor. Sobre esta obra, se puede leer el artículo de Juan Carlos Tellechea, *El retrato de Beethoven* a partir del texto “En la mejor de las compañías. El retrato de Joseph Stieler de Beethoven y su historia” (In bester Gesellschaft Joseph Stielers Beethoven-Porträt und seine Geschichte), editado por Silke Bettermann en 2019 para la Beethoven-Haus de Bonn.

<sup>48</sup> Ferdinand Schimon (1797-1852), nacido en Buda, era cantante y pintor.

<sup>49</sup> Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), de origen vienes, fue un importante pintor austríaco quien llegó a ser profesor en la Academia de Bellas Artes de Viena y hoy es considerado uno de los más importantes pintores del período de Biedermeier.

del mismo compositor por lo que es posible descartar el hecho de que fueran trabajos pobres o mal realizados. Veamos las diferencias entre ellos.



**Imagen núm. 1. Stieler**  
(1819, 50 años)



**Imagen núm. 2. Schimon**  
(1818-19, 49 años)



**Imagen núm. 3 Waldmüller**  
(1823, 53 años)

El cuadro de Stieler, en el que se ve a Beethoven con la partitura de la misa solemne en la mano izquierda, presenta, al igual que la de Schimon, una cabellera abundante, sin embargo, el color del cabello es distinto. Mientras que en Schimon es más oscuro con algunos mechones claros, en el de Stieler el compositor tiene el cabello mucho más grisáceo. En el retrato de Waldmüller por su parte, el cabello es casi completamente gris-blancuzco y en lugar de verse alborotado, como reflejo de juventud o rebeldía, se le ve completamente alisado y hacia atrás.

Las obras de Schimon y Waldmüller tienen posturas más serenas mientras que la de Stieler parece más retadora. Quizás se deba a que ésta última tiene más pronunciada las facciones: el mentón más acentuado y los ojos más hundidos, mientras que en Schimon el rostro se le ve un poco más relleno pero la mirada, clavada en lontananza, pareciera entrecerrarle los ojos en la búsqueda de algo. En la pintura de Waldmüller sus ojos también ven a la distancia, pero da la impresión de recordar algo. Su perfil es más afilado y la barbilla, que en los otros dos cuadros está partida, aquí, apenas y se distingue.

Lo curioso es que, en ninguna, se perciben las marcas de viruela que señalan algunos de sus contemporáneos, su gusto por la pipa o el hecho de que usaba lentes, sin contar, por supuesto, las cornetas que utilizaba desde que perdió la audición y que, para la fecha de los cuadros, le eran indispensables. Es decir, los retratos ocultan las características negativas y resaltan las positivas.



Por otro lado, el mismo Beethoven llegó a regalar a sus amigos, litografías del retrato que realizó Stieler, lo que hace suponer que fue de su agrado.

Así como Beethoven eligió qué imagen debía tener la gente sobre él, ¿también lo hizo así con su música? O bien, ¿hasta dónde hemos hecho lo mismo con su música? Así pudiéramos pensarlo, por ejemplo, sobre *La Victoria de Wellington*. Mathew señala lo importante que era para Beethoven esta obra y, sin embargo, el canon heroico beethoveniano la dejó fuera de las representaciones regulares por ser una pieza de ocasión. Del mismo modo, Nicholas Cook señala que si bien, Beethoven pudo considerar a esta pieza como una obra de ocasión, eso no implica que no le reconociera su valor<sup>50</sup>.

El cuadro de Stieler parece ser *El icono* de la iconografía del compositor. Esta fue la obra que Andy Warhol tomó como base para su *Beethoven camouflage* de 1987. Parafraseando a Benedetta Saglietti, al reproducir de sobremanera una sola imagen de Beethoven, dejamos fuera otras de sus imágenes<sup>51</sup>. Igual pasa con su música -como ya lo señaló Dahlhaus-, al darle prioridad a la interpretación de unas obras, dejamos de lado muchas otras. Si ya Knittle había apuntado que Beethoven se convirtió en un símbolo, Comini rematará al señalar que la figura de Beethoven se convirtió, poco a poco, en un icono<sup>52</sup>.

### 1.3 La sinfonía como representación del Estado ideal

Beethoven, en esta transformación a través de los mitos, se convirtió en el símbolo del nacionalismo decimonónico germánico, lo que llevó la imagen del hombre a un estadio superior. Esta imagen, a decir de Sanna Pederson, incluye categorías de fuerza y masculinidad que impactaron, por comparación, en los compositores posteriores. Su relación con la música beethoveniana los hacía más cercanos o lejanos al carácter alemán y, sobre todo, colocó a la sinfonía en un lugar preponderante. Bonds señala que tanto Beethoven como sus contemporáneos

---

<sup>50</sup> “In short, Beethoven may have seen op. 91 as an occasional piece, but that does not mean he saw it without value [...]”, Cook, Nicholas, “The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14”, *19th-Century Music*, Summer 2003, Vol. 27, No. 1, pp. 9, recuperado de internet en agosto de 2023, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/nem.2003.27.1.3>.

<sup>51</sup> Saglietti, Benedetta, “Repensar la iconografía beethoveniana hoy. Breve historia de una disciplina maltratada”, (tr. Cristina Aguilar y Leonardo Vilei) en *Sineris, revista de música*, recuperado de internet el 18 de mayo de 2022, [https://sineris.es/iconografia\\_beethoveniana\\_es.html](https://sineris.es/iconografia_beethoveniana_es.html)

<sup>52</sup> Un estudio más detallado a cerca de la imagen de Beethoven puede leerse en Comini, Alessandra, *The changing Image of Beethoven...*, 2008.

consideraban, como una posibilidad real, la idea de una Alemania unida. Así, la sinfonía se convirtió en el género por antonomasia para “reflejar los sentimientos de una gran comunidad”<sup>53</sup>.

Esta idea surge de pensar -metafóricamente- que el conjunto de voces en la sinfonía, sin solistas, representa la igualdad y la unidad. De tal modo que, la variedad tímbrica, hecho sobresaliente de este género a diferencia de las obras corales, resulta adecuada para orientar a los oyentes a reconciliar la autonomía personal y el orden social. Esto es, la unión de diversas voces y timbres hace pensar en: “la sinfonía como la proyección de un Estado ideal donde las libertades personales podían florecer dentro de un marco estructurado, y donde las necesidades de la comunidad podían convivir en armonía con las necesidades del individuo”<sup>54</sup>. Luego entonces, la representación social de la forma sinfónica excedió el marco de las salas de concierto. Esto llevó a la creencia de que Alemania sería el ejemplo del Estado cosmopolita.

De esta forma, surgió una tendencia entre los críticos de lengua germana para considerar a la sinfonía como un género marcadamente nacional. Por un lado, su categoría de forma musical seria y por otro, el posible contrapeso contra la ópera, dominada por Italia y Francia fueron dos factores de mucha importancia para establecer esa característica sobre la sinfonía. Esta idea también se encuentra presente en México donde, la prensa decimonónica distingue como “los inteligentes” a quienes sabían apreciar la música seria, que disfrutaban de la música clásica.

Así, la figura de Beethoven y su influyente peso sobre la sinfonía -atenazado por Haydn y Mozart-, se convirtió en un referente germánico. El mismo Robert Schumann (1810-1856) afirmaba que, “cuando un alemán habla de sinfonía, habla de Beethoven”<sup>55</sup>. El carácter nacional que adquirió, tanto la figura del compositor como sus obras, tuvo un cariz político que el propio compositor no parece haber perseguido. A medida que avanzaba el siglo XIX la sinfonía pasó de ser un objeto estético, a: “una expresión idealizada de unidad social y democracia política”<sup>56</sup>.

Por tanto, un elemento musical se convirtió en un estandarte para criticar una forma de gobierno que no ayudaba a la concreción de un estado alemán unido. Esta idea permeó diversas culturas y fomentó, a través de ella, una manera de presentar a las sociedades cultas o civilizadas a través de la interpretación o la audición de música clásica, representada principalmente por las sinfonías, donde Beethoven llevaba la batuta.

---

<sup>53</sup> Bonds, *La música como ...*, p. 18.

<sup>54</sup> *Ibidem* p. 159.

<sup>55</sup> Citado en Bonds, *La música como...*, p. 159.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 243.

No obstante, como bien señala Bonds, la sinfonía como elemento superior es anterior a Beethoven: “[...] la idea de una escucha neutra - al margen de valores, épocas o lugares - es una quimera. Cada individuo y cada generación escuchan de una forma modelada por circunstancias personales y colectivas”<sup>57</sup>. En otras palabras, la misma admiración de sus congéneres, así como los cambios políticos y sociales fueron el caldo de cultivo idóneo para que las sinfonías beethovenianas se convirtieran en ese vehículo representacional de todo lo que era social, político y civilizatoriamente adecuado.

Después “[...] de la Revolución [Francesa], los coetáneos de Beethoven estaban más que preparados para oír a la sinfonía como la manifestación sonora de un Estado ideal, de una sociedad en la que todas las voces mantuvieran su propia identidad diferenciada y al mismo tiempo, contribuyeran a la armonía del todo”<sup>58</sup>. Esto reforzó el juicio de que interpretar sinfonías representa un ritual de comunidad (ciudadana, regional, nacional o universal), que denota la cúspide de un Estado civilizado. En cualquier caso, la presencia de Beethoven se dejó sentir por todas partes, tanto en Europa como en América. De manera ubicua se generó un culto al compositor en diferentes grados convirtiéndolo en un símbolo de la idea del genio y de la capacidad creativa para el mundo occidental, aun en la actualidad.

## **1.4 Conceptualizaciones y contextualizaciones**

Por encima de mitos, rituales sociales y modelos e ideales, la música de Beethoven tuvo, a lo largo del siglo XIX, un impacto profundo en el pensamiento y la conceptualización propia de la música. La estética y el pensamiento musical se vieron afectados por el impacto de Beethoven y ello hizo que su figura, como afirma Nicholas Cook, proyectara una sombra permanente sobre nuestro pensamiento y nuestras acciones musicales. En particular, cuatro conceptos del todo pertinentes para escudriñar la impronta dejada por Beethoven en México deben ser brevemente acotados. Tales términos son *música absoluta*, *música clásica*, *gusto* y *crítica*.

### **1.4.1 Música clásica y música absoluta**

La interrelación de estos dos conceptos se vuelve evidente al recordar que el repertorio al que se le asignan dichas etiquetas suele ser uno y el mismo y que dicho repertorio tiene la música

---

<sup>57</sup> Bonds, *La música como...* p. 266.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 13.

instrumental de Beethoven como parte de su columna vertebral. Si bien, es importante aclarar que no toda la música clásica ni que toda la música instrumental de Beethoven es absoluta, hacemos referencia a un tipo de obra que, de entrada, se asume como carente de un programa o un texto.

Si seguimos a Dahlhaus, en su amplio estudio sobre *La idea de la música absoluta*,<sup>59</sup> podemos notar que el término *absoluta* tuvo una serie de transformaciones durante el siglo XIX. Desde Wagner, quien en principio lo relaciona con la separación de la música -o no- de sus raíces dancísticas y del lenguaje, hasta Friedrich Nietzsche (1844-1900) quien lo refirió, en principio, a la emancipación o liberación de la música del lenguaje. De acuerdo a Wilhelm Heinrich Wackenroder música absoluta es el título que debía llevar lo que, a partir del advenimiento de las sinfonías beethovenianas, era la música instrumental autónoma, una categoría claramente fundada sobre la compleja música instrumental de Beethoven y que E. T. A. Hoffmann (1776-1822) explicó en términos de conocida fama historiográfica: “cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre sólo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mescolanza con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser”<sup>60</sup>. En resumen, todas las referidas posiciones insisten en la condición de una música desapegada de cualquier texto, programa o función, una idea propia del Romanticismo alemán.

El concepto de música clásica se desarrolló a través de los años, desde finales del siglo XVIII hasta más allá de la segunda mitad del XIX. En el recorrido histórico que hace William Weber, muestra el surgimiento del término clásico a través del cambio del gusto musical que se dio en Europa<sup>61</sup>. Hacia 1850, nos dice Weber, surgió una dicotomía entre lo que se consideraba música seria y la menos seria o popular en el mundo angloparlante. De esta forma, los conciertos orquestales en Europa se movieron, gradualmente, a los clásicos instrumentales. Weber señala que:

El término clásico no debería usarse genéricamente (para las canciones populares, por ejemplo) porque estaba relacionado estrechamente con un tipo de pensamiento estético en particular. Los escritores del siglo XIX le aplicaron el término en su mayor parte a las sinfonías, obras sacras y cuartetos de cuerdas, pero no a la ópera o a la música para virtuosos. En cambio, la construcción

---

<sup>59</sup> Dahlhaus, Carl, *La idea de música absoluta*, tr. Ramón Barce Benito, Madrid, Idea Música, 1999.

<sup>60</sup> Citado en: Dahlhaus, *La idea de...*, p. 10

<sup>61</sup> Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

con adjetivo *música clásica* adquirió un significado mucho más amplio para la década de 1840, denotando un repertorio serio de obras antiguas y nuevas<sup>62</sup>.

Esta última acepción es la que parece impregnar, en gran medida, la prensa mexicana durante la segunda mitad del XIX. No obstante, en 1866, un diario reimprimió un texto que había aparecido en La Habana. En, “Música clásica”, texto signado por Bachiller Cazalla, se señala que el siglo de oro de la música fue el XVIII y, como prueba, cita los nombres de grandes maestros: Pórpura, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Generali, Reinhard Keiser, Bach, Haydn, Mozart y Haendel. A su juicio, estos eran “verdaderos representantes de la música clásica, los más autorizados preceptistas y los que más tesoros han dejado de sublime belleza”<sup>63</sup>. El concepto de lo sublime, sin mayores explicaciones, surge en México a través de la prensa y ligado directamente a la música clásica pero no hay referencias a Beethoven. Su nombre no aparece en ninguna parte del artículo. Esto, a pesar de que sí menciona a Gioachino Rossini (1792-1868), su fuerte presencia y de cómo aquellos que cultivaban el verdadero arte, debieron someterse al gusto imperante para no ir a contracorriente.

Cazalla enfatiza la restauración de la música clásica gracias a Alemania pues sólo esta nación logró mantener *el fuego sagrado*. Apunta, además, con cierto dejo de menosprecio, que Francia algo hizo para el logro de este fin a través de su conservatorio: “donde con algunos cortos intervalos se cultivó siempre el género clásico con la ejecución de las obras de los grandes maestros”<sup>64</sup>. Sin duda debe referirse al trabajo de François-Antoine Habeneck (1781-1849) y la programación sinfónica de Haydn, Mozart y Beethoven, aunque el autor omite el nombre de este último.

Igualmente, como señala Taruskin, con el establecimiento de las primeras sociedades de concierto, la sala de conciertos se convirtió en un museo. Este museo, como lo expone Jules Etienne Padeloup (1819-1887) en 1853, tenía como objetivo presentar obras maestras reconocidas, entendidas éstas como las de la trinidad vienesa. Sus obras se convirtieron en una especie de liturgia para celebrar sus “ritos de religiosidad secular”<sup>65</sup>. Cabe mencionar que, en 1870

---

<sup>62</sup> Weber, William, *La gran transformación...*, p. 51.

<sup>63</sup> *La Sociedad*, 7 y 8 de junio de 1866. No hemos podido obtener mayores datos sobre el autor aunque, es posible, como puede extraerse del texto, que Cazallas haya sido un español afincado en Cuba.

<sup>64</sup> Bachiller Cazalla, “Música clásica”, *La Sociedad*, 7 y 8 de junio de 1866.

<sup>65</sup> Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 3, The Nineteenth Century, Nueva York, Oxford University Press, 2004, p. 681.

en México, Alfredo Bablot ya hacía referencia al trabajo de este director francés y de la impronta de sanidad que traía aparejada la música sinfónica<sup>66</sup>. “Gracias a los esfuerzos de Padeloup, quien durante diez años ha luchado con indómita energía para dar a conocer en Francia la música clásica, se ha generalizado allí la afición por **ese género sano y fecundo**”<sup>67</sup>. Lydia Goehr, quien parte de la idea de canon y del dominio del romanticismo e idealismo posteriores a 1800, lo expone de la siguiente forma: “... las obras canónicas seculares asumieron un carácter atávico de sacralidad o, más ampliamente, cómo las formas seculares de autoridad cultural mostraron las aspiraciones canónicas y las ansiedades de formas anteriores de autoridad religiosa”<sup>68</sup>.

Es a partir de aquí, de esta sacralización de ciertos autores y obras, que se establece el término de música clásica utilizado hasta nuestros días<sup>69</sup>. En principio, como apuntan Orlando Figes y William Weber, esta categoría se aplicó para distinguirla de la popular o comercial y no tanto sobre la base de la tradición del término empleado para la música antigua. Esta música clásica era la “colección permanente” definida en un principio por las sociedades de conciertos francesas. No obstante, ya en Leipzig se promovían a estos compositores desde 1834. No debemos olvidar que la *Neue Zeitschrift für Musik* fundada por Schumann tuvo como propósito promover la escucha de la música de compositores pasados, principalmente Beethoven y Mozart, sin dejar de lado a aquellos compositores contemporáneos suyos que escribían música seria como Frederic Chopin (1810-1849) y Hector Berlioz (1803-1869) quienes “seguían los ideales del arte y no los del dinero”<sup>70</sup>. Detrás de tal distinción comienza a perfilarse un interés por estos autores que llevó a convertirlos en imprescindibles, en clásicos. Las principales orquestas europeas (Viena, Berlín, Leipzig, Londres, París) se fundaron por sociedades musicales destinadas a interpretar a los clásicos con las sinfonías de Beethoven al frente.

---

<sup>66</sup> Alfredo Bablot d'Olbreuse (1827-1892). Fue un músico francés que llegó a México como secretario de la cantante Anna Bishop. Tras su decisión de quedarse en el país se dedicó al periodismo y, particularmente a la crítica musical por la que fue ampliamente reconocido. *El Duque Job*, lo llamó “el moderno enamorado de lo antiguo”, Manuel Gutiérrez Nájera (*El Duque Job*, seud.), “Alfredo Bablot”, *El Partido Liberal*, 10 de abril de 1892, p. 1.

<sup>67</sup> Bablot, Alfredo, “Concierto clásico de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de julio de 1870, p. 1. El resaltado es del autor.

<sup>68</sup> Goehr, Lydia, “In the Shadow of the Canon”, *The Musical Quarterly*, vol. 86, no. 2, Oxford University Press, 2002, p. 307, <http://www.jstor.org/stable/3600955>.

<sup>69</sup> Así lo expone Richard Taruskin en *The Oxford History of Western Music* y, posteriormente, lo retoma William Weber en su texto *La gran transformación en el gusto musical*.

<sup>70</sup> Cfr. Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, María Serrano (tr.), Ed. Taurus, 2020, p. 136.

Como en Europa, en México, el repertorio de los conciertos se movió tras el correr del siglo XIX. En gran medida estos programas, que William Weber llama misceláneos, incluían fragmentos de las principales óperas en boga y ocasionalmente, música no relacionada con la ópera<sup>71</sup>. Paulatinamente se comenzaron a incluir en los conciertos mexicanos obras de música clásica. Por ejemplo, dentro de los estatutos de la Sociedad Filarmónica Mexicana, se estableció que, para los conciertos públicos a los que estaba obligada la Sociedad, “debían ser de música **clásica y nueva**”<sup>72</sup>.

Si antes la música tuvo un reconocimiento menor debido a su incapacidad para la imitación - a diferencia de la plástica-, esta misma característica la volverá la primera de las artes en el XIX. Su posibilidad de transmitir las emociones humanas más profundas la convierte en el vehículo idóneo. El principal representante musical de esta visión no es otro que Beethoven. Su figura se volvió “garante de la modernidad” en varios países y su obra, en el referente de la que, hacia 1850, se definió como música clásica<sup>73</sup>.

Dentro de las diversas nomenclaturas que aparecieron en la prensa mexicana del siglo XIX, los términos música clásica y música absoluta se confunden y entremezclan. Como señala Ellis, “en ausencia del término ‘canon’, las palabras ‘clásico’, ‘modelo’ y ‘obra maestra’ fueron, a lo largo del siglo XIX, conferidos sobre la música que había logrado, o se consideró digna de lograr el estatus de canónica”<sup>74</sup>. La posterior aparición hacia 1892, de términos tales como *música abstracta*, *música en sí* o *música metafísica*, son a su vez intentos locales de separar, dentro del corpus de la llamada música clásica a una música más compleja, una música absoluta de cuyos hilos estéticos e ideológicos la prensa mexicana sólo tuvo una tenue idea por aquel entonces<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> También ocurrió que con frecuencia se denominaba a los conciertos misceláneos como “concierto de música instrumental y vocal”. Incluso, si hubiera participación coral en términos propios y no como parte de una ópera, se incluía en el título del aviso: “Primer gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo de la Sociedad Filarmónica Mexicana (Cfr. “Diversiones públicas”, *La Sociedad*, 7 de septiembre de 1866, pág. 3).

<sup>72</sup> “Remitidos”, *La Sociedad*, 15 de junio de 1866, p. 1. Las negritas son de quien esto escribe.

<sup>73</sup> Cfr. Carbonell, Jaume y Aviñoa, Xosé, “Beethoven, garante de modernidad en el cambio de siglo: El estreno de la Novena Sinfonía en Barcelona en el contexto del catalanismo (1900)”, en: Cascudo García-Villaraco, Teresa (ed.), *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, COMARES Música, 2021, pp. 129-148.

<sup>74</sup> Ellis, Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2007 (1995), p. 5.

<sup>75</sup> Véase, por ejemplo, Manuel Flores (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional ‘D. Juan’ de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, p. 5.

### 1.4.2 Gusto vs. buen gusto

Debido a que el concepto de buen gusto jugó un papel central en la justificación de diversas iniciativas musicales del México decimonónico, se impone resumir algunas consideraciones alrededor del término.

En principio, se sigue la distinción de Taruskin entre gusto y buen gusto con respecto a clases sociales establecida en su texto *Liszt and Bad Taste*. Aquí, Taruskin deja entrever las diferencias existentes entre poseer Gusto, así con mayúsculas, y adquirir un buen gusto; expresiones cercanas más no iguales. El Gusto era una cualidad de la aristocracia y, por tanto, considerada propia de una clase social que se adquiría por nacimiento. Y en el caso de quienes accedían por medios económicos a un estadio social superior, se era siempre un advenedizo. El buen gusto, por el contrario, es adquirible mediante un entrenamiento. La educación, esa fuerza democratizadora de clases, puede darle a cualquier persona el acceso al gusto. Como señala Taruskin, el Gusto *es*, mientras que el buen gusto *aspira* a ser. Tener buen gusto implica pertenecer a una clase burguesa que, aunque pueda tener suficiencia económica, no es aristocrática y, por ende, participa de un gusto adquirido, construido<sup>76</sup>.

En segunda instancia, consideramos pertinente incluir la distinción que hace Bourdieu de la transmisión social del gusto -y el buen gusto- o en sus propios términos, la reproducción de los *habitus*. “Los hijos de las familias cultivadas que siguen a sus padres en sus visitas a museos o exposiciones toman prestado de ellos, de alguna manera, su disposición a la práctica, el tiempo para adquirir a su turno la disposición a practicar que nacerá de una práctica arbitraria y, en un principio, arbitrariamente impuesta”<sup>77</sup>. Esta distinción ayuda a comprender la transmisión de un gusto particular a partir de la reproducción de los *habitus* familiar o socialmente aprendidos, ya sea el Gusto o el buen gusto.

Esto es de particular importancia en un país como México que aspiraba a un reconocimiento del mundo civilizado, entendido en ese momento como Europa. Si alguna duda cabe sobre la visión europea del México de la segunda mitad del XIX, basta citar aquí lo que recogió la prensa capitalina en 1867: “En cuanto a México, ni Napoleón [III], ni Francisco José

---

<sup>76</sup> “What it seems to come down to is that “family” is an existential category, while “good family” is an aspirational one. The bourgeoisie is the aspiring class. The aristocracy simply *is*. And so it is with “taste” and “good taste”, Taruskin, Richard, “Liszt and Bad Taste”, *Studia Musicologica*, vol. 54, no. 1, 2013, pp. 87-103.

<sup>77</sup> Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto ...*, p. 68.



tienen ya maldito el deseo de civilizarle”<sup>78</sup>. Esta nota pertenece a una correspondencia parisina de la época. La implicación de esta cita es la percepción europea sobre el estado bárbarico en que estaba sumido México al momento de la intervención francesa, como si el conflicto hubiera sido el resultado de un intento civilizatorio exclusivamente. El autor ahonda, de manera burlona, en las pérdidas económicas que sufrió Francia y de lo que tendrían que hacer ambos monarcas para sufragar los gastos. Sin embargo, el título, escrito todo en mayúsculas anunciaba que Europa nos había abandonado.

De ahí la importancia de establecer actividades que llevaran a la reconfiguración de la imagen internacional del México posterior al fusilamiento de Maximiliano. El arte, como representación de la civilización, era un camino seguro. Había que realizarlo sobre la base de los cánones del buen gusto, una idea que se arrastraba desde el siglo XVIII. Esta idea de civilización y música sinfónica no era exclusiva de México, sino de otros países que se encontraban en la periferia de la Europa. Como escribe Luís M. Santos:

El establecimiento de los conciertos sinfónicos en el panorama de la vida musical de Lisboa vino a satisfacer las ambiciones expresadas desde hacía varias décadas por un grupo de críticos en relación con la urgencia de radicar la música sinfónica en Portugal, un discurso que se cruzaba con una ideología positivista y progresista, mostrando la intención de encontrar para el país un lugar al lado de las naciones consideradas más civilizadas<sup>79</sup>.

De regreso a la idea del gusto y con base en Kant, así como la belleza no es una propiedad del objeto sino del sujeto que la contempla, podemos argumentar que el Gusto no es propiedad del objeto sino del sujeto en sí. Se puede decir si algo nos gusta mediante un juicio *a priori*. Sin embargo, se necesita de conocimiento para juzgar si algo es bello, es decir, un juicio *a posteriori*. El Gusto es *universal* mientras que el buen gusto no. Edmund Burke lo expone de la siguiente manera: “el gusto se mejora de la misma forma que mejoramos nuestro juicio, al extender nuestro conocimiento, con una atención constante a nuestro objeto y ejercitándolo frecuentemente” resumiéndolo así: “gusto = juicio = conocimiento”<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> “La Europa nos abandona”, *El Monitor Republicano*, 23 de noviembre de 1867, p. 3.

<sup>79</sup> Santos M. Luís, “Beethoven sinfónico en la Lisboa Republicana (ca. 1910-120)” en: Cascudo García-Villaraco, Teresa (ed.), *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, COMARES Música, 2021, p. 258.

<sup>80</sup> Citado en: Taruskin, Richard, “Liszt and Bad Taste”, *Studia Musicologica*, vol. 54, no. 1, 2013, p. 94.

Desde una perspectiva sociológica y, particularmente bourdiana, debemos considerar que el gusto es la transmisión de disposiciones en un entorno familiar o social. Es la reproducción de los *habitus*<sup>81</sup>. Bourdieu, en su reflexión sobre la *Sociología de la percepción estética*, nos hizo ver que el arte contemporáneo, por su autonomía formal, excluye a los que, por derecho se sentían incluidos en un ámbito aristocrático, es decir, a la burguesía. Ese derecho burgués devino en el acceso al arte durante el XIX y permitió el surgimiento del buen gusto, pero, a su vez, masificó el arte diluyendo su sentido primigenio al convertir un género aristocrático como la ópera, en un ámbito popular. Ese mismo “derecho burgués” llevó al surgimiento de un nuevo ente elitista -los brahmanistas los llamará Taruskin<sup>82</sup>- que conformaron una aristocracia autoconstruida mediante el *Bildung*. Ellos encontraron en la sinfonía, pero sobre todo en la música de cámara, el paraíso perdido de un género aristocrático tras la masificación de la ópera.

Así, conceptos como música clásica, canon o buen gusto fueron parte de las transformaciones de una élite burguesa que aspiró, tanto a una masificación del arte como a distinguirse por una educación adquirida. Esto puede ejemplificarse con la orquesta de la Sociedad de Conciertos francesa dirigida por Padeloup, que además de Haydn, Mozart y Beethoven, interpretaba a los pocos contemporáneos franceses que componían bajo el formato de la sinfonía clásica. Esta trinidad musical, definidos como “clásicos” y que Hoffman llamara “románticos”, son los que se convirtieron en el Canon<sup>83</sup>. Durante el proceso de canonización, Beethoven se convirtió en el máximo exponente de la música sinfónica y a Bach, Haydn y Mozart como sus antecesores más importantes<sup>84</sup>. Así, tenemos dos elementos que se entrelazan. Por un lado, el buen gusto al que aspira la clase burguesa en claro ascenso social y que toma como estandarte a la sinfonía, género emergente del canon, como forma propia de un escucha que busca pasar de diletante a conocedor. Situación que se convirtió en una forma de señalar, social y culturalmente,

---

<sup>81</sup> Véase Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto...*, donde aborda la reproducción del *habitus*.

<sup>82</sup> Taruskin se refiere a un grupo de personas cuyos intereses musicales les mantenía más cercanos a las posturas aristocráticas, aunque fueran burgueses. Su gusto musical se acercaba más al género de cámara, una forma aristocrática que les permitía reunirse de forma más íntima para escuchar las obras de Brahms en un ambiente cercado por conocedores y alejados de las masas que seguían a la nueva “cultura urbana”, como lo señala el mismo Taruskin, una audiencia que compartía con Brahms los mismos valores. “This was the audience, an audience of professed idealists who worshipped the same ‘timeless’ values as did Brahms, that made up his most enthusiastic constituency [...]”. Taruskin, *The Oxford History...*, vol. 3, p. 731.

<sup>83</sup> “What Hoffmann called ‘romantic,’ we call ‘classic,’ to be sure: a term conflating a stylistic discrimination between these composers [Haydn, Mozart y Beethoven] and a later generation”. Kerman, Joseph, “A Few Canonic Variations”, *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1, 1983, pp. 107–25, <http://www.jstor.org/stable/1343408>. Recuperado el 8 de abril de 2022.

<sup>84</sup> Cfr. Goehr, Lydia, “In the Shadow...”, 2022.

la pertenencia a una burguesía urbana, orgullosa de su adquirido *buen gusto*. Es decir, el acceso a lo que Goehr llama el *museo musical*. Así, el canon y el buen gusto van de la mano.

Para Pierre Martineau, el gusto: “[...] no es otra cosa que la competencia necesaria para aprehender y descifrar referencias [...]”<sup>85</sup>. Estas competencias le permiten al individuo decidir sobre las cosas a partir de “los signos exteriores de calidad”. Sin embargo, estas mismas capacidades hacen emerger las diferencias entre las personas dejando en evidencia las desigualdades sociales. Sobre todo, cuando estas aptitudes se desarrollan en los individuos a partir de tener acceso a diversos productos culturales ya sea por estrato, educación o capacidad económica. Tales reflexiones revisten la mayor importancia en el caso del presente trabajo ya que, el concepto de buen gusto subyace detrás de los distintos esfuerzos realizados por figuras como Melesio Morales, Carlos Meneses o Julián Carrillo para abrir la puerta al público mexicano del museo imaginario donde cuelgan, en primerísimo lugar, las sinfonías de Beethoven.

#### **1.4.2.1 La Armonía y el gusto**

*La Armonía*, publicación quincenal que sirvió como órgano difusor de la Sociedad Filarmónica Mexicana y, donde se daban a conocer tanto sus avances como los del Conservatorio, fue una forma de dar mayor alcance a los principios educativos y formativos de una institución mexicana que promovió la profesionalización de la música. En su segundo número, Urbano Fonseca, miembro de esta institución, tradujo un pequeño artículo sobre el *gusto* y la música<sup>86</sup>. Si bien, el artículo no menciona la fuente, tras ahondar en el texto, pudimos hallarla. Fonseca tradujo la voz de *Gusto* del *Diccionario de Música* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Como principio del texto, el filósofo francés considera que el *gusto* es un don natural, pero un don, a fin de cuentas. Esto implica que, este regalo, esta cualidad o habilidad, es la responsable de decidir sobre algún objeto aún antes de formarse un juicio, es decir, se percibe o se siente, aún antes que se razone. En el mismo texto se expone la diferencia entre el *gusto particular* contra el *gusto general*. El primero es propio de cada individuo y se sustenta solamente en los intereses personales. Podríamos decir, independientemente de que hubiera algunas coincidencias entre ellos, que hay tantos gustos como individuos. El segundo es aquel en el que todos coinciden y que es a lo que se denomina *el gusto*. Este *gusto* se sustenta en una serie de reglas determinadas sobre el

---

<sup>85</sup> Citado por Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto...*, p. 124.

<sup>86</sup> José Urbano Fonseca (1802-1871) fue licenciado, ministro de Justicia y político mexicano.

objeto que se admira. Para Rousseau “[...] este juicio común es el juicio del artista o del conocedor”<sup>87</sup>.

La dificultad de este marco común de referencia es que no todos poseen el mismo nivel de conocimiento, gusto o dominio de las reglas. Luego entonces, Rousseau trata el *gusto* como la capacidad del individuo para calificar de buenas y bellas algunas cosas a partir de un orden personal y, este puede mejorarse a través del conocimiento, en su caso, mediante el mayor dominio de esas reglas para acercarse al *Gusto*. Por otra parte, distingue entre *gusto* y sensibilidad, la cual puede hallarse disociada dentro de un individuo cualesquiera, en otras palabras, puede haber personas con *buen gusto* y poca sensibilidad o viceversa. Pero esta distinción cierra el texto con una frase lapidaria “El *gusto* parece que se adapta mejor a las pequeñas ejecuciones, y la sensibilidad a las grandes”<sup>88</sup>. De esta forma, se establece una relevante justificación para el Primer Gran Festival Mexicano, llevado a cabo por la Sociedad Filarmónica en 1870 y, que incluyó el estreno de dos sinfonías de Beethoven a toda orquesta, dirigidas por Melesio Morales<sup>89</sup>.

La idea del *genio*, ligada al gusto, surge dentro del texto, aunque, sin definirla conceptualmente<sup>90</sup>. En principio señala que el genio inventa mientras que el gusto elige y seguidamente, que el gusto es una especie de censor del genio para garantizar un buen producto. En otra traducción aparecida en *La Armonía*, también sin especificar, se cita lo siguiente: “En cuanto a la melodía, no puede recibir reglas sino del genio y del gusto. El genio no se puede adquirir y el gusto sólo se forma con la experiencia y la comparación”<sup>91</sup>. Así, el *gusto*, se constituye en la medida para distinguir lo bueno de lo malo. El punto de referencia de una clase distinguida y conocedora cuya experiencia es suficiente para comprender las obras de los clásicos, Quizás, sólo quizás, esos sean los “inteligentes” a quien tanto citan los diarios metropolitanos mexicanos.

---

<sup>87</sup> “Gusto”, *La Armonía*, Urbano Fonseca (tr.), Tomo I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866, p. 16.

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> “Primer Gran Festival Mexicano. En celebración del centenario de Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de diciembre de 1866, p. 3.

<sup>90</sup> En el texto pareciera haber una aceptación generalizada de la idea del genio validada quizás por el principio de autoridad que, dado que no se especifican los autores originales de los textos, solamente conocerían los traductores y, tal vez, algunos *connoisseurs*. Y si bien valdría la pena rastrear su origen, excede el alcance de este trabajo.

<sup>91</sup> “Música”, tr. Gabino F. Bustamante, *La Armonía*, Tomo I, núm. 4, 15 de diciembre de 1866, p. 27.

### 1.4.3 La crítica de la crítica. Del *criticism* a la crítica musical<sup>92</sup>

A partir de lo anterior y, en la más simple de las lógicas, el Gusto o el buen gusto es un elemento indispensable para abordar el juicio de una obra cuando hablamos de crítica. En el caso de que quien critica tenga buen gusto, es decir, un gusto adquirido, éste debe estar avalado tanto por la educación, como por la experiencia. Quien se dedique a la crítica debe ser reconocido tanto por sus pares como por los *dilettanti*, ser una persona con la autoridad suficiente —técnica, cultural, educativa— para ser reconocido *por tirios y troyanos*.

De manera general podemos decir, según lo propuesto por Lars Helgert, que *criticism* -o criticismo si castellanizamos el término- es un escrito sencillo para una publicación periódica que aborda la interpretación o la composición musical<sup>93</sup>. En el lenguaje anglosajón, *criticism* es el acto de realizar una crítica sobre algo mientras que *critic*, se refiere a la persona que hace la crítica. De hecho, Joseph Kerman (1924-2014), nos recuerda el tinte superficial de *criticism*, cuando lo describe en términos generales como el conjunto de escritos periodísticos cortos, irreflexivos y faltos de detalle en la cuestión propia de la crítica. “El recurso del crítico consiste en la ausencia de la cuestión estética planteada, el aforismo crítico subdesarrollado y el juicio ocurrente”<sup>94</sup>. En *Contemplating Music*, el mismo Kerman nos muestra diversas formas de la relación entre musicología y crítica a través del análisis de los trabajos de diversos musicólogos. De ahí podemos entresacar que la crítica se centra en las obras y su relación con la sociedad<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Dos trabajos de tesis previos ahondan en el concepto de crítica, así como la crítica en México durante el XIX y principios del XX. Muñoz Salazar, Fernanda, *La crítica artística como sinónimo de progreso en las críticas artísticas de Gustavo E. Campa*, tesis de Maestría, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2018.

Gómez Rivas, Armando, *Crítica musical en México, 1892*, Tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 2019.

<sup>93</sup> “The image most frequently evoked by the phrase “music criticism,” however—at least in widespread public perception—is of relatively brief writings in serial publications intended for general readerships that evaluate the quality of musical performance and/or composition”. Cfr. Helgert, Lars. “Criticism” *Grove Music Online*. 31 de enero de 2014; consultado el 11 de marzo de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256247>.

<sup>94</sup> “The music critic's stock-in-trade consists of the aesthetic question begged, the critical aphorism undeveloped, the snap judgment”. Kerman, Joseph, “How We Got into Analysis, and How to Get out”, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980), p. 311, recuperado de internet el 26 de marzo de 2013 de <http://www.jstor.org/stable/1343130>.

<sup>95</sup> Kerman señala que, para Lowinsky, por ejemplo, la crítica se ocupa de las obras, de los que la escuchan, así como de hechos y sentimientos. Para Allen Tate es tanto una imposibilidad como una necesidad perpetua y para Traitler es una interpretación comprensiva del significado de una obra en su contexto. Kerman, Joseph, “Musicology and Criticism”, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1985.

Entonces, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de crítica musical en el México decimonónico<sup>96</sup>?

De entrada, y como señaló T.S. Eliot, es comentar y exponer a las obras de arte, en este caso musicales, a través de un escrito<sup>97</sup>. Así, hablamos de una serie de escritores, columnistas, redactores de notas editoriales o de sociales que escribían sobre algún tema relacionado con la música en la prensa metropolitana del México del siglo XIX. Particularmente centradas en la música clásica, las notas bien podían ser un recuento del programa con escasa o nula información sobre lo acontecido. Los detalles de “sociales” en un acontecimiento público donde lo principal pudo -o no- ser la música. Las experiencias de diversos *dilettanti* y, en contadas ocasiones, la participación de algunos músicos quienes hacían referencia más a la interpretación -buena o mala, a su juicio- que a las obras salvo, honrosas excepciones.

Para Christopher Dingle la crítica musical “suministra un registro continuo y contemporáneo de lo que pasaba musicalmente”<sup>98</sup>. Además, permite conocer cómo, o de qué manera era percibida la música por alguien en particular en un momento específico. Para efecto de las definiciones, necesarias para este apartado, podemos apuntar las dos características de la crítica, descritas por Mauss. Uno: la postura kantiana que establece el juicio estético como un elemento libre del deseo y que pertenece a un grupo y no a un individuo; dos: el principio de autoridad<sup>99</sup>. Esta característica alude a un individuo con un dominio superlativo, real o aparente, de la información propia de lo que se evalúa y, que lo distingue del resto. Esto lo coloca en una posición superior y lo vuelve el representante de un grupo culto o mayor. Llegado el caso, puede convertirse en una especie de educador de otro grupo de no entendidos. Este principio de autoridad se puede obtener, como señaló Gadamer, a través de la tradición misma.

---

<sup>96</sup> En español, el término es polisémico. Crítica puede referirse por igual a una mujer que hace crítica, al texto mismo que describe la valoración sobre algo o a una situación que requiere de atención inmediata. Asimismo, el término criticismo, hace referencia a la doctrina kantiana que pretende ubicar los límites del conocimiento a través del pensamiento<sup>96</sup>. Quizá sea esta la razón por la cual no se usa este término en música como en el lenguaje anglosajón. Esta polisemia decimonónica no era exclusiva de México<sup>96</sup>. Se le llamaba crítica a cualquier escrito que aparecía publicado en algún diario y que emitiera algún tipo de juicio sobre lo reseñado.

<sup>97</sup> Eliot, T. S., “Function of Criticism”, *The complete prose of T. S. Eliot*, (Anthony Cuda y Ronald Schuchard, eds.), Baltimore, USA, The John Hopkins University Press, 2014, Vol. 2, p. 459.

<sup>98</sup> Dingle, Christopher, “Introduction” en Dingle, Christopher (ed.), *The Cambridge History of Music Criticism*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2009, p. 2.

<sup>99</sup> Mauss, Fred Everett, Glenn Stanley, Katharine Ellis, Leanne Langley, Nigel Scaife, Marcello Conati, Marco Capra, Stuart Campbell, Mark N. Grant, and Edward Rothstein, “Criticism”, *Grove Music Online*, 2001; Recuperado de internet el 11 de marzo de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040589>.

Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento<sup>100</sup>.

En otras palabras, la tradición, en nuestro caso la beethoveniana, establece un principio de autoridad que nos obliga a la aceptación y comportamiento estético ante las obras de Beethoven. Además, si consideramos lo expresado por Dahlhaus, Knittle o Burnham, nuestra comprensión de la música está basada o relacionada con este principio de autoridad.

Dingle reconoce que si bien, en muchas ocasiones, los críticos suelen sufrir el escarnio público, su propia razón de ser implica manifestar sus opiniones por encima de lo establecido y, en un reducido número de palabras, externar su opinión<sup>101</sup>. “La crítica musical en sus formas profesionales y públicas enfatiza y tal vez exagera el aspecto individualista del pensamiento crítico, separando a una persona del resto de la comunidad, dándole voz a esa persona y, al menos temporalmente, silenciando a los demás”<sup>102</sup>. Además, dada la inmediatez de su escritura y la obligatoriedad de ir acompañada de un juicio de valor, en muchas ocasiones hace que se descarten sus opiniones por considerarlas sin valor. Esto puede deberse a que tienen un claro sesgo cultural, político o social o, que quien lo escribe no cuenta con el reconocimiento del principio de autoridad. Si bien, la “autoridad del conocimiento especializado” como lo llama Weber, resulta problemática dado que los “entendidos pueden tratar de controlar el gusto; quienes no lo son pueden decidir aceptar ese control o bien ignorarlo”<sup>103</sup>.

Un ejemplo de lo mencionado por Weber en México, son las “críticas” de Alfredo Bablot. Finalmente, Bablot era un músico reconocido y con autoridad suficiente para establecer un principio sobre el gusto musical. En los diarios decimonónicos mexicanos, podemos encontrar escritos que contienen un principio educador, estar redactado por o para entendidos o bien, desde la mirada de un juicio universal. Los textos los realizaban los editores de los diarios, algún cronista de sociales, diletantes, literatos o músicos y, como es de esperarse, no siempre coincidían en sus

---

<sup>100</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I...*, p. 348.

<sup>101</sup> Dingle, “Introduction” ..., p. 2.

<sup>102</sup> Maus, Fred Everett et al, “Criticism” ..., *Grove Music Online*.

<sup>103</sup> Weber, William, *La gran transformación...*, p. 41.

opiniones. Curiosamente, de lo que más adolece la prensa mexicana del XIX es de la crítica especializada sobre música clásica.

Es posible encontrar escritos que pretenden la objetividad cuando al principio de autoridad o el canon, pero, cuyo partidismo es claro. Lo que sí puede notarse frecuentemente en las críticas musicales de las obras clásicas, es que están dirigidas a una élite. Si bien, esta élite no parece ser necesariamente económica, sí deja en claro que era personas capaces de comprender y por lo tanto disfrutar de la música clásica. Para este efecto, debemos considerar, como apunta Mauss, que la crítica puede incluir un sistema de formas artísticas, la experiencia individual, la autoridad otorgada a los críticos, la relación entre el asistente común y el músico formado, la interacción entre el documento, la obra y la interpretación que se hace de ella, el canon musical y “la noción de historia de la música como una sucesión de transformaciones estilísticas”<sup>104</sup>. Este aspecto puede notarse en algunos de los testimonios literarios de la época. Así lo hace Bablot en 1870 y 1871, previo a cada uno de los conciertos del Festival en honor de Beethoven<sup>105</sup>.

Esto se relaciona con la intención educativa relacionada con la obra de Beethoven. Es decir, la prensa publicó trabajos explicativos o reseñas biográficas para dar un mayor contexto a las obras antes de que fueran escuchadas. Si bien, muchas de estas contextualizaciones se basaban en las historias tejidas alrededor de los mitos; para las fechas del Festival en honor a Beethoven, su imagen se había convertido en un referente. Antes de las primeras audiciones beethovenianas, la fortuna crítica estableció nociones sobre el compositor a partir de estos prejuicios gadamerianos. Así, revisar los testimonios literarios de la época nos permite contar con esos modos de concebir y pensar, para conocer. Finalmente, y como apunta Kerman, hablar de la obra es hacer crítica<sup>106</sup>. Si bien en México, la crítica musical parecía dirigirse a la élite, lo que buscaba era acercarla a los menos entendidos, es decir, educar a la audiencia. Un hecho que no era privativo de México. Cascudo, por ejemplo, da cuenta de que en España surge:

... el conocimiento colectivo de la existencia de una figura pública que respondía al nombre Beethoven, desligada del conocimiento y apreciación directa de su obra y que empezó a poner

---

<sup>104</sup> Mauss, Fred Everett *et al*, “Criticism” ... *Online*

<sup>105</sup> Bablot, Alfredo, “Concierto clásico de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de julio de 1870, p. 1. Y, Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1871, p. 3.

<sup>106</sup> Si bien Kerman señala que esta crítica es anómala y superficial, no deja de ser un consenso entre músicos y no músicos. Kerman, Joseph, “How We Got into Analysis ...”, p. 311.



un creciente énfasis en cuestiones biográficas, iconográficas o en su integración en discursos que ya no eran de carácter musical, sino de forma más amplia, ideológico...<sup>107</sup>

Esto mismo ocurrió con los diarios metropolitanos mexicanos. Es decir, encontramos notas sobre Beethoven años antes de que se ejecute su música en este país. Luego entonces, se requiere poner atención tanto en lo que se dice como en cuándo y quién lo dice, ya que esto ayuda a la creación de significados, completa el sentido de la obra y ubica su lugar en el espacio socio-musical.

A este respecto, T.S. Eliot apunta que la función de la crítica es “la aclaración de las obras de arte y la corrección del gusto”<sup>108</sup>. Es decir, la crítica ayuda a terminar la obra. Así, el trabajo del crítico se vuelve en el de un traductor, un docente, un (re)intérprete que acerca el sentido de la obra al escucha quien, de otra forma, se queda en un plano más simple, sensorial y pierde un aspecto más profundo de las obras. Como señala Taruskin, a medida que la música se vuelve más compleja, se requiere de la crítica pues, esta complejidad hace difícil que se explique por sí misma. Así parecen entenderlo en el México decimonónico, pues previa y posteriormente a las interpretaciones de sus obras sinfónicas -y de su ópera, habría que añadir-, los diarios mexicanos imprimieron textos alusivos a dichas obras.

El mito de Beethoven, que se construyó a lo largo del siglo XIX, habrá de ejercer su sombra e influencia en México en esa misma época. Tras las reseñas, crónicas y discusiones que la prensa local dedicó a Beethoven ese mito se mezcló irremediablemente con las diversas y a menudo bizantinas discusiones donde los términos previamente discutidos —música absoluta, música clásica, gusto y crítica— se asoman con pertinencia. No es el objeto de este trabajo considerar una definición normativa de tales términos, sino que al comentarlos y rastrear algunas de sus raíces, se deja constancia de una doble lectura: la actual, que reconoce los problemas y cuestionamientos que dichos términos denotan; y una histórica donde tales términos deben ser leídos como la manifestación de ideas y conceptos en pleno movimiento, ventanas al pensamiento de aquella época respecto a la música que, lejos de descartar como superadas u obsoletas, permiten conocer

---

<sup>107</sup> Cascudo García-Villaraco, Teresa, “El reputado maestro se convierte en una celebridad: Beethoven en el espacio mediático (1807-1848)”, en Cascudo García-Villaraco, Teresa (ed.), *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, Editorial Comares, 2021, p. 73.

<sup>108</sup> Eliot, T. S., “Function of Criticism” ..., p. 459.

cómo escucharon y entendieron la novedosa música beethoveniana los “escuchas atentos” del México del siglo XIX y XX<sup>109</sup>.

La música y la figura de Beethoven -elementos claramente entrelazados- se volvieron la fuerza modeladora más relevante de la historia de la música en los últimos doscientos años. Reconocer esto nos permite entender el lugar que ocupa y la influencia ejercida en la música occidental. Algunos de los conceptos centrales para el estudio de la historia musical están anclados en Beethoven y su legado, de ahí que resulte muy pertinente estudiar su impacto en la vida musical de México, particularmente a lo largo del siglo XIX. Esos conceptos surgieron inmediatamente tras el estreno de diversas sinfonías de Beethoven y se desplegaron a lo largo del siglo XIX. Los problemas planteados por la música de Beethoven –estéticos, técnicos o de significado, así como renovadas lecturas– tuvieron las más amplias ramificaciones y acabaron por definir la fisonomía musical de toda una época.

El primer problema despertado por la música de Beethoven tuvo que ver con su significado. De ahí que, para contestar lo que en principio era un tema desconocido, la biografía del músico se volviera cada vez más conocida. El hombre y el artista, envueltos en las indistinguibles telas del mito y la biografía construyeron una imagen de Beethoven que alcanzó rápidamente una muy amplia difusión.

Un ejemplo de esa búsqueda de significado lo vemos en México a través de la diferencia que hace Alfredo Bablot, en 1867, entre las sinfonías de Haydn y Beethoven. Las del primero son más “graciosas y ligeras” mientras que las del segundo requieren un estudio concienzudo y varias audiciones para comprender su complejidad<sup>110</sup>.

Un segundo aspecto generado por la música de Beethoven, también ligado al significado de su música, es que la idea de la música absoluta fue parte fundamental de la urdimbre de un discurso que acabó por convertir a parte de la música instrumental, y en gran medida, a la germánica, en el paradigma del arte. A su vez, esta primacía influyó en la consolidación de un canon que hizo de las sinfonías de Beethoven, las columnas y basamento de la música occidental. Como apunta Figes, la consolidación de un canon fue de la mano con un creciente consumo de la

---

<sup>109</sup> Los “escuchas atentos”, como los define Harry Haskell en su libro *The Attentive Listener: Three Centuries of Music Criticism*, Princeton University Press, 1996.

<sup>110</sup> Bablot, Alfredo, “Conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Monitor Republicano*, 8 de agosto de 1867, p. 1.

música y de muchas otras artes como bienes culturales, particularmente por parte de la población de las grandes urbes<sup>111</sup>.

El conjunto de las sinfonías de Beethoven se convirtió también en un agente de organización musical. Si, como en las grandes ciudades europeas las orquestas partieron de la interpretación de Beethoven, no será casualidad observar que un fenómeno semejante aconteció en México, tanto con los trabajos de Carlos J. Meneses al frente de la Sociedad Filarmónica de Conciertos, como en las temporadas organizadas por Julián Carrillo después de 1910. La primera gran orquesta en México se estableció por una sociedad musical para festejar a Beethoven. Posteriormente, el paulatino establecimiento de una orquesta permanente, de la mano de Meneses al frente de la orquesta de otra sociedad musical y, más tarde la del Conservatorio Nacional, tuvo como eje rector las sinfonías de Beethoven. Antes de 1910 llegó a presentarlas todas.

El trabajo desarrollado por Julián Carrillo, en 1920, al frente de la que fuera la primera orquesta sinfónica de la nación, dio inicio, en México, a una temporada musical con obras solamente de Beethoven. En conciertos semanales que podemos considerar como titánicos, organizó la temporada de forma tal que, en cada presentación, se escucharon dos de las sinfonías de Beethoven, con otra pieza orquestal suya en medio, cerrando el ciclo con la Novena.<sup>112</sup>

Un último aspecto por considerar es la noción de la música de Beethoven –y en particular de su IX sinfonía– como metáfora de una sociedad idealizada, como la manifestación sonora de una utopía social. Esta idea que tuvo amplio vuelo en diversos momentos y latitudes alcanza a leerse tras los esfuerzos realizados en México en torno a Beethoven y su música. Seguir estos caminos, recuperar crónicas y testimonios, es recorrer la historia musical de México durante el largo siglo XIX con una perspectiva que puede ayudar a concentrar nuestro enfoque en cuestiones muy importantes. En la crítica y su papel; en la concepción y sentido de las instituciones musicales y en la vieja idea platónica de que la música contribuye a forjar una mejor sociedad, un mejor país, la figura y la música de Beethoven en México son ideales para observar y reflexionar acerca de los alcances que la música clásica ha tenido en nuestra sociedad y pensamiento.

Además, la ausencia, en la crítica mexicana decimonónica, de los problemas que la música de Beethoven plantea, ya sean de orden estético (la imagen de compositor eminentemente

---

<sup>111</sup> Figes, *Los europeos...*, p. 504 y ss.

<sup>112</sup> Véase Fernando Serrano, “El ‘Festival Beethoven’ de 1920 en México. La crítica alrededor del primer concierto de la serie”, en *De Nueva España a México. El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Javier Marín-López (ed. lit.), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, págs.165-180.

instrumental y no vocal); técnico (la unidad musical donde cada parte es significativa para el todo); o de significado (la capacidad de su música de ser personalizada por el oyente<sup>113</sup>), por mencionar algunos, hacen del presente trabajo, un primer acercamiento al estudio de la presencia de Beethoven en México. Conocer al compositor a través de la fortuna crítica mexicana de la época permitirá adentrarse en futuras investigaciones, al análisis de la impronta dejada por Beethoven en este país.

---

<sup>113</sup> “In its very structure Beethoven’s instrumental music could be personalized by the listener”. Botstein, Leon, “The Search for Meaning in Beethoven” en: Burnham, Scott y Michel P. Steinberg, *Beethoven and His World*, New Jersey, USA, Princeton University Press, 2000, p. 343.

## Capítulo 2. Beethoven y el México decimonónico

“Beethoven levantó las columnas de Hércules, inscribió en ellas su *nec plus ultra*, y desde entonces ningún Colón ha descubierto nuevos horizontes musicales”<sup>114</sup>.

Alfredo Bablot

El presente capítulo es el resultado de la revisión de fuentes primarias y secundarias sobre la figura de Beethoven en el México del siglo XIX. El punto de partida son las primeras interpretaciones de su música sinfónica. Lo aquí expuesto permite esclarecer el contexto de estas presentaciones, así como las fechas en las que se interpretaron en nuestro país. De igual manera, clarifica cómo distintas citas han sido repetidas varias veces en la historiografía mexicana, la cual reproduce no sólo erratas, sino interpretaciones equivocadas. Estas discrepancias en la fortuna crítica nos enfrentarán a dificultades para tener certeza de lo acontecido en ese momento, a pesar de la revisión de fuentes primarias. La temporalidad abarca desde el Segundo Imperio hasta llegar al primer “Gran Festival Mexicano” de 1870, organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana; esta institución fue de suma importancia para la difusión de la música en nuestro país y, particularmente, de la presencia del Beethoven sinfónico en la segunda mitad del XIX. Se incluyen, además, antecedentes desde la referencia conocida más antigua (fines del virreinato), hasta 1865. Para este efecto, se revisaron tanto periódicos de la época como libros, en su mayoría, de principios del siglo XX<sup>115</sup>.

### 2.1 Antecedentes (1797-1865)

Las primeras menciones sobre Beethoven que aparecen en el territorio que hoy ocupa México, particularmente su capital, surgen a finales de la época virreinal. La primera de ellas fue una prohibición sobre la interpretación de su música en la Nueva España. En 1797, el Marqués de Branciforte, Virrey en ese momento, prohibió su música por ser auditivamente desagradable, pero, sobre todo, por considerarla peligrosa pues podía ir en contra de la estabilidad del “Reino de la

---

<sup>114</sup> Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, p. 2.

<sup>115</sup> Los textos de diarios decimonónicos se presentan con la ortografía actualizada y/o corregida, salvo en aquellos casos que se considera necesario dejar la escritura para efectos de la idea. En el caso de las obras musicales, cuando los textos no indiquen *opus* o clarifiquen la obra en particular, se añadirá entre corchetes o se especificará a pie de página.

Nueva España”<sup>116</sup>. Sin embargo, resulta una situación insólita puesto que, en esas fechas, la presencia internacional de Beethoven no era tan fuerte como lo sería quince años más tarde. Para 1797, el compositor apenas comenzaba con sus problemas auditivos y, no fue hasta 1801 que los admite ante un médico. De hecho, *El Testamento de Heiligenstadt* está fechado en 1802. Es decir, parte de la música que está relacionada con posturas más radicales, como la Tercera Sinfonía en mi bemol mayor op. 55, *Heroica*, fue compuesta hasta 1803. Su carrera como compositor despegó hasta después de sus problemas auditivos, antes de eso, tenía una carrera como pianista<sup>117</sup>.

Por otro lado, el Virrey de Branciforte era conocido por su disgusto ante cualquier tipo de novedad<sup>118</sup>. Antes de 1798 Beethoven contaba con cerca de 16 opus, incluida la Sonata para piano, op. 13 núm. 8 en do menor, *Patética* (1797-98). A pesar de esta prohibición, en la capital novohispana hubo copias del último movimiento del Opus 8 de 1797<sup>119</sup>.

La siguiente mención encontrada se relaciona con la figura de Beethoven como modelo o referente. El compositor mexicano Mariano Elízaga (1786-1842), en el prólogo de su libro *Elementos de música* (1823), tras expresar su opinión sobre las capacidades de los músicos mexicanos, hace el señalamiento de que las obras de estos compositores deberían de “ponerse al lado” de Mozart y Beethoven<sup>120</sup>. Elízaga parece cuestionar la falta de reconocimiento a los músicos del país frente a los extranjeros pues considera que la genialidad también está presente en la incipiente nación mexicana<sup>121</sup>.

---

<sup>116</sup> Citado por Sordo Sodi, Carmen, “Beethoven projection in Mexico”, en *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Bonn, 1970, págs. 577 y 578. Recuperado de internet el 7 de julio de 2020, [https://musicconn.qucosa.de/landing-page/?tx\\_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fmusicconn.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A37396%2Fmets](https://musicconn.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fmusicconn.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A37396%2Fmets)

<sup>117</sup> Hasta antes de 1802, Beethoven era más conocido como pianista-compositor. No fue sino a partir de 1800 que: “declinaron drásticamente sus conciertos públicos y privados”. Cfr. Knittel, “The construction...”, p. 126.

<sup>118</sup> Bushnell, David, “El Marqués de Branciforte”, *Historia Mexicana* [En línea], 2.3 (1953): 390-400. Web. 13 diciembre de 2020.

<sup>119</sup> El *Opus 8* es la *Serenata en re mayor*, para trío de cuerdas en donde el cuarto movimiento es un *Allegretto alla Polacca*. Cabe señalar que Sordo Sodi menciona en su escrito que fue el *Opus 7* (Sonata para piano núm. 4 en mi bemol, 1796-7), mientras que Juan José Escorza, durante una participación en el *IV Coloquio Miguel Bernal Jiménez: 250 años con Beethoven*, en noviembre de 2020, señaló que fue el *Opus 8*. Sin embargo, ni Sordo ni Escorza mencionan las fuentes de dónde obtuvieron tal información. Desconocemos, por tanto, la veracidad de esta. Hasta que no tengamos mayores datos, resultan inconsistentes para un proceso investigativo fiable o bien, entran en el terreno de lo anecdótico.

<sup>120</sup> Cfr. Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenedim, INBA, 1991, p. 130.

<sup>121</sup> Cabe preguntarse si esta referencia no es a él mismo, sobre todo si tenemos en cuenta el texto de Ricardo Miranda que acompaña la edición de las *Últimas variaciones* del compositor michoacano. En este texto, Miranda señala la cercanía de la obra de Elízaga con Haydn, Mozart y Beethoven. (Cfr. Elízaga, Mariano, *Mariano Elízaga: últimas variaciones, para teclado*. Edición y estudio preliminar Ricardo Miranda, México: Conaculta, INBA, Cenedim 1994, 49 p.

Tres años después de este prólogo, en *El Sol* (1826) se publicó un anuncio de la librería Bossange la cual, tras su cambio de domicilio, puso a la venta las partituras de los “mejores compositores”. Entre los nombres de la lista se encontraba el de Beethoven, así como los de Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang A. Mozart, Luigi Cherubini (1760-1842) y su contemporáneo Gioachino Rossini (1792-1868), entre otros<sup>122</sup>. No debemos olvidar que, seis meses después, Beethoven moriría en su casa de Viena. Su nombre ya se encontraba ligado -también en México- al de los grandes compositores.

Las ediciones que estaban a la venta aparecen enlistadas bajo diversos rubros. En ninguno de los casos se especifican los títulos u *opus*. Inclusive, se agrupan obras del mismo tipo sin precisar autores. En el caso de Beethoven se le menciona en la música para pianoforte, en “Concierto[s] para piano” con acompañamiento de orquesta. En el rubro “A toda orquesta” aparece en las colecciones de oberturas, sinfonías y entreactos. La “Música para violín”, dentro de lo que llamamos música de cámara. Sin embargo, no podemos evitar señalar que no se ha encontrado evidencia documental de que las obras de Beethoven, ofrecidas por Bossange, se hubieran interpretado en esas fechas. No sabemos si quedaron sin venderse o si el grado de dificultad incidió en su ejecución. Son dudas que difícilmente tendrán respuesta.

En 1832, el compositor José Antonio Gómez abrió un repertorio de música impresa. Expendía partituras para orquesta, piano, canto y guitarra, ya fuera para música militar o eclesiástica y, “de los mejores autores” -Rossini, Haydn, Beethoven y Mozart-<sup>123</sup>. A pesar de que las obras de Beethoven continuaban a la venta en la capital mexicana, seguimos sin encontrar referencias a su interpretación, ni en lo público ni en lo privado. Sin embargo, cabe preguntar ¿si seis años después, se ofrecían en venta partituras de Beethoven, es posible que se tocaran de manera privada?

Los ejemplos anteriores dan cuenta de la presencia beethoveniana desde los inicios del México independiente, al lado de otras figuras europeas de la época. En 1840, trece años después de su muerte, el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, impreso dirigido a la educación de la mujer decimonónica, publicó una historia de la música en la que señalaba los aportes de Haydn y

---

<sup>122</sup> Cfr. Maya Alcántara, Áurea, “Un Beethoven desconocido en el siglo XIX”, en *Bicentenario, el ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, vol. 13, núm. 50, 2020, pág. 17 y, *El Sol*, suplemento al núm. 1195, 21 de septiembre de 1826, p. 5.

<sup>123</sup> Gabriel Saldívar menciona esto, pero con la fecha de 1830. Sin embargo, en *El Sol* aparece en 1832. Cfr. Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, INBA, 1991, p. 159-60 y “Avisos. Repertorio de música impresa”, *El Sol*, 29 de julio de 1832, p. 4 [1848].

Mozart con su trabajo sinfónico. Además, como dignos seguidores, aparece Beethoven, junto a Carl María von Weber (1786-1826), y los operistas Gioachino Rossini, Saverio Mercadante (1795-1870), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Vincenzo Bellini (1801-1835), generadores de nuevos efectos en la orquesta. Incluso, tras preguntar si la música ha llegado a su punto más álgido, plantea, ante el cada vez más frecuente uso de sonoridades fuertes:

Si la plenitud del instrumental es ya una necesidad para agradar en nuestros teatros o en nuestros templos, si por otra parte poco puede aumentarse, sin herir la constitución física de nuestro sentido. ¿Qué recursos pueden quedar al compositor? Dos únicamente. El descubrimiento de nuevos instrumentos y la combinación de las orquestas. La armonía misma puede sufrir algunas transformaciones: Beethoven y Rossini han avanzado más allá de lo que Mozart y Haydn no se habrían permitido jamás<sup>124</sup>.

En este sentido, encontramos que la prensa mantiene vigente el nombre de Beethoven. Se detallan algunos de sus aportes o se le señala como referente artístico y, en este caso particular, íntimamente ligado a Rossini, una dupla nada extraña en la historiografía de la época<sup>125</sup>. De igual forma, iban dando cuenta sobre la importancia del compositor a partir de sus obras, aunque fueran parte del mito beethoveniano. En 1843, *El Siglo Diez y Nueve* publicó una breve historia del vals. En este artículo se esbozó la relación entre el carácter de un pueblo y sus bailes y danzas para, posteriormente, centrarse en el estilo del vals alemán y la contradanza. En un momento dado, el texto expone la existencia de vales que, ya sea por su *tempo* o su melancolía, sólo son para escucharse. La idea de la música beethoveniana como un consuelo, un bálsamo para el corazón, emana de la lectura.

La obra maestra en este género es el vals compuesto por Beethoven, vals que recorre toda Alemania como un ángel consolador cuando se aparece en los momentos de un triste deseo, que hace que dirijamos la vista al cielo o a los montes azulados, detrás de los cuales se complace la fantasía en figurarnos un ser querido que está ausente, o del que nos separa la suerte. Si en esta disposición de alma y a la hora del crepúsculo sentís el corazón como sofocado por el deseo que

---

<sup>124</sup> “Artes. Continuación de la Historia de la música”, *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, 1 de enero de 1840, págs. 201-204.

<sup>125</sup> Para un estudio más profundo, véase: Mathew, Nicholas y Walton, Benjamin (eds.), *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2013.



le llena, corred al piano y tocad este vals, y seguid tocándole hasta que un torrente de lágrimas os inunde las mejillas; y aun cuando os embriaguéis en vuestro propio llanto, seguid tocando este vals, y os levantaréis aliviado y con el corazón lleno de deliciosa esperanza<sup>126</sup>.

Cabe señalar que la nota no precisa el nombre del autor del texto como para conocer sus referentes ni el título del vals que sugiere ejecutar<sup>127</sup>.

Cuando la cantante inglesa Anna Bishop estaba próxima a presentarse en la capital mexicana, la prensa consideró relevante informar un poco sobre las credenciales de la soprano. Se aseguró que, durante sus presentaciones en York, Worcester y Westminster, ejecutó de manera excelente las “sublimes” obras de autores “inmortales” como Handel, Haydn, Mozart, y Beethoven, cuyo estilo -de todos por igual, suponemos-, es “grave”, “clásico” e “imponente”<sup>128</sup>. ¿Qué implicaba que una cantante de ópera interpretara a Beethoven? ¿Qué se quería dar a entender con esos adjetivos? Las fuentes no refieren que Bishop, durante sus conciertos públicos, haya cantado en México algo del compositor que nos ocupa -ni de los otros-. Si llegó a interpretar a Beethoven en conciertos privados, no se encontró información, pero resulta interesante que Beethoven fuera presentado como una virtud en la soprano inglesa.

Dentro de las referencias acerca de las obras beethovenianas tenemos la curiosa nota publicada por *El Republicano* en 1856. El diario anunció la formación de una “empresa lírica” que tenía como propósito “recorrer las principales ciudades del interior”. Esto no sería extraño pero lo relevante fue que como parte de su repertorio escenificarían *Fidelio* (op. 72) y *Die Ruinen von*

---

<sup>126</sup> “El Wals”, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1843, p. 4. Para revisar el catálogo pianístico de Beethoven véase: “Beethoven, Ludwig van”, en Stanley Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 3, Londres, Inglaterra, Oxford University Press, 2001.

<sup>127</sup> Sobre esta obra, se pueden aventurar dos posibilidades dentro del catálogo de Beethoven. El *Vals* en mi bemol mayor (WoO 84) y el *Vals* en re mayor (WoO 85) compuestos en 1824 y 1825 respectivamente. El primero de ellos consta de una estructura formalmente más apegada al vals decimonónico. El segundo, da la impresión de tener un carácter de pequeño estudio o de ejercicio para piano. Es decir, la nota debería referirse seguramente al WoO 84. Por otro lado, quizás el autor del texto no se refiera a un vals sino a alguna otra danza alemana, más presente en su producción pianística y que haya sido confundida con un vals. Una segunda posibilidad es que el autor hiciera referencia a algunas de las obras atribuidas a Beethoven tras su muerte, producto de la avaricia de los editores. Willy Hess, en su texto “Beethoven’s last composition”, señala que desde 1828 varias casas editoriales sacaron una serie de vals para piano atribuidos a Beethoven. Entre ellos se encontraba *Sehnsuchtswalzer* de Schubert, vals *Rayo de sol* o el vals *Claro de luna*. Para 1838 Crantz de Leipzig imprimió “un vals en Fa bajo el título de *Fe, esperanza y amor – Pensamientos de despedida para el piano*”, la cual fue reimpressa por Boosey de Londres como parte de las últimas obras de Beethoven. Cfr.: Hess, Willy, “Beethoven's Last Composition”, *Music & Letters*, vol. 33, núm. 3, 1952, p. 223. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/729236](http://www.jstor.org/stable/729236). Recuperado el 30 de junio de 2021.

<sup>128</sup> “Noticia biográfica de Madame Anna Bishop”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de junio de 1849, p. 2.

*Athen* (op. 113) de Beethoven. No se ha encontrado información sobre esta compañía, por lo que desconocemos si se llegó a realizar este periplo musical<sup>129</sup>.

Hubo de pasar casi una década para volver a ver publicado algo sobre Beethoven, pero con una diferencia, en este caso, con la certeza de que se interpretó. En pleno Segundo Imperio, la Banda Imperial de Música, dirigida por Joseph Sawerthal, incluyó la obertura de *Fidelio* de Beethoven, en un arreglo para banda militar<sup>130</sup>. Sawerthal, fungía como director de música de la Corte e inspector general de música militar mexicana. Los diarios dan cuenta de, al menos, tres conciertos en los que se incluyó dicha obertura. El primero fue el 24 de abril de 1865 en un concierto de “música austro-mexicana” con música de diversos autores austriacos e italianos, además de Beethoven<sup>131</sup>. El segundo, fue una serenata que se llevó a cabo el 2 de julio del mismo año<sup>132</sup>. El último concierto en el que la banda la interpretó fue el 2 de septiembre de 1866, “a beneficio de los heridos y mutilados en la actual guerra en Alemania”<sup>133</sup>. Cabe recordar que, a pesar de haber nacido en Bonn, para efectos de la época, Beethoven era austriaco, por lo que un concierto con obras austriacas incluiría a Beethoven.

El impacto de Sawerthal en la vida musical de México fue importante. En febrero de 1868, el diario *The Mexican Times*, publicó una serie de óperas que el director de la Banda Imperial trajo para su uso. La lista incluye, además de *Fidelio* de Beethoven, ocho obras de Bellini, treinta y dos de Donizetti, dos de Charles Gounod (1818-1893), los dos oratorios de Haydn, once obras de Mercadante, ocho de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), *Ildegonda* de Melesio Morales (1838-1908), siete obras de Mozart, diez y nueve de Giovanni Pacini (1796-1867), treinta y tres óperas de Rossini, veinticuatro de Giuseppe Verdi (1813-1901), dos de Richard Wagner (1813-1883) y

---

<sup>129</sup> “Empresa Lírica”, *El Republicano*, 20 de marzo de 1856, p. 4. Además de estas obras de Beethoven, se incluía *Safo* (1840) de Giovanni Pacini (1796-1867), *Don Giovanni* (1787), de Mozart, *Semiramiede* (1823) y *Guillaume Tell* (1829) de Gioachino Rossini (1792-1868), *Les Huguenots* (1836), *Robert le diable* (1831) y *Le Prophète* (1849) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

<sup>130</sup> Joseph Rudolf Zavrthal 1819-1893, trompetista, trombonista y compositor checo.

<sup>131</sup> “Concierto”, *La Sociedad*, 22 de abril de 1865, p. 2. El programa incluía, además de *Fidelio*, obras de Weber, Johann Strauss (1825-1899), Gaetano Donizetti, el mismo Sawerthal, Joseph Kaulich (1827-1901), Giuseppe Verdi (1813-1901), Ludwig Jeschko (1830-1863) y Richard Wagner (1813-1883).

<sup>132</sup> Serenata con obras de Sawerthal, Strauss, Verdi, Karel Komzák (1823-1893), Wagner, Georg Frederich Fuchs (1752-1821) y de nuevo, la obertura de *Fidelio* de Beethoven

<sup>133</sup> “Tivoli de San Cosme”, *La Sociedad*, 2 de septiembre de 1866, pág. 4. Nota: es posible suponer que se refiere a la guerra austro-prusiana ocurrida entre junio y agosto de ese año. Este concierto inició con la obertura de *Fidelio* e incluyó obras de Strauss, Charles Gounod, Verdi, Anton de Kontski (1816-1899), Weber, Sawerthal, Meyerbeer y Jacques Offenbach (1819-1880).

seis de Weber, entre otros autores. Algo interesante que se encuentra en el listado son cuatro versiones de diferentes autores intituladas *Ildegonda*, incluida la de Morales<sup>134</sup>.

Hasta 1865, la fortuna crítica, sólo muestra la interpretación de la obertura de *Fidelio*. De la serie de posibles obras que estaban a la venta en la capital mexicana no hay noticias de su interpretación. Esto sugiere que la parte de la ciudadanía que tenía acceso a los diarios y, estaba interesada en las actividades culturales, tenía presente el nombre de Beethoven mas no su música, al menos de forma que podamos probar. Por otro lado, en los diarios de la época solían aparecer obras literarias por entregas. Esto no era exclusivo de México, surge en Europa como un medio para aumentar la venta de los periódicos. En este caso, algunos diarios publicaban traducciones de novelas extranjeras, frecuentemente francesas. En algunas de ellas, aparecía el nombre de Beethoven como referente estético<sup>135</sup>. Si en México, como pasaba en Europa, las personas adquirirían o buscaban los diarios para seguir las historias, eventualmente se encontrarían con el nombre del compositor y lo tendrían presente. En el imaginario colectivo resonaría el nombre, aunque en el consciente auditivo no, sin embargo, se abría la posibilidad de un interés por conocer la música de “ese” de quien se lee en los diarios.

## 2.2 La Sociedad Filarmónica Mexicana y la promoción de la música clásica

La Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866 fue, indudablemente, una de las principales instituciones culturales surgidas en el siglo XIX. Sin ser la primera de tales organizaciones, logró consolidarse por varias razones. En primer lugar, alojó a un grupo diverso de personalidades en su

---

<sup>134</sup> “List of operas”, *The Mexican Times*, 10 de febrero de 1866, p. 4. Se hace necesario abordar el tema de los conciertos dados por la Banda de Música Imperial o, quizás, las de otras, para conocer si todas estas obras se interpretaron en México en los breves años del Segundo Imperio, Es una línea de investigación que queda por realizar. Las *Ildegondas* enlistadas son: *Ildegonda di Borgogna* (1845) de Francesco Malipiero (1824-1887); *Ildegonda nel Carcere* (1837) de Marco Aurelio Marliani (1805-1849); *Ildegonda* (1866) de Melesio Morales (188-1908); *Ildegonda* (1845) de [Emilio Arrieta] (1823-1894), aunque en el diario dice Solera, mismo libretista que utilizó Morales.

<sup>135</sup> Un ejemplo de esto es la novela *Águeda y Cecilia* (*Agathe et Cécile*, 1852) del escritor francés Alfonso Karr (1808-1890). Presentada por entregas en *El Monitor Republicano* en el año de 1852. En un pequeño fragmento aparecido el día 7 de noviembre de ese año (p. 2), Karr expone lo que acontece musicalmente en Francia. “Para explicación de todo esto, es preciso confesar que en Francia no somos músicos; que de tiempo en tiempo viene la moda de gustar la música, y que entonces este gusto no tiene límites [...]”. También señala que los que gustaban de escuchar desde siempre a Beethoven, pasaban por locos al no estar a la moda. Incluso, escribe que los amigos de Habeneck, decían de él “¡Es loco ese pobre Habeneck!”, por su esfuerzo de interpretar y hacer comprensible la música de Beethoven antes de que se pusiera de moda, pero, además, la perfección interpretativa de la orquesta del Conservatorio influyó considerablemente en el surgimiento de este interés Otro ejemplo literario es *Dalila* (1857), drama en tres actos y seis cuadros por el novelista y dramaturgo francés Octavio Feuillet (1821-1890), aparecido en *El Monitor Republicano*. La mención a Beethoven aparece el día 7 de enero de 1858, p. 1. Si bien, hay otras obras, se citan estas dos a guisa de ejemplo.

interior. Había médicos, ingenieros, literatos y, por supuesto, los principales músicos de la capital mexicana<sup>136</sup>. En segundo lugar, tuvo la anuencia del Imperio de Maximiliano. Tras la caída del Segundo Imperio, el gobierno republicano la arropó. Es decir, supo amoldarse a las circunstancias políticas bien fuera por el peso de sus socios, por el auge que tuvo o bien, por el servicio que prestaba como institución civilizatoria<sup>137</sup>.

Por otro lado, como parte de las finalidades inmediatas de la Sociedad Filarmónica Mexicana se encontraban dos cuestiones que ayudaron a la profesionalización de la música: la creación de un Conservatorio, el cual devino en el actual Conservatorio Nacional de Música y la promoción de la “música clásica”. Esto último es lo que se comenta en este apartado al constituirse como uno de los pilares para la interpretación sinfónica de Beethoven en el México decimonónico.

Como puede leerse en diversos textos sobre historia musical en México, la conformación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, a partir del llamado Club Filarmónico, fue constituido para apoyar la presentación pública en México de la ópera *Ildegonda* (1866) de Melesio Morales. Autores como Antonio García Cubas, Enrique de Olavarría y Ferrari, Gerónimo Baqueiro Foster o Manuel Mañón -entre muchos otros-, dan cuenta, con mayor o menor detalle, de la misma historia<sup>138</sup>. Cuando un grupo de amigos de Morales le solicitó al empresario Annibal Biacchi (1830- ¿?) la puesta en escena de la *Ildegonda*, éste se rehusó bajo el argumento, según algunos, que no era rentable, según otros, que era de un mexicano y otros más, por una combinación de ambas<sup>139</sup>.

La labor de la Sociedad Filarmónica Mexicana fue de suma importancia para el tema que nos ocupa pues se dedicó a la organización de conciertos con el propósito de difundir la música europea en el país y por supuesto incluyó en su programación la obra beethoveniana.

---

<sup>136</sup> Como es sabido, Franz Liszt (1811-1886) fue invitado a participar como miembro honorario. Aceptado esto por el “Abate” Liszt, fue reconocido por la “Sociedad” con una medalla y un diploma.

<sup>137</sup> Sobre la capacidad adaptativa de la Sociedad Filarmónica Mexicana véase: Miranda, Ricardo, “Lo que dijeron las brujas: Juárez y el estreno de la sinfonía-himno *Dios salve a la patria*”, *Historia Mexicana*, Vol. 70, núm. 4 (280), abril-junio 2021, pp. 1949-1986.

<sup>138</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones Históricas, Anecdóticas y de Costumbres Mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotografías*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904; Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, Vol. II, México, Editorial, Porrúa, 1961; Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México*. Tomo I. La música en el período independiente, México, Secretaría de Educación Pública, INBA, 1964. Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México 1753-1931*, reimposición facsimilar, México, Conaculta INBA, 2009.

<sup>139</sup> García Cubas señala que la Sociedad Filarmónica surgió para evitar que Biacchi los llamara mentirosos por defender a Morales en nombre de un club inexistente. En ningún momento se menciona que la idea fuera la de conformar una asociación musical, mucho menos un conservatorio. Sin embargo, resultó en una institución cultural que contribuyó a la transformación musical de México. García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos...*, p. 520.

### 2.2.1 Los conciertos para los socios

Desde los inicios de la Sociedad Filarmónica Mexicana se presentaron conciertos semanarios en el “patio de los Naranjos de la antigua Inquisición”<sup>140</sup> o, en algún salón próximo al patio. Según García Cubas, en este espacio se interpretaron arias de Donizetti o Rossini, obras de Franz Schubert (1797-1828), el *Stabat Mater* (1833) del mismo Rossini, piezas de Frederic Chopin (1810-1849) y sonatas de Beethoven (sin especificar cuáles); las más de las veces por el pianista Tomás León (1826-1893). Esto contradice la hipótesis de Mayer-Serra que sostiene: “No tenemos ninguna noticia de que las sonatas para piano de éste [Beethoven] hayan llegado a México antes del último cuarto de siglo o sea después de la muerte de Ortega (1875)”<sup>141</sup>. De poder corroborarse lo señalado por García Cubas, es decir, que la referencia a las sonatas de Beethoven ejecutadas por León es de la época de los primeros conciertos de la Sociedad Filarmónica, 1866-67 sería la primera fecha en la que se registra la audición o ejecución pública (aunque fuera en un espacio privado) de las sonatas de Beethoven en México<sup>142</sup>. A esto, podemos sumarle lo expuesto por Fernanda Nava referente a que, según consta en el archivo de Tomás León, éste poseía todas las sonatas para piano y las nueve sinfonías en arreglos a cuatro manos, así como algunas otras piezas sueltas de Beethoven<sup>143</sup>. Para Nava, fue la vocación educativa de León lo que le hizo incluir estas obras no sólo en el repertorio, sino en las tertulias<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> García Cubas, *El libro de...*, p. 523.

<sup>141</sup> Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*. Reimpresión facsimilar [1941], México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1996, p. 87.

<sup>142</sup> Es importante ser cautos con las memorias de García Cubas publicadas casi 40 años después de la fundación de la Sociedad. Con respecto a que tanto Beethoven como Chopin o Rossini se ejecutaron al principio de los conciertos de la Sociedad, no hay evidencia documental de que se tocaran sonatas del primero en los años de 1866 ni 1867. Solo existen referencias de interpretaciones al piano de algunos movimientos de ciertas sinfonías (cfr. *La Armonía*, Tomo I, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 78). No obstante, el 16 de marzo de 1867, se interpretó un *Impromptu* de Chopin y, en el ensayo del 17 de marzo de 1867, se montó el *Stabat Mater* de Rossini. Podemos decir que, al menos de algunos de los autores, sí tenemos datos sobre las obras interpretadas.

<sup>143</sup> Las ediciones de música que pertenecían a Tomás León se encuentran actualmente en poder de Fernanda Nava. Son partituras encuadernadas en varis tomos. En estos “cuadernos” se conservan principalmente arreglos a cuatro manos de diversas óperas y de las nueve sinfonías de Beethoven. Sin embargo, no hay más que una sonata de Beethoven, la *Opus 23*, núm. 57, con edición crítica de Eugen d’Albert (1864-1932), la *Marcia Alla Turca de Die Ruinen von Athen*, op. 113, en arreglo para piano por Anton Rubinstein (1829-1894) y una transcripción de la obertura de *Egmont* (op. 84). Esta partitura incluye un sello que dice calle de Zuleta/México. En el caso de la sonata, aparece encuadernada en un volumen perteneciente a Dolores León y, dado el editor, es posible asumir que le perteneció a ella y no a Tomás, su padre. Agradezco ampliamente a la Maestra Nava por su apoyo para poder revisar estos documentos.

<sup>144</sup> Citado en Maya, “Un Beethoven desconocido...”, pp. 18-21.

Como parte de esta vocación educativa mencionada por Nava, podemos citar el concierto religioso que se llevó a cabo el jueves santo de 1875. En este, un par de alumnas de Tomás León, las señoritas Guadalupe y Dolores Zayas, interpretaron la segunda sinfonía de Beethoven, mientras que León e Ituarte ejecutaron la Sinfonía *Pastoral*. Este recital incluyó otras dos sinfonías además de las de Beethoven, así como obras religiosas. El título de “religioso” pudo deberse a la fecha en la que se llevó a cabo porque, como puede verse en la Tabla 1, salvo el *Stabat Mater*, no hubo más obras religiosas. El programa, interpretado a cuatro manos, no aclara qué parte de las sinfonías o qué melodías de Mendelssohn se interpretaron.

1. Segunda Sinfonía [en re mayor, op. 21] de Beethoven por las señoritas Guadalupe y Dolores Zayas
2. Sinfonía *Pastoral* [núm. 6 en fa mayor, op. 68] del mismo maestro, por los señores Tomás León y Julio Ituarte.
3. Sinfonía *Júpiter* [núm. 41 en do mayor, K. 551] de Mozart por los señores Tomás León y Francisco Ortega.
4. Introducción del *Stabat Mater* de Rossini y el *Inflammatius*, por los señores Tomás León y Fernando Rubin.
5. *Mélodies* de Mendelssohn, por los mismos [Tomás León y Fernando Rubin].
6. *Sinfonía Victoria*, de Mendelssohn por los señores Tomás León y Julio Ituarte.

**Tabla 1. Programa del concierto religioso del 17 de marzo de 1875<sup>145</sup>.**

Por otro lado, en 1870, año del Centenario de Beethoven, *La Voz de México* publicó el programa del concierto privado de la Sociedad Filarmónica Mexicana del mes de junio<sup>146</sup>. En él se ejecutaron, entre otras obras clásicas, una sonata para piano (por Félix Sauvinet) y otra para violín y piano de Beethoven (por Luis G. Morán acompañado por Tomás León)<sup>147</sup>. Este recital de

---

<sup>145</sup> La *Sinfonía Victoria* de Mendelssohn probablemente se refiere a la Sinfonía núm. 3 en la menor op. 56 llamada “Escocesa” y que fue dedicada a la Reina Victoria. “Conciertos religiosos”, *El Monitor Republicano*, 17 de marzo de 1875, p. 3. “Concert religeux”, *Le Trait d’Union*, México, 17 de marzo de 1875, p. 3.

<sup>146</sup> “Concierto”, *La Voz de México*, 25 de junio de 1870, p. 3

<sup>147</sup> Felix Sauvinet (1832-1898), músico y compositor de origen francés. <https://gw.geneanet.org/>. Luis G. Morán “(ca. 1830-1887), acreditado ejecutante de órgano y violín, un personaje notable y a la vez controvertido en el campo de la pedagogía musical, quien se inició en la profesión bajo la tutela de su padre, José Luis Morán, violín primero de la catedral de Puebla”. Roubina, Evguenia, “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia”, [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 20 (2006). Recuperado de internet el 31 de mayo de 2022: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/instrumentos-arco-ensenanza-musical.pdf>.

sonatas beethovenianas es, hasta este momento, una de las primeras noticias que tenemos de su escucha en la fortuna crítica mexicana<sup>148</sup>.

Como parte de los principios establecidos en los estatutos de la Sociedad Filarmónica Mexicana se incluía la creación de un conservatorio para el impulso de las artes musicales en México; esto, gracias al apoyo de amigos “entusiastas por las ciencias músicas y por su adelantamiento”<sup>149</sup>. Además de lo anterior, estaba la difusión de la “música clásica” a través de grandes espectáculos, la de educar a todas las clases sociales haciéndolas partícipes y conocedoras de este conocimiento musical, para así, quitarles la potestad a los iniciados y hacerla accesible para todos. Manuel Siliceo, primer presidente de esta institución escribió lo que se esperaba de la Sociedad Filarmónica Mexicana:

[...] hacer progresar las ciencias músicas en México; de extender y volver familiares en todas las clases de la sociedad los conocimientos de aquel género que hasta hoy se han encerrado en un pequeño círculo de iniciados; de poner en evidencia el genio de los mexicanos y sus brillantes disposiciones para las bellas artes, y muy principalmente para la música, a lo que parece contribuir muchísimo su temperamento, que les hará brillar y producir obras de primer orden<sup>150</sup>.

Por su parte, Aniceto Ortega, en su discurso dado por motivo de la premiación a los alumnos destacados del Conservatorio, señalaba que cultivar las artes es la mejor manera de “medir la civilización y pulimento de los pueblos”<sup>151</sup>. Es decir, qué mejor manera de mostrar los adelantos civilizatorios de la sociedad mexicana que a través de la “música clásica”. Esto implicaba que la sociedad debía dirigir su atención a una música instrumental no ligada a un texto, sin embargo, en algunos conciertos dados en México y señalados por la prensa capitalina como “clásicos”, incluían oberturas de óperas<sup>152</sup>.

---

<sup>148</sup> “Concierto”, *La Voz de México*, 25 de junio de 1870, p. 3. Además, se interpretó la obertura de *Don Giovanni* de Mozart para piano a cuatro manos y ensamble de cuerdas; Cuarteto de cuerdas de Mozart, [no especifica cuál]; obertura de *Le Nozze di Figaro* de Mozart con la misma instrumentación que la otra obertura y un *Trío* para violín, violonchelo y piano de Hummel.

<sup>149</sup> “Sociedad Filarmónica”, *La Sociedad*, 11 de enero de 1866, pág. 2.

<sup>150</sup> Siliceo, Manuel, “La Sociedad Filarmónica Mexicana”, *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, Tomo I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866, pp. 2-3.

<sup>151</sup> Ortega, Aniceto, “Instrucción Pública. Distribución de premios a los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, México, 26 de diciembre de 1867, p. 1.

<sup>152</sup> Así aparece mencionado tanto en *La Iberia* y *El Ferrocarril* con fecha de del 22 de junio de 1870 sobre el concierto del 25 de junio del mismo año.

### 2.2.2 Los conciertos: privados y públicos

La Sociedad Filarmónica Mexicana establecía en su reglamento que estaba obligada a ofrecer, de forma mensual, conciertos privados dirigidos a sus socios protectores y sus familias como una forma de compensación por el aporte económico que ofrecían. Además, debían presentar conciertos públicos dirigidos a una audiencia general. En estos conciertos, los miembros de la Sociedad buscaban presentar además de música vocal, como se hacía regularmente, sino también música instrumental distinta a la programática o relacionada con lo operístico. En la primera de estas actividades, y tras sobrepasar muchas vicisitudes propias de una institución que contaba con “socios aficionados”, llevaron a cabo un concierto de música sacra que, en la reseña de los trabajos de la Sociedad Filarmónica, aparece mencionado como *reunión clásica*<sup>153</sup>.

Este concierto implicó varios retos. Parte de los problemas que se presentaron fueron: “[...] reunir a un gran número de personas a ensayos frecuentes, acopiar la música necesaria para todas ellas, hacer la clasificación de sus voces, sin conocimiento previo de muchas de entre ellas”<sup>154</sup> para, acto seguido, exponer la forma en que se salvaron dichos problemas pues, a pesar de carecer de “orquesta, de pianos, de local apropiado, [se] pudo, sin embargo, presentar el primer concierto privado, de música sagrada, con un personal de socios aficionados muy notable por sus voces, su conocimiento del arte y su reputación artística”<sup>155</sup>.

Los primeros conciertos, privados y públicos, de la Sociedad Filarmónica Mexicana fueron misceláneos<sup>156</sup>. La programación incluyó: música sacra, piezas líricas y obras corales; en tiempos del Segundo Imperio también se incluyeron piezas con la banda austriaca dirigida por Sawerthal. Es decir, estos primeros conciertos mantenían la estructura frecuente de las prácticas musicales

---

<sup>153</sup> “Reseña de los trabajos de la sociedad filarmónica mexicana en el año de 1866”, *La Sociedad*, 27 de enero de 1867, pág. 1.

<sup>154</sup> La única referencia que hemos podido encontrar sobre la fecha del concierto la hace Jesús C. Romero en: *Efemérides de la música mexicana*, vol. I, enero-junio, CNCA-Cenidim, 1993, p. 148. Ahí mismo expone que: “la propia Sociedad hizo figurar como concierto inicial, en la serie de los privados, el que tuvo efecto la noche del 13 de junio, según consta en un rarísimo ejemplar de la invitación impresa para este acto”. Sin embargo, no tenemos acceso a la fuente para poder corroborar esto.

<sup>155</sup> “Reseña de los trabajos de la sociedad filarmónica mexicana en el año de 1866”, *La Sociedad*, 27 de enero de 1867, p. 1 y, *La Armonía*, Tomo II, núm. 6, 15 de enero de 1867.

<sup>156</sup> Se sigue aquí la denominación hecha por William Weber como: conciertos que presentan selecciones de óperas, principalmente las que estaban en boga, obras relacionadas con la ópera, de tipo “virtuoso” y ocasionalmente, música no relacionada con la ópera. El segundo concierto privado de la Sociedad Filarmónica se llevó a cabo el 13 de junio de 1866, según consta en la “Reseña de los trabajos de la Sociedad Filarmónica Mexicana en el año de 1866”, *La Sociedad*, 27 de enero de 1867, p. 1 y, *La Armonía*, Tomo II, núm. 6, 15 de enero de 1867. El primero de los conciertos públicos se realizó el 7 de septiembre de 1866 según consigna *La Sociedad* con fecha del 7 de septiembre de 1866, p. 4 (ver anexo 1).



européas señaladas tanto por Weber como por Figes<sup>157</sup>. Sin embargo, faltaba por presentar o incluir, una mayor presencia de la música clásica<sup>158</sup>.

Fue en estos conciertos donde hubo un primer acercamiento de sonoridades sinfónicas beethovenianas a la audiencia mexicana del XIX, aunque, reducidas y fragmentadas. Aquí, donde predominaba la ópera, la música instrumental que no parafraseaba o reelaboraba obras vocales era poco frecuente. La primera audición en un espacio público presentó, al piano y a cuatro manos, secciones de algunas de sus sinfonías, junto a obras vocales, fantasías sobre temas operísticos y obras para instrumentos solos. Aunque no hay mucha información sobre los programas de los conciertos dados en 1866, el año de 1867 ofrece un panorama más amplio.

Una práctica habitual en la época era la reimpresión de las mismas notas en varios de los diarios. Al ser idénticas, solían reproducir sus erratas una y otra vez, lo que dificulta la precisión al recabar datos. Un ejemplo de esto es la crítica que hace Alfredo Bablot sobre dos acontecimientos de la Sociedad Filarmónica.

El 27 de julio de 1867 fue el primero de los conciertos privados ofrecidos ese año<sup>159</sup>. El concierto misceláneo de ese día incluyó el “Andante [*sic*] de la Sinfonía en re” [en re mayor, op. 36] de Beethoven, interpretada a cuatro manos por Tomás León y Agustín Balderas (1826-1872)<sup>160</sup>. Si bien, esta pudiera parecer la primera audición de una sinfonía de Beethoven, los diarios nos cuentan otra historia.

Alfredo Bablot publicó una crónica a propósito de los ensayos que organizaba la Sociedad Filarmónica con miras a la presentación pública. El crítico declaraba que los ensayos se estaban convirtiendo en verdaderos conciertos. Sin embargo, la reimpresión de este texto en otros diarios genera algunos problemas para la historiografía. La fuente más antigua y, quizás la más confiable, es *La Armonía*<sup>161</sup>. Aquí, Bablot da cuenta de los avances en los llamados “ensayos/conciertos”. Esta nota debió referirse al 9 de marzo de ese año. Sin embargo, las diversas reimpressiones del texto de Bablot, aparecidas en otros diarios en fechas posteriores, no especificaron la fecha

---

<sup>157</sup> Véase: William Weber, *La gran transformación en el gusto musical...* 2011 y Orlando Figes, *Los europeos...* 2020.

<sup>158</sup> Hay que recordar que lo único que se había escuchado o, al menos se tiene referencia hemerográfica de ello, es la obertura de *Fidelio* y, en versión para banda.

<sup>159</sup> Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, prólogo de Salvador Novo, México, Editorial Porrúa, Tomo II/VI, p. 736.

<sup>160</sup> Así aparece en varios de los diarios de la época: “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de julio de 1867, p. 3; “Sociedad Filarmónica”, *El Boletín Republicano*, 27 de julio de 1867, p. 3; “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Monitor Republicano*, 27 de julio de 1867, p. 3.

<sup>161</sup> Bablot, Alfredo, “Crónica musical. Ensayos”, *La Armonía*, Tomo I, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 76.

original, lo que genera confusión en las revisiones posteriores, acerca del momento en que se presentaron las obras por vez primera<sup>162</sup>.

En la nota de *La Armonía* se expone que, además de las consabidas piezas operísticas y el ensayo de obras sacras, se ejecutó -el 9 de marzo- el Andante [*sic*] de la Tercera sinfonía de Beethoven, interpretada al piano a cuatro manos a cargo de Tomás León y Aniceto Ortega (ver anexo 2)<sup>163</sup>. Aquí mismo -y en todas las reproducciones posteriores-, Bablot expone que la música clásica no tenía mucha actividad en México y, nos deja ver, además, cuáles son los compositores clásicos para esta agrupación:

La Comisión de Conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Dussek, Beethoven o Mendelssohn<sup>164</sup>.

En esta misma crónica Bablot presenta el programa del “ensayo/concierto” del 16 de marzo de 1867. En esta audición se incluyó la “introducción [*sic*] de la Quinta Sinfonía” [en do menor, op. 67] de Beethoven<sup>165</sup>. Interpretada a cuatro manos por Tomás León y Julio Ituarte (1845-1905) junto a piezas operísticas (ver anexo 3). La otra pieza “clásica” fue un impromptu de Chopin interpretado por la señora H. de Wagner<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> La misma nota aparece publicada el 25 de marzo en *La Sociedad* y el 31 de julio en *El Monitor Republicano*. Bablot, Alfredo, “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *La Sociedad*, 25 de marzo de 1867, p. 2, y, Bablot, Alfredo, “Crónica musical. Los conciertos de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1867, p. 1.

<sup>163</sup> Dato importante, en la Tercera no hay un *Andante*. El único movimiento lento es el *Adagio assai* de la marcha fúnebre, difícilmente confundible con un andante.

<sup>164</sup> Bablot, Alfredo, “Crónica musical. Ensayos”, *La Armonía*, Tomo I, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 78.

<sup>165</sup> No se especifica en ese texto a qué se refería Bablot con la “Introducción” de la Quinta. Suponemos que se refiere al primer movimiento – *Allegro con brío* – que no cuenta con una sección de introducción. Es difícil considerar que Alfredo Bablot, el músico francés, el crítico musical, el que a la postre sería director del Conservatorio, desconociera este hecho. Podríamos pensar que esta expresión hacía referencia a que durante el ensayo tan solo se tocó un fragmento de este primer movimiento, o bien, otra posible elucubración es que Bablot hubiera querido escribir “una introducción a la Quinta Sinfonía” en vez de “la introducción de la Quinta Sinfonía”. Sin embargo, en el siguiente número de *La Armonía* (núm. 11, 1º de abril del mismo año), hace una reseña donde escribe: “El sábado 16 comenzó el concierto [...] con la introducción de la sinfonía V de Beethoven, arreglada a cuatro manos por Czerny y ejecutada por los Sres. D. Tomás León y D. Julio Ituarte”. Además, esto mismo aparece en *El Monitor Republicano* (31 de julio de 1867). Lo curioso es que la referencia se repite hasta la fecha sin mayores aclaraciones.

<sup>166</sup> En la descripción del concierto del 16 que hace en el número 11 de *La Armonía*, describe la obra que interpreta la señora de Wagner, a partir de esto, se puede colegir que se refiere a la *Fantasia-impromptu* op. 66 en do# menor de Chopin y publicada de manera póstuma.

Según se puede discernir de las noticias periodísticas, lo ensayado en esas ocasiones no se presentó al público como conciertos, ya que, debido a los acontecimientos políticos que habían ocurrido ese año<sup>167</sup>, no se realizaron las funciones de mayo y junio, las cuales fueron movidas a los días 27 de julio y 3 y 10 de agosto de 1867<sup>168</sup>. Por otro lado, si consideramos que el texto del 15 de marzo de *La Armonía* se publicó de nuevo el día 31 de julio, podemos asumir que, efectivamente ese concierto se ofreció en otra fecha motivo por el cual se reimprimió el texto de Bablot pero, sin actualizar las fechas. Sin embargo, la prensa de la época presenta otra discrepancia.

Sobre el *Andante* de la Segunda sinfonía de Beethoven con la que inició el concierto del 27 de julio (ver anexo 4), Luis Gonzaga Ortiz sólo fue capaz de expresar que, se interpretó “con maestría y precisión. Ésta, “[...] aunque de un género clásico, agradó y fue aplaudida”<sup>169</sup>.

Para el concierto del 3 de agosto, *El Boletín Republicano*, reimprimió la nota de Bablot del 9 de marzo en varias entregas (3, 6, 7, 13 y 14 de agosto). Por otra parte, el 8 de agosto, *El Monitor Republicano* reeditó una crítica del mismo Bablot, publicada en *El Globo* (que no hemos podido localizar). Las publicaciones parecen referirse al mismo recital (primero los ensayos y luego el concierto como tal). *El Siglo Diez y Nueve*, además, publicó el programa del evento.<sup>170</sup>

En *El Monitor* aparecieron varias cosas interesantes a propósito del pensamiento de la época. En principio, menciona que “los miembros más inteligentes de la Sociedad [Filarmónica Mexicana]” debían, por ser su misión, “refinar el gusto de la música en México”<sup>171</sup>, de ahí que ejecutaran una sinfonía de Beethoven. Encontramos pues, ligado a Beethoven, el concepto de

---

<sup>167</sup> Quizás se refiera a que en abril de ese año Porfirio Díaz inició el sitio de la Ciudad de México.

<sup>168</sup> “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Boletín Republicano*, 26 de julio de 1867, p. 1 y “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de julio de 1867, p. 3.

<sup>169</sup> No deja de llamar la atención que, en este caso, también haya una diferencia con la nomenclatura en los movimientos de las sinfonías de Beethoven. Es decir, la Segunda Sinfonía, no cuenta con un *Andante*, en dado caso, sería el *Larghetto* del segundo movimiento. O bien, solo tocaron el *Adagio molto* del primer movimiento, lo que sería musicalmente muy extraño. Luis Gonzaga Ortiz (*L.G.O.*, seud.), “Revista de la semana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de julio de 1867, p. 2. y, repetida en, Luis Gonzaga Ortiz (*L.G.O.*, seud.), “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Boletín Republicano*, 30 de julio de 1867, p. 2. Luis Gonzaga Ortiz Enciso (1832-1894) fue un poeta, escritor, cronista y traductor mexicano. Tras la República restaurada, fue director del *Diario Oficial de la Federación*.

<sup>170</sup> Bablot, Alfredo, “Crónica musical. Ensayos”, *La Armonía*, Tomo I, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 78, *El Boletín Republicano*, 3 de agosto de 1867, p. 3, 6 de agosto de 1867, p. 3, 7 de agosto de 1867, p. 3, 13 de agosto de 1867, p. 3 y 14 de agosto de 1867, p. 3; *El Monitor Republicano*, 8 de agosto de 1867, pp. 1-2 (La fuente exacta del periódico *El Globo* no fue localizada). “Sociedad Filarmónica”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de agosto de 1867, p. 3. Este diario imprimió un anuncio del concierto con el programa que daba inicio con el *Adagio y Finale (Presto)* de la Séptima Sinfonía, no de Haydn, sino de Beethoven.

<sup>171</sup> Bablot, Alfredo, “Crónica Musical. Conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Monitor Republicano*, 8 de agosto de 1867, pp. 1-2.

gusto. Es, a través de su música, como se podía educar a la audiencia mexicana. Además, Bablot insiste en que las composiciones clásicas son poco conocidas entre los mexicanos pues, el público las encuentra fastidiosas y por ende no las aprecia.

Esto, debido a que resulta impensable comprender “las ingeniosas combinaciones de su compleja y rica armonía, ni pueden penetrarse sólo por intuición los misterios de sus bellezas melódicas” con una sola audición. También señaló que, con algo de instinto y sensibilidad, aunado a la escucha frecuente y un estudio a conciencia se puede descubrir la erudición, originalidad, así como el sentimiento y la delicadeza que han permitido que se les considere “ahora y siempre como los modelos eternos de la ciencia y el buen gusto”<sup>172</sup>.

La relación entre ciencia y buen gusto se puede entender a partir de la influencia que pudo haber tenido Rousseau en el mismo Bablot. *La Armonía* había publicado una traducción de la voz “Gusto” del diccionario del autor francés, donde se señalaba que un mayor dominio de las reglas implica mayor gusto y, por tanto, puede adquirirse a través del conocimiento mismo<sup>173</sup>. A pesar de que la sinfonía clásica era el modelo del buen gusto para Bablot, agregó una distinción entre las composiciones de Beethoven y de Haydn. Al referirse a la interpretación de Tomás León y Agustín Balderas del *Adagio* y el *Presto* de la Séptima Sinfonía de Haydn (en do mayor, Hoboken I/7), el crítico francés hizo la observación de que la música de Haydn era, en general, más ligera, graciosa y comprensible que la de Beethoven, a pesar de que iniciaron el programa precisamente con su Segunda sinfonía.

Encontramos diferencias entre los movimientos de las sinfonías presentados en los diarios y los reseñados por el crítico francés. Al igual que en los conciertos anteriores, los nombres dados a los movimientos de la Séptima Sinfonía en los diarios que lo anunciaron no fueron precisos. Como es sabido, esta sinfonía no cuenta con un *Adagio* y el *Presto* no es el *Finale* sino su tercer movimiento. Entonces, o el autor del texto no conocía las obras sinfónicas de Beethoven, las ediciones con que contaban en ese momento utilizaron nombres distintos, se cambiaron los autores en la redacción o, simplemente hubo un cambio en el programa que nadie informó<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>173</sup> Véase: “Gusto”, *La Armonía*, Urbano Fonseca (tr.), Tomo I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866, p. 16.

<sup>174</sup> Robert Stevenson señala la fecha de este concierto como el 27 de julio de 1867. Es posible que la confusión se deba a la fecha de publicación en que apareció en el diario, o las reimpresiones a *diestra y siniestra* del texto que Bablot publicó en *La Armonía*. Cfr. Robert Stevenson, *Music in México, a Historical Survey*, Nueva York, Thomas y Crowell, 1952, p. 209. Citado en Nava Ruiz, Fernanda, *op. cit.*, p. 162.

Por otra parte, al revisar las ediciones con las que contaba Tomás León, estas son de origen francés basadas en los originales de Leipzig, Mainz o Viena y arreglados por Carl Czerny (1791-1857) para cuatro manos<sup>175</sup>. De igual forma, en estas publicaciones se puede ver que los títulos corresponden a las ediciones actuales, no hay modificaciones en las indicaciones agógicas que se utilizan como títulos de cada movimiento. Estas ediciones tienen el sello “Repertorio de Música/Calle de la Palma N° 13/México”<sup>176</sup>, es decir, asequibles en la capital mexicana durante la época en el repertorio de H. Nagel Sucesores. De todo lo anterior podemos asumir que, lo que se interpretó el día 3 de agosto no fue la Séptima de Beethoven sino la de Haydn<sup>177</sup>, la cual sí cuenta con un *Adagio-Allegro* y un *Recitativo: Adagio*, así como con un *Finale* ágil, aunque de tempo *Allegro* cuyo predominio de figuras de dieciseisavos, dan la impresión de mayor rapidez. A pesar de esto, quedan pendientes las diferencias entre el programa impreso en el diario y las obras señaladas por Bablot (ver anexo 5).

Cabe recordar que la interpretación de obras musicales en arreglos para piano era una práctica habitual en la época. La reelaboración de temas operísticos para cuatro manos o dúos diversos y pequeños ensambles, era una excelente estrategia de venta para los editores de música y para los compositores cuando lograban un buen contrato con las casas editoriales. Esta práctica se pasó después a la música sinfónica y Beethoven, naturalmente, fue uno de los compositores cuyas obras se reelaboraron para poder ser interpretadas en el ámbito privado. Orlando Figes, por ejemplo, señala que hacia 1844 un catálogo del editor Frederick Hofmeister registraba alrededor de nueve mil obras diferentes de las cuales, ciento cincuenta eran de Beethoven. Se hicieron transcripciones tanto de sus sinfonías como de sus oberturas, misas, conciertos, música de cámara, así como *Fidelio* donde: “el espectro existente de la música a cuatro manos era impresionante”<sup>178</sup>. Figes apunta que estas transcripciones se volvieron tan comunes que desplazaron tanto al trío como al cuarteto de cuerdas al momento de hacer música en los salones decimonónicos<sup>179</sup>.

---

<sup>175</sup> La Primera Sinfonía, a partir del original de C.F. Peters de Leipzig. La Segunda, Tercera, Cuarta, Séptima y Octava a partir de las ediciones de Tobias Haslinger en Viena. La Quinta y la Sexta de acuerdo con los editores de los originales Breitkopf & Hartel en Leipzig. La Novena, de la cual tenía dos ejemplares, están de acuerdo con la edición original de B. Schotts hijos en Mainz. Varias de las portadas dicen “*Nouvelle edition*” (“edición nueva”, todas excepto la Séptima y la Octava).

<sup>176</sup> Agradezco enormemente a Fernanda Nava Ruiz por las facilidades prestadas para acceder a las ediciones de las obras que eran propiedad de Tomás León.

<sup>177</sup> Sinfonía núm. 7 en do Mayor, Hoboken I/7, “*Le Midi*”. Consta de cuatro movimientos: I.- *Adagio-Allegro*; II.- *Recitativo: Adagio*; III.- *Minueto y trío*; IV: *Finale: Allegro*.

<sup>178</sup> Figes, *Los europeos*, p. 120.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 126.

Como podemos notar, para mediados de 1867, la audiencia mexicana ya había tenido contacto con algunos movimientos, en versiones pianísticas, de la Segunda, la Tercera, la Quinta y tal vez la Séptima sinfonías (ver cuadro 1) y, es probable que también de la Sexta Sinfonía [en fa mayor op. 68 *Pastoral*]. O es lo que se puede colegir de lo expuesto por Antonio García Cubas en *El libro de mis recuerdos*. Aquí, el autor da cuenta de una tertulia en casa de León:

Ejecutábase a cuatro manos la bella *Pastoral* de Beethoven, esa excelsa sinfonía, en la que las graciosas escenas campestres se desarrollan en la florida vega de un arroyo murmurante y son interrumpidas por las primeras ráfagas del huracán, precursoras de una tempestad deshecha. Los relámpagos se suceden y los truenos, a veces intermitentes y a veces continuados, arrecian por momentos, hasta que los elementos desencadenados dan lugar a la espantosa tempestad. Ejecutaban León y Ortega esa sublime parte de la sinfonía, con el vigor que ella requiere, en los momentos en que la naturaleza se manifestaba terrible y majestuosa; el agua caía a torrentes, azotando con estrépito las vidrieras de las ventanas, y una atronadora descarga eléctrica en el cercano templo de Santo Domingo nos hizo estremecer y poder apreciar doblemente las enérgicas frases musicales del gran compositor. La tempestad verdadera, a la vez que la imitativa, fue calmando poco a poco, hasta volver aquélla su completa tranquilidad al tiempo y permitiéndonos ésta escuchar con deleite el canto religioso, tierno y melancólico que, al retirarse los campesinos, elevaban al Ser Supremo, en acción de gracias por haberlos libertado de la pasada tormenta<sup>180</sup>.

Si bien, García Cubas no señala la fecha de la interpretación, hay que recordar que Ortega murió en 1875, por lo que es viable asumir que fue alrededor de las mismas fechas en que se interpretaron los otros movimientos sinfónicos a cuatro manos. Lo que debemos tomar en cuenta, es que esta cita hace referencias a las tertulias en casa de León, es decir, para una audiencia muy reducida y con una mayor percepción o conocimiento acerca de esta música. Además, recordemos que, en 1875, León e Ituarte ejecutaron la *Pastoral* de Beethoven a cuatro manos en un concierto religioso.

---

<sup>180</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos...*, p. 519.

Fecha	Obra	Intérprete(s)
09 de marzo de 1867	Tercera Sinfonía (en ensayo). <i>Andante</i> [sic]	Tomás León, pianista Aniceto Ortega, pianista
16 de marzo de 1867	Quinta Sinfonía (en ensayo). Introducción [sic]	Tomás León, pianista Julio Ituarte, pianista
27 de julio de 1867	Segunda Sinfonía. <i>Andante</i> [sic]	Tomás León, pianista Agustín Balderas, pianista
03 de agosto de 1867	¿Séptima Sinfonía? <i>Adagio</i> [sic]	Tomás León, pianista Agustín Balderas, pianista
03 de agosto de 1867	¿Séptima Sinfonía? <i>Finale (Presto)</i> [sic]	
Sin fecha específica	Sexta Sinfonía. (No especifica si se interpretó completa)	Tomás León, pianista Aniceto Ortega, pianista

**Cuadro 1. Fechas de las primeras presentaciones público/privadas de movimientos de sinfonías de Beethoven a cuatro manos.**

## 2.3 El Gran Festival Mexicano. Hacia el centenario en honor a Beethoven

### 2.3.1. La consolidación de los conciertos clásicos

Después de los conciertos de principios de 1867, la Sociedad Filarmónica continuó con sus actividades mensuales con presentaciones ocasionales de piezas instrumentales entre obras vocales. En estas audiciones, la prensa solía llamar a estas composiciones que no tenían relación con un programa o texto, música clásica.

Curiosamente, en el concierto del 3 de agosto, además de los dos movimientos sinfónicos a cuatro manos, se interpretó el *Rondo capriccioso* de Mendelssohn, ejecutado por la Sra. H. de Wagner. *El Siglo Diez y Nueve* consideró importante señalar -entre paréntesis- que el *rondó* era una obra clásica. Desconocemos si esto era para no sorprender a la audiencia con la inclusión de tanta obra instrumental, sólo para informar o bien, para educar a los lectores.

Para 1868, los conciertos con música clásica estuvieron poco presentes en los diarios capitalinos. Sin embargo, los recitales de León y compañía (incluso en versión para piano), mostraron en la vida musical mexicana lo que Bablot llamó el “clasicismo de la sinfonía”<sup>181</sup>. Rafael de Zayas (*Liporelo*) escribió con motivo de la inauguración de la Escuela de Declamación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica sobre la interpretación a cuatro manos de una sinfonía de Beethoven (sin especificar), a cargo de Aniceto Ortega “acompañado del Sr. León”; el cronista muestra la importancia de esa obra al señalar: “No podemos menos que dar un voto de gracias al

<sup>181</sup> Así lo apunta Alfredo Bablot en su crónica a pesar de que se interpretaron a cuatro manos en el piano. Bablot, Alfredo, “Crónica Musical. Conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Monitor Republicano*, 8 de agosto de 1867, p. 1

Sr. Ortega, que va introduciendo poco a poco el gusto clásico entre nosotros”<sup>182</sup>. Es decir, a diferencia de lo escrito por Nava, *Liporelo* da a entender que fue Ortega el que propició la inclusión de Beethoven en el repertorio y no León. En el texto que acompaña a la crónica, se ve reflejada la idea beethoveniana en el imaginario musical del México decimonónico. El autor compara a Beethoven y a Weber de la siguiente forma:

Beethoven, genio excéntrico y vagabundo, impaciente y atrevido [...] el del grandioso estilo, el del estilo severo, aquel en cuyas composiciones siempre campea un pensamiento elevado, manteniendo constantemente en la región de lo sublime, ese Shakespeare de la música, ese cíclope del sentimiento, ese dios de la armonía, Beethoven, en fin, es a nuestro pobre juicio el compositor por *antonomasia*. A su lado está Weber formando el contraste en el género, compartiendo con él la corona de gloria, cuyos laureles fueron entregados por todo un mundo inteligente. - Weber es el arroyo que murmura entre las flores tropicales - Beethoven el océano que arrastra entre sus olas los peñascos<sup>183</sup>.

De igual forma, da cuenta de uno de los tropos beethovenianos. Es la escena en que Beethoven dirige una de sus sinfonías, los músicos se detienen mientras él aún mueve su batuta. Entonces alguien le hace voltear a ver el público y se da cuenta que aplauden frenéticamente, a lo que él responde con lágrimas. La historia es una variante del estreno de la Novena en versión libre del autor. Tras esto, *Liporelo* continúa:

Considérese pues cuanta amargura no contendría aquella alma: - ¿podría ese hombre escribir la música romántica de Weber o la serena de Mozart? No, no podría sino componer piezas por el estilo de sus *sonatas*, de sus sinfonías, de su Fidelio. Música profunda [...] Gemidos de un alma acongojada, [cuyas composiciones] no son comprendidas por la generalidad, pero después que se estudian estas, que se conocen, que ve uno al artista, que percibe su pensamiento, entonces parece frío todo lo que no es Beethoven<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Zayas Enríquez, Rafael de, (*Liporelo*, seud.), “Revista Musical”, *El Monitor Republicano*, 4 de octubre de 1868, p. 2.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*. Las cursivas son del texto original.



En este texto tenemos contenidos todos los tropos beethovenianos. Los del carácter: “genio excéntrico y vagabundo, impaciente y atrevido, desgraciado, aislado”; los de personalidad extraordinaria: “Shakespeare de la música, cíclope del sentimiento, dios de la armonía, el compositor por antonomasia”; el artista supremo: “grandioso estilo, estilo severo, composiciones de pensamiento elevado, sublime, capaz de expresar los sentimientos más profundos”. El sufrimiento constante, la incompreensión, la resignación, la muerte como consuelo. Incluida, por supuesto, una anécdota para ejemplificar. Todo logrado gracias a su fortaleza interior y su genialidad artística. Por si fuera poco, es un punto de referencia, se mide a los otros a partir de él, se describe a Weber a partir de Beethoven.

Todo esto perfila las condiciones para que el público se acerque cada vez más a los clásicos. En septiembre de 1869, por ejemplo, *El Siglo Diez y Nueve* reprodujo una nota del *Diario oficial* donde felicitaban a la Sociedad Filarmónica Mexicana por preparar una velada solamente con obras clásicas.

Ya era tiempo de que una sociedad tan distinguida en nuestro país pusiese los medios de ir formando el gusto por la música clásica, que aunque en efecto no pueda ser comprendida desde luego por los profanos, estos poco a poco podrán ir comprendiendo y gustando sus grandes bellezas. Educados nosotros, por decirlo así, con la gran melodía de la música italiana, difícil nos es gustar de las composiciones clásicas, sus combinaciones y pensamientos; pero estos llegan a comprenderse, con ellos se goza tanto o más que con las otras obras musicales cuya comprensión esté más al alcance de la generalidad<sup>185</sup>.

El diario señala cómo la formación operística del público dificultó la comprensión de la música clásica. Quedaba claro que la ópera era para todos, pero “la clásica”, sólo para entendidos. La familiaridad o cercanía del género lírico, ya fuera por la facilidad para seguir un texto, historia o un tema musical pegajoso, así como la creciente industria de la música facilitada para el salón, hacía que la audiencia, en su mayoría, prefiriera música menos compleja. Las obras clásicas, sin títulos sugerentes, obligan a otros saberes musicales, a poner atención en otros de sus elementos, a una escucha activa y consciente más allá de un plano sensorial. Porque, como señalan más adelante, un concierto con esta música es un concierto con la mejor música. Son obras selectas

---

<sup>185</sup> “La Sociedad Filarmónica”, *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de septiembre de 1869, p. 3.

para una élite de entendidos, para un público inteligente, como solían llamarlo, lejos de lo extravagante, del vulgo, de los profanos.

[la Sociedad] mantiene de este modo el fuego sagrado del arte; inoculando en el espíritu de los alumnos las buenas tradiciones, únicas que pueden servir de sólida base para formar en ellos ese gusto severo, correcto y filosófico, que en esta, como en las demás artes bellas caracteriza a los *verdaderos* maestros; nutridos los futuros compositores con tan sanos principios, evitarán el incurrir lastimosamente en esas aberraciones que dan a ciertas obras líricas, no escasas por desgracia, un conjunto *churrigueresco*, signo evidente de extravagancia y de corrupción, que sólo puede tener acogida entre el vulgo. En la elección de las piezas que se ejecutarán en este concierto, la Sociedad ha estado tan feliz, como se puede comprender con sólo nombrar a sus autores: Haydn, Beethoven, Schumann, José Mengal [...] <sup>186</sup>

En esta misma reseña se indica que a quienes no les guste esa música se abstengan de asistir para evitar interrupciones de las obras instrumentales, como ocurrió en un concierto previo con un trío para violín, violonchelo y piano de Mendelssohn <sup>187</sup>. El comentario hace referencia a uno de los conciertos privados ofrecidos por la Sociedad Filarmónica (ver anexo 7) <sup>188</sup>. De las doce piezas interpretadas, solamente el trío no estaba relacionado con alguna ópera. En este caso, lo acontecido permite vislumbrar la postura sobre el comportamiento del público frente a las obras instrumentales no ligadas a un texto o a un programa, en la voz de uno de sus cronistas.

---

<sup>186</sup> “Concierto”, *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de septiembre de 1869, p. 3. Debe referirse a Martin-Joseph Mengal (1784 - 1851), compositor y cornista belga. Cfr. Lade, John, “Mengal, Martin-Joseph” en Stanley Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and musicians, On line*, Londres, Inglaterra, Oxford University Press, 2001. Recuperado de internet, <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.44258>

<sup>187</sup> El diario no especifica cuál de los tríos de Mendelssohn se ejecutó, pero, los intérpretes fueron Luis Morán al violín, Gustavo Guichenné al violonchelo y Tomás León al piano.

<sup>188</sup> Cabe mencionar que el mismo Ignacio M. Altamirano hizo referencia a este acontecimiento en una crónica de teatro. Cuando el público escuchaba “contento y en silencio”, un grupo de jóvenes se colaron, aparentemente, al concierto privado de la Sociedad Filarmónica del 3 de octubre de 1868. Estos “filisteos”, como los llamó Altamirano por carecer de talento natural y descuidar el cultivo de la inteligencia, tenían “tanta dosis de descaro y de ignorancia, como de presunción” pues, al tratar de imponer “la dictadura de su inteligencia y de su gusto” por su incapacidad para comprender la música clásica, comenzaron a *cecear* durante el trío de Mendelssohn y se encontraron que estaban ante una audiencia que no respondía a sus prácticas, más propias de “los jacalones de D. Chole”. A juicio de Altamirano, esto se debió a que la buena educación del público no le permitía un mal comportamiento; su sentido estético reconocía la buena interpretación de los músicos participantes y, el buen gusto de los asistentes, evitó que siguieran a los rijosos. Sin embargo, no les bastó con eso; al finalizar la interpretación del trío, “el público se puso a aplaudir furiosamente ... y dio de esta manera una lección muy dura a los bárbaros *filisteos*”. Altamirano, Ignacio M., “Crónicas teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1868, pp. 2-3.

Los conciertos con obras relacionadas con la ópera no eran novedad en este período. La “música clásica”, por otro lado, era menos frecuente. *Phrynus*, un cronista del diario *La Constitución Social*, externó su opinión a siete columnas y por tres días consecutivos. En esa extensa participación realizó una crítica a dicho concierto. Aquí, aparte de establecer su animosidad por Meyerbeer y en particular por *La Africana* (1865), a la que le dedica un tercio de la crítica, es en la última entrega donde expone con más claridad sus ideas sobre la música.

Al público del siglo XIX le ha sucedido lo que a los hombres gastados por los placeres: desean satisfacer las necesidades de su estómago, pues ya no se contentan con manjares sencillos, y hasta cierto punto vulgares; necesitan platillos fuertemente condimentados, acres, punzantes, aun cuando estos les produzcan una mortal dispepsia [...] les hace falta el escándalo, el ruido, el peligro, aun cuando les espere al fin de su jornada la muerte o la deshonra. Lo mismo sucede con la música: las candorosas melodías de un Cimarosa, o un Paisiello les parecen insípidas; la majestuosa expresión de cualquiera de los Bach, una poción narcótica; la plácida y arabesca fantasía de un Beethoven, una especie de *nudo gordiano*, muy fastidioso y que prefieren cortarlo de un tajo que ponerse a desatarlo [...]<sup>189</sup>.

Claramente el reclamo que se hace es al gusto del público por obras que atienden más a los sentidos que al pensamiento. De hecho, y a propósito de la interpretación del terceto de la ópera *I Lombardi* (1843) de Verdi<sup>190</sup>, el crítico lo señala como “el abogado de la belleza plástica [...] en la música”<sup>191</sup>. No una plástica como la señalada por Hoffmann sino por su capacidad para “pintar” en su música las emociones cual si fueran cuadros. Arremete de nuevo sobre el gusto de la audiencia a partir de la interpretación de un dueto de la ópera bufa *Crispino y la bruja* (1850) de

---

<sup>189</sup> *Phrynus* (seud.), “Revista crítica musical”, *La Constitución Social*, 8 de octubre de 1868, p. 2.

<sup>190</sup> Debe referirse al final del acto tercero *Qual volutta trascorrere* para soprano, tenor y bajo. Interpretado en esa ocasión por Concepción Carrión, Alberto Hermosillo y Antonio Balderas.

<sup>191</sup> Incluso se expresa del compositor italiano, de la siguiente manera: “Verdi es ese abogado de la belleza plástica, si podemos decirlo, en la música: reina porque habla a los sentidos, porque conmueve con la energía de los acentos de la desesperación, y triunfa porque todos pueden apreciar la forma, muy pocos el pensamiento, así como muchos pueden calificar la belleza física de una mujer; y muy raros valorizar la[s] cualidades de su corazón o de su espíritu. ¡No puede ser de otra manera! ¿Cómo saldría de sus manos una obra acabada, pulida, perfecta, cuando pone tanta prisa en su producción, y en el espacio de quince años, arroja a los teatros ¡seiscientos cuarenta y una óperas[!] que han sido representadas? Esta actividad es hiperbólica casi; pero no basta para hacerse alguien inmortal; día llegará en que estas óperas se estrellen contra el gusto empedernido del público; que una vez que ha apurado hasta las heces la copa de los placeres materiales, vuelve en sí; da otra dirección a sus ideas y a sus aspiraciones, y entonces Verdi o vuelve sobre sus pasos o muere olvidado. *Phrynus*, “Revista crítica musical”, *La Constitución Social*, 8 de octubre de 1868, p. 2.

Luigi y Federico Ricci. Escribe: “El dueto que nos ocupa verdaderamente lo dijeron con una verba italiana y los hermanos Ricci hubieran exclamado *bis* como la concurrencia lo hizo, siendo esta la única pieza que mereció los honores de la repetición. ¿Cómo no? Música fácil, tonadita y laras, la lara [*sic*]”<sup>192</sup>. Acto seguido, hace referencia a lo acontecido durante la interpretación de Mendelssohn, cuarto número de la segunda parte del concierto.

En cambio, el trío de Mendelssohn ¿qué éxito te figuras que tuvo? ¿colosal, fabuloso, piramidal? No señor: el insensato de Mendelssohn se le olvidó colocar en aquel, siquiera un intento de la danza del *juicio final*, y ¡cállate tú! que hubo bostezos, sus respectivos pst, pst, pst, y quejas amarguísimas contra los señores que lo ejecutaron en quienes ven unos seres casi antediluvianos, que nos vienen a desenterrar bellísimos carbunelos, cuando nosotros nos morimos por el tezontle, o cuando menos piedra pómez, rasposita, vulgarsita; pero muy acomodada a nuestro tacto<sup>193</sup>.

Lo que se perfila es la poca disposición que había por parte de la audiencia hacia la música clásica, en otras palabras, la falta de comprensión hacia esta música. El autor finaliza al señalar el esfuerzo de poner su granito de arena para, eventualmente, no ser el único defensor de la “escuela clásica y sus personificaciones”<sup>194</sup>. El mismo Altamirano era consciente del desconocimiento reinante en México de la música clásica de compositores tales como Mendelssohn, Weber y Mozart, entre otros<sup>195</sup>.

No podemos olvidar, por supuesto, las características propias de este período. Las ideas democratizadoras de igualdad buscaban el goce de todos, no sólo de los entendidos y la ópera fue la representación musical de esa igualdad. Lo que en un principio fue elitista se volvió en algo igualitario. Además, que la música contara con un programa daba cierto nivel de control o en este caso, de “entendimiento” sobre las obras. Como lo señala Leonard Meyer, “el programa volvía más entendible las relaciones estructurales o de proceso a gran escala de la composición” y los títulos daban estabilidad sobre la recepción del escucha<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> *Ibidem*. El dueto fue interpretado por Concepción Carrión y Antonio Balderas.

<sup>193</sup> *Phrynis*, “Revista crítica musical”, *La Constitución Social*, 8 de octubre de 1868, p. 2.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> Altamirano la intitula “música filosófica” como más tarde llamará así a la música alemana el también crítico Gustavo Gostkowski. Altamirano, Ignacio M., “Crónicas teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1868, p. 3. Cfr. Gostkowski, G., “Humoradas dominicales”, *El Monitor Republicano*, 1 de enero de 1871, p. 1.

<sup>196</sup> Meyer, Leonard B., *El estilo en la música*, Madrid, Pirámide, 2001, p. 324. De igual forma, Meyer señala que: “los programas y títulos, proporcionaban una estabilidad psíquica”, p. 326.

A inicios de 1870, se presentó un programa casi, exclusivamente con “música clásica”. Las obras seleccionadas incluían una sonata completa de Hummel a cuatro manos, el *Trío* op. 97 de Beethoven para violín, violonchelo y piano con sus cuatro movimientos, el *Adagio* de la Sinfonía número 5 [en do menor, op. 67] de Beethoven a cuatro manos, una Sonata de Sotterman<sup>197</sup> y el *Andante* y final de la Sinfonía en re mayor [op. 36] de Beethoven (ver anexo 6). La única obra no instrumental pero sí de un autor clásico fue *Adelaide* [op. 46] de Beethoven. El redactor de la nota se expresaba así: “Aunque amantes del arte, somos poco conocedores de la música clásica; pero oímos decir a personas inteligentes que la ejecución de las notables piezas elegidas no pudo ser mejor”<sup>198</sup>.

No deja de sorprender el uso del adjetivo “inteligentes” para referirse a los que conocen y, por lo tanto, disfrutaban de la música clásica. Las implicaciones que tiene para “los otros”, incluido el redactor de la nota anterior, son terribles. Si lo matizamos podemos llamarlos “no inteligentes”, pero los epítetos comunes serían, devastadoramente, mucho más drásticos. Sin embargo, y a pesar de nuestros intentos de defensa, cuando *El Siglo Diez y Nueve* imprimió el programa, escribió erróneamente Beethoven<sup>199</sup>, lo que provocó que *El Monitor Republicano*, de una forma chusca hiciera la corrección de la errata: “dirán las gentes que no sólo no comprendemos la música de Beethoven, sino que ni siquiera sabemos ortografiar [*sic*] su nombre”<sup>200</sup>.

En el concierto correspondiente a marzo de 1870, Tomás León y Felipe Larios (1817-1875) interpretaron el *Larghetto* de la Segunda Sinfonía de Beethoven. Alfredo Bablot, escribió: “Cuando el nombre del Titán de la sinfonía honra el programa de un concierto, es un deber rendirle homenaje hablando de él antes que de cualquiera otro compositor [...]”<sup>201</sup>. Y si bien, prefería escuchar las sinfonías a orquesta completa, no podía más que decirse satisfecho por la “prolija e impecable” interpretación de Larios y León. No obstante, prefirió no hablar de la composición por

---

<sup>197</sup> A pesar de búsquedas en diversas fuentes, no se ha podido encontrar más detalles sobre esta sonata o autor. Se consideró que podía referirse a Johan August Söderman (1832-1876). Compositor de origen sueco, considerado como el más importante compositor romántico de ese país. Sin embargo, entre las obras para piano, sólo se encuentra una Fantasía compuesta en 1868 y una danza de 1871. Por lo que resulta difícil que sea él.

<sup>198</sup> “Concierto”, *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1870, p. 3. De nueva cuenta, se presentan las imprecisiones sobre las nomenclaturas de los movimientos en las sinfonías de Beethoven.

<sup>199</sup> Curiosamente, en las críticas al primero de los conciertos, tanto de Alberto G. Bianchi como de G. Gostkowski, repiten la grafía de “Beethoven”.

<sup>200</sup> “Sociedad Filarmónica Mexicana. Concierto clásico”, *El Monitor Republicano*, 23 de febrero de 1870, p. 1.

<sup>201</sup> Bablot, Alfredo, “Concierto privado de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de marzo de 1870, p. 2. Esta precisión la hizo el crítico debido a que no fue lo primero que abordó en su texto, sino que, por el contrario, le dedicó un largo texto introductorio a otra obra por una errata en el programa sobre la autoría de una pieza de ópera.

no contar con tiempo y espacio suficiente. Es importante señalar que no fue la primera ocasión en que al crítico se le acaba el espacio. Sin embargo, tampoco podemos soslayar las erratas en los nombres de los movimientos que reseñó a inicios de 1869. ¿Es posible pensar en las dificultades de Bablot para hablar de las obras en sí y no solamente de la capacidad técnica de los intérpretes?

En todo caso, y según la crónica de Bablot, podemos ver cómo se exalta la mítica figura del compositor. Bablot, quien decide no hablar de las obras sinfónicas de Beethoven, no deja de señalar que nadie es más importante que el músico de Bonn y, si no se habla de él antes que, de otros, el autor debe disculparse por no darle su debido lugar. Da la impresión de que ese epíteto de “inteligentes” con los que se refiere la prensa a aquellas personas entendidas en la música clásica, les basta con nombrar a Beethoven y hacer crítica, si podemos llamarla como tal, a partir de los mitos y sustentada sólo en estos. Esta revisión historiográfica de la crítica en México sobre Beethoven, muestra, por un lado, la mentalidad de la época, y por otro, el estado real del conocimiento musical y por ende de la inevitable superficialidad de estas críticas.

### **2.3.2 El Primer Gran Festival Mexicano en honor de “Luis van Beethoven”**

A mediados de 1870 parecían estar dadas las condiciones para una mayor presencia “clásica” en los conciertos. Ese año, centenario del nacimiento de Beethoven, era el momento procesal oportuno para la realización de otro de los fines de la Sociedad Filarmónica Mexicana: los grandes festivales.

Los que suscriben tienen el honor de proponer a la junta lo siguiente: 1º La Sociedad filarmónica mexicana organizará grandes festivales que se verificarán una vez al año. 2º El primer festival mexicano tendrá lugar el día 17 de diciembre de 1870, en celebración del centenario del ilustre Luis Van Beethoven [sic]. 3º La Sociedad filarmónica mexicana invitará a todas las personas que en el país se dedican notoriamente al arte de la música, bien sea por oficio, bien sea por afición, para que tomen parte en el primer gran festival mexicano de 1870. México, mayo 12 de 1870.- *Alfredo Bablot*. - *Antonio García y Cubas*. - *José U. Fonseca*. - *Melesio Morales*<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> “Grandes solemnidades musicales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de mayo de 1870, p. 2. En 1868 Ignacio M. Altamirano daba cuenta de que el propósito de la Sociedad Filarmónica Mexicana, de la cual era socio, era mejorar el gusto del público al oír “los diferentes géneros de música que se cultivan en el mundo”. No lo hace explícito, pero ese mundo al que se refiere sigue siendo el europeo. Altamirano, Ignacio M., “Crónicas teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1868, p. 3. Alba Herrera y Ogazón (cita a García Cubas, sin nombrarlo) confunde a los firmantes del anuncio como miembros de la Junta Directiva. Cfr. Herrera y Ogazón, Alba, *El Arte musical en*

La propuesta de la Comisión de festivales cumplió con los ideales de la Sociedad Filarmónica, es decir, llevar la música clásica a un mayor número de personas<sup>203</sup>. Realizado en el Gran Teatro Nacional, el Festival fue propuesto con dos conciertos para los días 16 y 17 de diciembre con la intención de que el presidente Benito Juárez y su esposa estuvieran presentes. Como señala Miranda, si, durante el XIX, cada nuevo gobierno acudía a la ópera para reafirmar sus aspiraciones políticas<sup>204</sup>, es posible suponer que la pareja presidencial estuviera presente en un espectáculo de tal calado e importancia civilizatoria, ya que estábamos ante la República restaurada; máxime, si en 1871 finalizaba el período constitucional del presidente Juárez y buscaba reelegirse. Sin embargo, los conciertos debieron ser pospuestos por motivos de enfermedad de Margarita Maza de Juárez.

Para el Festival se contó con una gran masa coral reforzada por el Orfeón Alemán y una orquesta de aproximadamente noventa ejecutantes<sup>205</sup>. La dirección de las obras se dividió entre Melesio Morales, Félix Sauvinet, German Laue y Agustín Balderas.<sup>206</sup> La gran diferencia de este concierto fue que, por vez primera, Beethoven sería interpretado con orquesta. Para tal efecto, debió llevarse a cabo un esfuerzo considerable en su momento. Conjuntar ese ensamble vocal-instrumental, en un momento en que México no contaba con una orquesta sinfónica permanente, debió implicar, además de tiempo, también dinero. ¿Cuántas veces podían ensayar si estaban a la buena disposición de los socios y amigos de la Sociedad Filarmónica? Por otra parte, si ésta pretendía continuar con los grandes festivales y promover la música clásica, ¿con qué orquesta lo

---

México, Reimpresión facsimilar [1917], México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1992, p. 54 y Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 532.

<sup>203</sup> A decir de Baqueiro Foster, fue el prestigio de Morales, lo que logró sacar adelante el Festival. La planeación señala, la inició el autor de *Ildegonda* en 1869, año de su regreso y continuó durante parte de 1870 a través de la preparación de “los coros, la orquesta, y a los solistas vocales e instrumentales bajo las batutas de diferentes directores”. Para él, lo realizado por el compositor fue un parteaguas en la historia musical de México. Llevó este tipo de espectáculos a nuevas costas adelantándose a lo que habría de venir más adelante y no podríamos estar más de acuerdo. Sin embargo, y a pesar de lo que nos narra Baqueiro, no fue hasta mayo de 1870 que se decidió la celebración del natalicio de Beethoven, por lo que lo ocurrido en 1869 -de haber sucedido- fue una preparación, pero no de las obras del festival, sino de las condiciones para que éste pudiera llevarse a cabo. Cfr. Baqueiro, *Historia de la música en México...*, p. 496.

<sup>204</sup> Miranda, “El espejo idealizado...”, p. 155.

<sup>205</sup> García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 532. El coro se conformó con “71 sopranos, 35 contraltos, 102 tenores y 110 barítonos y bajos”. La orquesta se compuso de: 15 primeros violines, 18 segundos, 8 violas, 7 violonchelos, 8 contrabajos, 2 arpas, 5 flautas, 4 clarinetes, 2 oboes, 2 fagots, 4 trompas, 4 trombones, 5 pistones, 3 figles y bombardones, 2 timbales y una tambora.

<sup>206</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, ... p. 532.

llevaría a cabo? ¿Fue este un incentivo más para la creación de un conservatorio que diera pie a una orquesta sinfónica? Son preguntas que requieren una investigación paralela al presente trabajo.

Los conciertos se organizaron bajo las estructuras regulares de los que se presentaron previamente, es decir, una mezcla de obras vocales e instrumentales. El concierto del 16 se movió al día 29 de diciembre y presentó el siguiente programa:

#### PRIMERA PARTE

1. Obertura de la ópera de Mozart *La Flauta Mágica* [KV 620], dirigida por Agustín Balderas.
2. Oda himno *A los artistas* [*An die Kunstler*, op. 68], poesía de Schiller y música de Mendelssohn acompañados además por instrumentos de viento metal e interpretado por el Orfeón Alemán, dirigido por German Laue.
3. *Gran concierto para violín* en re mayor, op. 61 de Beethoven, (A) *Allegro* [ma non troppo], (B) *Larghetto*, (C) Final [Rondo. (Allegro)]. Interpretado por Luis G. Morán bajo la dirección de Felix Sauvinet.
4. Primer coro final del oratorio de Haydn, *La Creación* [Hob. XXI:2], dirigido por Félix Sauvinet.

#### SEGUNDA PARTE

5. Segunda sinfonía de Beethoven, (A) *Adagio* [*molto - Allegro con brio*], (B) *Allegro*<sup>207</sup>, (C) *Larghetto*, (D) *Scherzo* [*Allegro vivo*], (E) Final [*Allegro molto*] por la orquesta, dirigida por Melesio Morales.
6. *El Mesías*, coro final y aleluya del oratorio de Haendel [HWV 56<sup>a</sup>] instrumentado por Melesio Morales, y desempeñado por coro y orquesta, bajo la dirección de Agustín Balderas<sup>208</sup>.

#### **Tabla 2. Programa del primer concierto del Festival Beethoven (29 de diciembre de 1870).**

Previo a los conciertos, los diarios imprimieron notas sobre la importancia del Festival en el que aseguraban que el programa era superior a lo presentado en otras capitales civilizadas.

*La Iberia*, por ejemplo, señaló que desde los preparativos se notaba lo grandioso de la festividad. “Los ensayos se multiplican, y como no caben los ejecutantes en el salón del teatro del Conservatorio, se ocupan las salas superiores de la Universidad, y todo el edificio resuena cada

---

<sup>207</sup> Aquí podemos suponer dos posibilidades: que el diario dividió la segunda parte del primer movimiento convirtiendo así una sinfonía de cuatro movimientos en una de cinco o bien, Morales decidió tocar el Adagio molto, hacer una pausa y después tocar el Allegro con brío, lo que dividirá a la sinfonía en cinco partes, aunque esto último es menos probable.

<sup>208</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, ... p. 532.



noche con las poderosas armonías de Beethoven, Haendel y Haydn”<sup>209</sup>. El mismo Manuel Payno hizo eco de la importancia del Festival. Narrado desde su “Editorial de Instrucción pública”, escribe que la “escuela filarmónica [...] nos dará otra prueba de los adelantos de la juventud mexicana”<sup>210</sup>, donde se verían las posibilidades de avance del país y su gente, siempre dispuesta para “todo lo bello y lo útil”.

Estos preparativos serían comparables con los de otros “centros de cultura y civilización”. Además, la prensa extranjera que llegaba a la capital y, que incluían los programas previstos para las principales ciudades de Europa y Norteamérica -Dusseldorf, Colonia, Bruselas, Londres, Boston y Filadelfia-, no parecían superar la propuesta que presentaba para la capital mexicana la Sociedad Filarmónica.

El Primer Festival mexicano hará época en los fastos del arte nacional; será una revelación para el público, pues poco se conocen entre nosotros las obras magistrales que han servido de modelo a los compositores contemporáneos; abrirá una nueva era al movimiento artístico del país; será una grandiosa novedad que va a excitar la curiosidad pública, pues jamás se han presentado aquí espectáculos semejantes; será, en fin, un progreso intelectual y una nueva fuente de recursos que mejorará la suerte de los artistas mexicanos, que poseen tanto talento y lo han visto hasta ahora tan mal recompensado<sup>211</sup>.

La prensa de la época varía en su percepción sobre la asistencia. Unos declaraban que el concierto no tuvo demasiada audiencia, en parte, debido a la fecha, pero también a la enfermedad de la señora Maza de Juárez. De hecho, esto obligó a posponer la función del día 30 hasta el 18 de enero de 1871. Otros, indicaban que había sido escasa pero selecta, y unos pocos más consideraban que era escogida pero numerosa. García Cubas, al referirse a los asistentes al Festival escribió: “El público de la capital que llenó el teatro, demostró con sus aplausos que había sabido apreciar las excelencias de la música clásica, ejecutada con los buenos elementos que ella requiere”<sup>212</sup>. Por su

---

<sup>209</sup> “El gran Festival Mexicano”, *La Iberia*, 10 de diciembre de 1870, p. 3.

<sup>210</sup> Payno, Manuel, “Editorial. Instrucción Pública”, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de diciembre de 1870, p. 1.

<sup>211</sup> “El gran Festival Mexicano”, *La Iberia*, 10 de diciembre de 1870, p. 3; “El gran Festival Mexicano”, *Revista Universal*, 12 de diciembre de 1870, p. 3 y “Grand Festival mexicain”, *Le Trait d’Union*, 8 de diciembre de 1870, p. 3.

<sup>212</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, ... p. 533.

parte, *El Federalista* lamentaban que: “tantos meses de estudio y de trabajo, no hayan recibido la compensación de una numerosa y entusiasmada concurrencia”<sup>213</sup>.

De los textos que hablaron sobre el primero de los conciertos, las referencias a Beethoven son más bien pobres. A pesar de que en los ensayos se podían escuchar “las poderosas armonías de Beethoven”, la “Gacetilla” de *El Siglo Diez y Nueve* escribió solamente “La sinfonía de Beethoven es tan armoniosa como elevada”. Muchas de las notas hacen referencia a la ejecución, pero no tanto a las obras. En la voz de Gostkowski “El concierto del jueves ha sido más satisfactorio de lo que podía esperarse de un primer ensayo”<sup>214</sup>. La sinfonía de Beethoven provocó entusiasmo, el concierto fue escuchado “religiosamente” a pesar de su extensión, considerando que la audiencia no estaba acostumbrada “este es el más cumplido elogio que se puede hacer”<sup>215</sup>, escribió el crítico.

Alberto G. Bianchi, entre crónicas de sociales, apuntes sobre el decorado y algunos detalles de interpretación, expuso breves notas sobre el Festival.

Este es uno de los acontecimientos más grandes del mundo civilizado; pues indica el grado de cultura a que han llegado las naciones en el arte sublime de la musa Euterpe.

La música clásica es hermosísima y digna del estudio de los hombres amantes del arte; se ha dicho vulgarmente que sólo la entienden los profesores y que los profanos tienen que dormirse al oír su ejecución; pero a mi humilde juicio esto es falso, la música clásica para halagar el oído es preciso escucharla con detención y acostumbrarse poco a poco a ella, hasta que no se pueda menos de sentir gratas emociones con sus magníficos acordes<sup>216</sup>.

Curiosamente, y a pesar de lo que había dicho antes sobre la “música clásica”, sólo mencionó -de paso- la interpretación de la Segunda sinfonía de Beethoven. Lo que Bianchi no pudo dejar de señalar fue, de nuevo, la escasa concurrencia al primero de los conciertos. Incluso llegó a sugerir, irónicamente, que deberían de finalizar con un *can-can* para asegurar la asistencia. Es notorio el hecho de que, ubicado en el escalón de los “inteligentes”, el autor pueda satirizar la

---

<sup>213</sup> “El Gran Festival”, *El Federalista*, 2 de enero de 1871, p. 4.

<sup>214</sup> Gostkowski, G., “Humoradas dominicales”, *El Monitor Republicano*, 1 de enero de 1870, p. 1. Periodista polaco cuyo nombre era Gustavo Gosdawa, barón de Gostkievski, quien solía firmar -entre otros seudónimos- como G. Gostkowski.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Bianchi, G., Alberto, “Variedades. Revista”, *El Ferrocarril*, México, 6 de enero de 1871, p. 1.

ausencia de público, pero no sea capaz más que de darnos el nombre de la obra que se interpretó. Ni un comentario específico, ni una postura si ya no estética, al menos de gusto, ni alguna referencia musical. Pero sí, la punzada mordaz para desmerecer al otro. Las referencias a la “música clásica” son genéricas y ahondan poco en el interés o conocimiento de ella. Es verdad, el gusto del público en general no va en ese sentido, pero la crítica parece, más bien, *vestida de seda*. Qué sentido tiene señalar la vara en el otro si, en nuestra viga, escribimos “Beethoven”.

El segundo concierto debió ser movido del 30 de diciembre de 1870 al 18 de enero de 1871 ante la gravedad y, posterior muerte de la primera dama de México. El programa fue como sigue:

#### PRIMERA PARTE

1. Obertura en mi mayor de la ópera de Beethoven *Fidelio* [op. 72] por la “orquesta de los festivales mexicanos” dirigida por Félix Sauvinet.
2. Coro para voces solas de *La Gloria de Dios en la Naturaleza* [*Die Ehre Gottes aus der Natur*, op. 48/4] de Beethoven y,
3. Coro a voces solas, de la ópera de Mozart, *Idomeneo*<sup>217</sup>, ambas cantadas por el Orfeón Alemán dirigido por German Laue.
4. Gran sonata para piano, op. 92 de Hummel, ejecutada a cuatro manos por Tomás León y Félix Sauvinet<sup>218</sup>.
5. Primer coro final del Oratorio *La Creación* de Haydn [Hob. XXI:2] interpretado por “las masas corales e instrumentales del Festival”, dirigida por Sauvinet.

#### SEGUNDA PARTE

6. Quinta sinfonía de Beethoven, en do menor, op. 67, por la “orquesta de los festivales mexicanos” dirigida por Melesio Morales.
7. Primer coro final del oratorio de Haendel, *El Mesías* [HWV 56<sup>a</sup>], interpretado por “las masas corales e instrumentales del Festival”, dirigida por Agustín Balderas.

**Tabla 3. Programa del segundo concierto del Festival Beethoven (18 de enero de 1871).**

---

<sup>217</sup> *Idomeneo, re di Creta ossia Ilija e Idamante*, KV 366, estrenada a principios de 1781. No se especifica cuál de los coros de la ópera es el que se cantó.

<sup>218</sup> Robert Stevenson, en su libro *Music in Mexico*, señaló, que en el segundo de los conciertos, León ejecutó la “Gran sonta de Beethoven”, sin embargo, los diarios de la época señalan que fue la de Hummel. Cfr. Robert Stevenson, *Music in México, a Historical Survey*, Nueva York, Thomas y Crowell, 1952, p. 209. Citado en Nava Ruiz, Fernanda, *op. cit.*, p. 163.

En ambos conciertos se ejecutaron, por vez primera, dos sinfonías completas de Beethoven a toda orquesta. Si bien, las distintas referencias parecen indicar que el festival fue un éxito artístico – y pecuniario según García Cubas<sup>219</sup>-, Morales señaló en sus memorias las dificultades que conllevó realizar este festival. “Había las orquestas divididas que se lograron unir, había la falta de música que se hizo traer de Europa [...]. Pero la constancia ¡superó todo! El festival tuvo lugar con la concurrencia de cuatrocientos ejecutantes y un auditorio respetable, habiendo tenido en esta vez un triunfo al arte mexicano”<sup>220</sup>. Maya nos dice que, tras este festival, se formaron dos partidos “los clásicos”, admiradores de la música instrumental no ligada a un texto; y los “románticos” que continuaban privilegiando la ópera<sup>221</sup>.

Curiosamente no todos estaban de acuerdo con la idea de los grandes festivales. Roberto A. Esteva (*El Mensajero*) publicó en *El Federalista* su inasistencia al primero de los conciertos y su decisión de no asistir al segundo pues prefería escuchar esa música en la tranquilidad de su estudio acompañado de entendidos que supieran apreciarla. Para él, la música clásica le habla al entendimiento y sólo podía ser interpretada y entendida por artistas y para poder disfrutar la música de Beethoven es necesario atender completamente la música.

Para poder saborear las delicias encerradas en un difícil trozo de una sonata de Beethoven, es preciso encontrarse en otra parte que no en un teatro, lleno de luces, de murmullos, y de voluptuosas y embriagadoras emanaciones. Y, por otra parte, ir al gran Festival, no por la música, sino por la concurrencia, me parecía una profanación. Amo demasiado a ese inspirado genio que nació en Alemania, pero que pertenece al mundo, y que se llamó Beethoven, para escuchar su música con distracción. Prefiero no oírla absolutamente<sup>222</sup>.

Esto parece semejante a lo escrito por Carl María von Weber, cuando hablaba de Friederick Ernst Fesca y sus cuartetos de cuerda<sup>223</sup>. Para Weber, Fesca se tomaba en serio la esencia íntima

---

<sup>219</sup> García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, p. 533. “Los productos de los dos grandes festivales, que fueron superiores a los de la representación de la *Norma*, empléaronse por la ‘Sociedad Filarmónica’ en la adquisición de obras musicales de gran mérito, que enriquecieron su repertorio, y en la compra del instrumental de que necesitaba para dotar convenientemente las clases del Conservatorio”.

<sup>220</sup> Citado en Maya “Un Beethoven desconocido...”, p. 22.

<sup>221</sup> Maya, “Un Beethoven desconocido...”, p. 22.

<sup>222</sup> Roberto A. Esteva (*El Mensajero*, seud.), “El Gran Festival”, *El Federalista*, 20 enero de 1871, p. 3.

<sup>223</sup> Friedrich Ernst Fesca (1789-1826), nacido en Magdeburgo, fue un compositor y violinista proveniente de una familia de músicos.

del arte, la cual, “conciérne más a los círculos serios de amigos reunidos en su casa”<sup>224</sup>. Esta postura surge con la idea de la música absoluta y, postula a la sinfonía como el modelo para el ámbito público de esa “idea”. ¿Es decir, cómo podríamos estar de acuerdo con *El Mensajero*? Si quisiéramos escuchar -a fines del XIX- cualquiera de las sinfonías de Beethoven desde la comodidad de nuestro sillón, en penumbras y a la mitad de nuestra sala a toda orquesta (y coro), ¿cómo haríamos si no era a través de un arreglo a cuatro manos?

Por otra parte, Gustavo Gostkowski, nos presenta un panorama de la comprensión o aceptación de la música instrumental en el siglo XIX mexicano, a propósito de los conciertos por el centenario de Beethoven:

La música clásica es, en efecto de difícil digestión para los temperamentos que no están habituados a ella [...] Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti, tales son los compositores que convienen a las razas latinas; [...] Sus melodías fáciles de retener, su orquestación ruidosa, sus trinos, sus crescendos, todo esto produce el efecto de un *fuego de artificio* musical, que agrada, hechiza, seduce a esas naturalezas impresionables y volubles. La música alemana [...], prefiere la armonía a la melodía; su orquestación, admirable de sencillez, parece pobre a los oídos acostumbrados a los trombones de Verdi. Esta música alemana, profunda pero oscura; filosófica, pero abstracta; conviene a la raza germánica. [...] y si se quiere tener una idea de su melancolía triste y poética a la vez, no hay más que oír una sonata de Beethoven [sic]. Yo creo que no es posible expresar con tanta verdad, como lo hace Beethoven [sic], el grito de un alma desencantada o de un corazón destrozado por el dolor! [...] <sup>225</sup>.

Tras aclarar las diferencias entre las preferencias musicales de las damas italianas y alemanas, y cómo las diferencias estilísticas entre una y otra podrían dificultar la comprensión de ciertas obras alemanas por algunos italianos, hace una analogía con el pueblo mexicano. Gostkowski declara: “Creo, por tanto, que la instalación de los conciertos de música clásica es una tentativa que no deja de ser temeraria, pero que siempre habrá de producir una influencia saludable en el gusto músico del público mexicano [...]”<sup>226</sup>, sobre todo para un público cansado de jotas y similares, lo que merecía la protección del público que, regularmente llaman inteligente.

---

<sup>224</sup> Citado en: Dahlhaus, Carl, *La idea de...*, p. 17.

<sup>225</sup> Gostkowski, G., “Humoradas dominicales”, *El Monitor Republicano*, 1 de enero de 1871, p. 1.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

Además de las notas sobre la importancia del Festival y los anuncios del programa, parte de lo que apareció en la prensa, previo a uno u otro concierto del Festival, fueron breves datos biográficos sobre los compositores seleccionados en donde encontramos mitos y tropos sobre ellos. La *Revista Universal*, por ejemplo, inició con las notas de rigor, lugar y fecha de nacimiento y muerte, sus estudios con Haydn y el protectorado económico de la aristocracia, para dar paso a la importancia de su obra, la cual colocó a la “música instrumental” a una altura que no había llegado antes, para rematar con un par de hechos particulares que generalizan diversos aspectos de su figura. “Sus composiciones demuestran lo atrevido y original de su talento. Una enfermedad de oídos lo volvió sordo, y por esta causa su carácter se volvió tético y moroso”<sup>227</sup>.

Por otra parte, Alfredo Bablot redactó, lo que quizás fue la primera biografía sobre Beethoven escrita en México. En ella, Bablot expresó que:

La Sociedad Filarmónica, al inaugurar la era de los Festivales Mexicanos, no podía emprenderlo bajo mejores auspicios, pues invoca el nombre de Beethoven, celebra el primer centenario de este grande hombre y consagra un monumento ideal a su inmortal y excelso genio: no le erige majestuosos mausoleos, pero eleva hacia su mansión postrera un himno de alabanza formado con las propias armonías que brotaron de su numen inspirado, y con los aplausos entusiastas de un pueblo inteligente que ama y cultiva con predilección la más bella de las artes.

Los Festivales van a iniciar al público de México en las bellezas incomparables que encierran las producciones de los grandes maestros clásicos que han sido y serán eternos modelos de los compositores contemporáneos y venideros; marcarán una época de progreso intelectual entre nosotros y serán un elemento poderoso de mejoramiento social para los beneméritos artistas mexicanos, tan modestos, tan sufridos, tan dignos de una mejor suerte [...]

Beethoven es el héroe del primer Festival Mexicano; y ya que vamos a intentar popularizar sus grandes concepciones artísticas, procuremos popularizar su vida, consignando aquí, aunque a grandes rasgos, algunos apuntes sobre su individualidad y sobre la influencia que ha ejercido en el arte de la música<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> “Editorial”, *Revista Universal*, 26 de diciembre de 1870, p. 2. Esta misma nota fue reproducida por *El Siglo Diez y Nueve* en una sección denominada “Apuntes biográficos” el día 27 de diciembre de 1870.

<sup>228</sup> Citado en Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, INBA, 1991, p. 219.

El texto de Bablot sobre Beethoven, que podemos dividir en dos partes, presenta muchos de los mitos enunciados por Christopher Mark Wiley<sup>229</sup>. En la primera de ellas, aborda detalles sobre la niñez, su precocidad musical y su comparación con Mozart, el sufrimiento debido al abuso de su padre, así como sus capacidades improvisatorias. El reconocimiento que le otorgaron compositores como Gluck, Steibelt, Haydn, Salieri, Clementi, Cherubini, Hummel, Cramer, Weber, Kreutzer, Schubert y Rossini o, la referencia a sus maestros para justificar sus antecedentes musicales. El reconocimiento aristocrático a través de su protectorado o por el hecho de que interpretaban sus obras<sup>230</sup>.

[...] miembros de la familia reinante y el soberano mismo eran los primeros en dar el ejemplo de aquel diletantismo; ejecutábanse a menudo en la corte las sinfonías de Beethoven por grandes orquestas, en las que el emperador Francisco tocaba la parte de primer violín, y no se desdeñaba la emperatriz María Teresa de cantar al piano la aria sentimental de *Adelaida*<sup>231</sup>.

De igual forma, describe tanto su mala fortuna en el amor como su genio inspirado en otros genios, pues lo mismo leía a Homero que a Plutarco, Platón o Goethe. Describe su figura en la voz de sus contemporáneos y sus cavilaciones tanto en los años finales como en su lecho de muerte. En la segunda parte, Bablot aborda aspectos más generales sobre Beethoven y la historia de la música: “si intentáramos estudiar el genio de Beethoven, necesitaríamos remontarnos a la tradición musical de donde emana”, pues sin su originalidad, su talento no es posible y, que amén de ser un innovador, “se apegaba a la tradición”<sup>232</sup>. Esta segunda parte es una muy interesante declaratoria sobre historia, tendencias o interés por “el arcaísmo”, el clasicismo musical, así como los antecesores musicales de Beethoven, el gusto de la audiencia por lo musicalmente dirigido a lo sensible, pero, lo más relevante es que establece la cadena germana para la música occidental. Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven “fueron los creadores de esa forma musical moderna que

---

<sup>229</sup> Wiley, Christopher Mark, *Re-Writing Composers 'Lives: Critical Historiography and Musical Biography*, Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, Vol. I y II, 2008. En su tesis doctoral enuncia 8 mitos generales de los cuales emanan múltiples tropos: I. Infancia y adultez temprana. II. Los sujetos y sus dones fenomenales. III. Mitos relacionados con obras específicas. IV. Reconocimiento por parte de los grandes compositores, V. Correspondencias entre las vidas de los grandes compositores. VI. Reconocimiento por parte de los aristócratas. VII. Años finales. VIII. Muerte.

<sup>230</sup> Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1871, p. 2.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

nos revelaron”<sup>233</sup>, así como la emancipación del arte, la independencia e individualidad de la orquesta, la capacidad de reflejar los fenómenos de la naturaleza y las pasiones humanas. Hacia el final del texto declara: “Y si [la sinfonía] desciende a la realidad, la realidad se transforma, y se encarna en una rabiosa poesía; si el ideal existe en su asunto, lo encumbra hasta el empíreo; si no existe, eleva el asunto hasta el idealismo”<sup>234</sup>.

Por otra parte, el texto introductorio de Bablot resume varias de las premisas de la Sociedad Filarmónica Mexicana que se representan en la figura de Beethoven. La importancia del compositor en la civilización occidental, su imagen de genialidad y sus particularidades; la presentación de festivales para la promoción de la música clásica, la educación del público para la total comprensión de esta música, así como su influencia como referente de intelectualidad y cultura -esa idea ilustrada de independencia o autonomía a través del conocimiento y las artes-<sup>235</sup>. Una especie de formación cultural, de un *Bildung* en términos de Fichte: “La *Bildung* es una finalidad; simboliza el destino (*Bestimmung*) del hombre sobre la Tierra. Pero es asimismo el medio para realizar la idea de libertad”<sup>236</sup>. Y esta idea, la abandera Beethoven.

La Sociedad Filarmónica Mexicana se constituyó como la principal institución que impulsó la música de Beethoven desde dos campos: la interpretación en arreglos para piano y hacia 1870, a partir de la organización del Gran Festival Mexicano, a gran orquesta. Sin duda, a juzgar por las críticas suscitadas de esos conciertos, significó un cambio en la manera de escuchar la música clásica. Si bien, no desplazó a la ópera y su preferencia, fue a partir de entonces que Beethoven adquirió una mayor presencia en la cultura y actividades musicales de la sociedad mexicana.

---

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>235</sup> Ramírez, Mario Teodoro, “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna”, en *La lámpara de Diógenes*, revista de filosofía, números 14 y 15, 2007; p. 173.

<sup>236</sup> Citado en Ramírez, “Ilustración y cultura...”, p. 173.



## Capítulo 3. Beethoven hacia fines del siglo XIX en México

### 3. Hacia la conformación de una orquesta nacional. Beethoven, el referente obligado.

La conformación de una orquesta sinfónica fue una de las ideas presentes en la mente de los intelectuales adscritos a la Sociedad Filarmónica Mexicana a fines del siglo XIX<sup>237</sup>. De acuerdo con noticias publicadas en prensa, la instrucción en el Conservatorio llevaba a la formación de capital humano en el área orquestal. Los avances de los conservatorianos incluían también la música sinfónica, ámbito en el que, a diferencia del pianístico, la presencia de Beethoven fue constante.

En México como en Europa, la sinfonía emergió como representación de una élite autoconstruida: la burguesía. Beethoven, estandarte de este género, emergió en los diarios decimonónicos mexicanos como referente indiscutible. Además de sus sinfonías, su ópera *Fidelio*, estrenada en nuestro país a fines del XIX, fue parte de una diatriba entre músicos y diletantes; una discusión que enfrentó tradición y modernidad en el panorama musical del México de fin de siglo. La recepción de la fortuna crítica alrededor de la música de Beethoven nos permite adentrarnos en las ideas predominantes del último tercio del siglo XIX mexicano.

#### 3.1. El resurgimiento de la sinfonía

La sinfonía, al ser una forma musical imperante a mediados del XIX, se llegó a considerar obsoleta durante un periodo. El resurgimiento de la sinfonía clásica en Europa se debe en gran medida, como lo señala Taruskin, a Johannes Brahms (1833-1897)<sup>238</sup>. Con él se restablece la importancia de esta forma clásica en un momento de transformación social. El crecimiento de la clase media burguesa permitió que un mayor público pudiera acceder a las salas de concierto, para demostrar su estatus. Antes, solamente las élites aristocráticas podían permitirse buenos asientos en los teatros. Sin embargo, la burguesía encontró en estos espacios un lugar propio que,

---

<sup>237</sup> Entre los miembros estuvieron: Manuel Siliceo, Ignacio Durán, Lorenzo Elizaga, Clemente Saenz, Dr. Aniceto Ortega, Manuel Payno, Agustín Balderas, Alfredo Bablot, Tomás León, entre muchos otros que esperaban el avance de las artes musicales a través de un Conservatorio Nacional de Música. Esto se logró a través de conciertos públicos de “música clásica y nueva y con grandes masas de instrumentistas y cantantes”. Además, entre las asignaturas del Conservatorio, estaban las de instrumentos de arco y alientos, así como la de Instrumentación y Orquestación, según se lee en: “Remitidos”, *La Sociedad*, 15 de junio de 1866, p. 1.

<sup>238</sup> Cfr. Taruskin, *The Oxford History...*, Vol. 3.

paradójicamente, dio lugar a la masificación musical. Esto incidió en la producción artística y surgieron los conciertos públicos<sup>239</sup>.

A lo largo del siglo XIX, primero en Europa y posteriormente en países como México, se comenzaron a construir salas de concierto y, con ello, las orquestas sinfónicas pudieron establecerse. Sobre este aspecto debemos considerar las posturas románticas sintetizadas por Meyer. El concepto de *lo sublime*, por ejemplo, se representa no por la perfección, sino por la magnitud. Esto podemos verlo en la acumulación de grandes climas o bien, en pasajes críticos de mucha actividad. El clima acumulativo del romanticismo da pie a otro de los conceptos señalados por Meyer: el *igualitarismo*. Esta representación magnificada en los climas les permite a todos —entendidos o poco entendidos, sofisticados o no— comprender y apreciar las obras, más allá de las clases sociales.

La música, entonces, se democratizó y jugó un papel educativo, civilizador, montado en el igualitarismo romántico, tanto en el viejo como en el nuevo continente. Un columnista mexicano expresó esta idea de la siguiente forma:

[La música] es, en efecto, el arte popular, porque sus beneficios morales y sus placeres no están reservados para los hijos predilectos de la fortuna, sino llegan también a la morada del pobre, donde calma con puros consuelos las amarguras de su vida y ensancha con ideales perspectivas la estrechez de su hogar. ¡Cuán grande y cuán fecunda es aquí la acción civilizadora de la música!<sup>240</sup>

La paradoja es que, si bien un mayor número de personas en los teatros permitió una reducción de precios, el aumento en la audiencia también supuso la dilución del conocimiento sobre las obras musicales. Cada vez fueron menos los entendidos y más los juzgadores a partir de una percepción sensorial que no de un conocimiento profundo de la música.

Con el resurgimiento de la sinfonía, podemos citar otra de las paradojas que refiere Taruskin: “la modernidad en música se ha definido principalmente por sus relaciones con el pasado

---

<sup>239</sup> A este respecto, Leonard Meyer señala que: “[...] la reducción del patronazgo de la nobleza y el clero, complementado por el auge de una clase media alta pudiente, que creía en el valor de la música y desarrolló el gusto por la misma, llevó al florecimiento de los conciertos públicos y las representaciones operísticas. [...] Los conciertos públicos básicamente significaban públicos más amplios, que a su vez requerían salas de conciertos y teatros de ópera más grandes”. Meyer, Leonard, B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, tr. Michel Angstadt, Madrid, Ediciones Pirámide, 2000, p. 313.

<sup>240</sup> R. M., (seud.) “La música ante la filosofía del arte”, *Las Hijas del Anáhuac*, 22 de enero de 1888, pp. 88-90 (4-6). No se ha encontrado información sobre este autor.

en vez de sus relaciones con el futuro”<sup>241</sup>, aunque este voltear al pasado resulte en tortícolis, como diría Pauline Viardot<sup>242</sup>. Es por demás interesante confrontar esta paradoja con la propuesta hermenéutica de E.T.A. Hoffman sobre la dicotomía de los contrarios como antiguo-moderno, pagano-cristiano o vocal-instrumental, entre otros, que incluye también la antítesis plástico-musical<sup>243</sup>. Bajo esta óptica, estos contrarios se pueden ligar contraponiéndolos, lo que permite construir una narrativa de analogías que plantean discursos dirigidos. Así, podemos pensar que si una obra es de un *ritmo* marcado se debe relacionar con lo *pagano*. También, bajo la óptica de Hoffman, “la música instrumental con ‘narrativa es plástica’ porque no es propiamente *musical*”<sup>244</sup>.

Resulta interesante que estas dicotomías pueden percibirse todavía. La propuesta de Taruskin, sobre la modernidad anclada en el pasado, más que presentar conceptos contradictorios permite que emerja una relación simbiótica entre ellos. De esta manera, el enfrentamiento entre los conceptos de lo antiguo y lo moderno resulta absurdo dado que no hay modernidad sin pasado. Aunque pueda pensarse que esta interpretación va en contra de la lógica histórica, es porque arrastramos una visión evolutiva de la historia y el progreso, la cual nos hace ver o entender los sucesos como avances y retrocesos. Es decir, queremos ver en blanco y negro, cuando la realidad se funda con matices que bordan de un lado u otro de los grises<sup>245</sup>.

Ante la masificación de la escucha musical en el siglo XIX, surge la crítica especializada. En principio, esta crítica iría dirigida a quienes Katharine Ellis denomina los “musicalmente alfabetizados”<sup>246</sup>. Esta élite de entendidos sería capaz de comprender y asimilar los textos que aparecían en *La Revue et Gazzette musicale de Paris*, por ejemplo. Se sabe que esta revista parisense se leía en México, ya que aparece citada en *La Armonía*, el órgano de publicación de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Asimismo, dada la ascendencia francesa de Alfredo Bablot,

---

<sup>241</sup> Taruskin, *The Oxford History...*, p. 682.

<sup>242</sup> “En verdad, es un consuelo para el arte tener ante sí un gran futuro musical que admirar, sin necesidad de acabar con tortícolis por estar siempre mirando hacia atrás, hacia el pasado [...]”. Esto le escribió Pauline Viardot a George Sand tras conocer a Charles Gounod y reconocer su capacidad compositiva. Citado en Figes, Orlando, *Los europeos...*, p. 172.

<sup>243</sup> Dahlhaus señala, a partir de Hoffman, los siguientes: antiguo-moderno, pagano-cristiano, natural-maravilloso, natural-artificial, plástico-musical, ritmo-armonía, melodía-armonía y vocal-instrumental.

<sup>244</sup> Dahlhaus, *La idea de...*, p. 46.

<sup>245</sup> Kerman se hace eco de lo expresado por Leo Treitler, quien había demostrado la “ineficiencia e ineptitud de la historia evolutiva en el trato con el presente o el pasado reciente”. Citado en: Kerman, Joseph, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1985, p. 131.

<sup>246</sup> Ellis, Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazzette musicale de Paris*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2007 (1995), p. 1.

como su participación en la Sociedad Filarmónica, es posible asumir que fue él quien tuvo acceso a dicha revista<sup>247</sup>.

Eventualmente, la crítica se centró en formar e informar a una audiencia más amplia: a todos aquellos que acudían al teatro a escuchar música clásica sin tener claro por qué lo hacían, aunque sabían que escuchaban a grandes genios de la música. El diario *La Libertad*, a través de un señor *X*, describió el comportamiento de los asistentes:

¡Tiempos felices aquellos de los conciertos de música clásica que tanta admiración y tanto sueño causaban a los habitantes de esta culta capital, conciertos que imponían [...] la obligación imperiosa de bostezar y de aplaudir alternativamente! No dejaba de ser un objeto de curiosa observación, el ver el entusiasmo con que recibían la música clásica y las sinfonías en do o en la más o menos mayores o menores, los que no entendían de ella una jota, pero que aspiraban al título de *dilettanti*. Escogían sus asientos, se instalaban cómodamente en ellos, y ... se echaban a dormir [...] cuando la monotonía de un *largo* [*sic*] demasiado largo cesaba para dar paso a una sinfonía más monótona aún, despertaban sobresaltados [...].<sup>248</sup>

Para ejemplificar el asunto, el autor reproduce un supuesto diálogo entre dos diletantes. El que estaba dormido se despierta y pregunta a su vecino de butaca qué le había parecido la obra. Si la respuesta era positiva, recibía halagos. Por el contrario, si admitía haberse fastidiado, el adormilado diletante le llamaría “bárbaro” por no disfrutar de las sublimes obras de los grandes genios de la humanidad. El poco entendido, ante el insulto, le recuerda que lo vio cerrar los ojos y quedarse dormido. El ofendido exclama: “Sí, los cerré, para escuchar mejor. ¡Yo dormirme cuando me propongo pasar esta noche en vela recordando una frase musical divina que acabo de oír! La... mi... do... fa... Y volvía a quedar sumergido en pacífico sueño”<sup>249</sup>. La ironía y la crítica a los *dilettanti* era evidente.

Los textos tratan a Beethoven desde una postura casi mitológica: convierten al compositor en un principio de autoridad, un referente o modelo obligado. Por ello Brahms siente a Beethoven tras sus pasos al momento de encarar la tarea de escribir una sinfonía. Sin embargo, posicionar a

---

<sup>247</sup> “Leemos en el periódico titulado, **Revista y Gaceta musical de París** lo siguiente [...]”. “Orfeonismo”, *La Sociedad*, 3 de mayo de 1867, pág. 1. Las negritas son del autor.

<sup>248</sup> *X* (seud.), “La música clásica”, *La Libertad*, 26 de octubre de 1879, p. 2. No se han encontrado datos sobre la persona detrás de este seudónimo.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

Beethoven como referente para construir lo nuevo en la sinfonía clásica se basa en su misma posición como garante de la tradición. Esta garantía, por supuesto, no surge por generación espontánea: se desarrolla poco a poco desde la época del compositor. Autores como Taruskin o Figes nos señalan que desde 1813, la *Philharmonic Society* de Londres, una de las primeras instituciones en independizarse del mecenazgo aristocrático, ya interpretaba música de la santísima trinidad musical: Haydn, Mozart y Beethoven. Esta institución fue la que le encargó a Beethoven una obra sinfónica; de este encargo, como sabemos, nace la Novena Sinfonía. Para Bonds, sin embargo, la falta de rentabilidad de las sinfonías le daba cierto aire de superioridad<sup>250</sup>.

En Francia, Habeneck desarrolló un amplio trabajo de interpretación beethoveniana, como habíamos mencionado. Dirigió repetidamente sus sinfonías al frente de la orquesta de la *Société des Concerts du Conservatoire*, integrada por alumnos y profesores de la institución<sup>251</sup>. En Leipzig, cuando Mendelsshon asumió la dirección de la orquesta de la *Gewandhaus* en 1835, y mientras estuvo al frente, “desarrolló un repertorio estable de música ‘histórica’, centrado en Beethoven y Bach”<sup>252</sup>.

Asimismo, las salas de concierto al estilo europeo de principios del XIX fueron muy tardías en nuestro país, no se construyeron sino hasta 1896. Una de ellas fue la de la casa de H. Nagel Sucesores, aunque fue cerrada casi de inmediato. Otra fue la sala Wagner, de la casa Wagner y Levien. Sin embargo, ambos espacios fueron concebidos no para música orquestal sino para música de cámara<sup>253</sup>.

En México, los primeros conciertos de música clásica surgen dentro del espacio privado. Durante 1800, los clubes y sociedades musicales reunían a cantantes, pianistas y músicos amateurs o profesionales, quienes interpretaban las piezas frente a una reducida pero más enterada audiencia. Hacia mediados de siglo, las nuevas élites buscaron formar parte de este grupo de entendidos. Alfonso Karr lo expresa de la siguiente manera:

---

<sup>250</sup> Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, tr. Francisco López Martín, Barcelona, Acanalado, 2014, p. 29.

<sup>251</sup> A decir de Figes, de las 548 sinfonías interpretadas entre 1827 y 1871, 360 fueron de Beethoven.

<sup>252</sup> Figes, Orlando, *Los europeos...*, p. 138.

<sup>253</sup> Cfr. Moreno Gamboa, Olivia, “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”, *En Distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, Laura Suárez de la Torre, coord. México: Instituto Mora, 2020. Los cuartetos de cuerdas, forma aristocrática por antonomasia, refrenda la idea de que la élite mexicana entendida no era la aristócrata por nacimiento, sino la autoconstruida. No fue sino hasta finales del siglo XIX que se dan los primeros conciertos de música de cámara en la capital del país

Pero basta proclamar una vez que no se toca más que la *gran música*, esa música que no está al alcance de todos, esa música reservada a las organizaciones, para que nadie consienta en hallarse fuera de ese círculo privilegiado, para que nadie quiera decirse: Yo no tengo una organización privilegiada, eso es demasiado sublime para mi inteligencia.<sup>254</sup>

La presentación de una orquesta en conciertos públicos no ocurrió de manera expedita. Conformar una orquesta sinfónica en México presentó dificultades de diversa índole, entre ellas, las preferencias del público mexicano.

Los diarios decimonónicos distinguen claramente entre las diferentes audiencias que participaban activamente en la Ciudad de México. Aunque pudiera suponerse que la ópera era la principal fuente de consumo musical, la zarzuela tenía la mayor presencia escénica:

Va a hacer ya más de dos años de que Euterpe está de duelo en México. ¡La música ha muerto! ¡Viva la zarzuela! ¡Y las tandas! ¡Y los graznidos de los jacaleros! [...] Dirijamos nuestros conductos auditivos hacia cualquier punto de la rosa náutica o de los vientos. ¿Qué oiremos? Sones más o menos alegres, acordes más o menos desacordes, pero de música, ¡de verdadera música... ni esto! Francamente, lectores, ¿no revela esta ausencia del divino arte como llama Julián Montiel, en sus conversaciones íntimas, a las arias cantadas en secreto por Testa, no revela, pregunto, que estamos en plena decadencia artística?<sup>255</sup>

Aspectos como el gusto predominante por la ópera y la zarzuela, así como cuestiones estéticas y de comprensión musical formaron parte del *statu quo* de la época.

Durante una gran parte del siglo XIX en nuestro país no existió una orquesta permanente, ya fuera para ópera o para música sinfónica. Es claro que había orquestas y músicos suficientes para formarlas: las temporadas operísticas y zarzueleras dan cuenta de ello. Sin embargo, la idea de una orquesta permanente se adoptó hasta finales del siglo. La Sociedad de Conciertos del Conservatorio se fundó en 1887; sin embargo, hasta 1892, con la conformación de la Sociedad Anónima de Conciertos, México tuvo una orquesta sinfónica formal. Con ella, se presentarían

---

<sup>254</sup> Karr, Alfonso, “Águeda y Cecilia”, *El Monitor Republicano*, 7 de noviembre de 1852, p. 2. Las cursivas son del original.

<sup>255</sup> X (seud.) “La música clásica”, *La Libertad*, 26 de octubre de 1879, p. 2. No queda claro si por Testa se refiere al tenor Enrico di Testa (1817-1896) o a su esposa Fanny Natali de Testa (1830-1891). Ambos llegaron a México con la compañía de Max Maretzek. Enrico fue un cantante italiano y Fanny, una soprano irlandesa. Julián Montiel y Duarte fue el representante y administrador de la Compañía de Ángela Peralta y su último esposo.

temporadas de concierto con música clásica, mexicana e incluso moderna. Esta asociación, y particularmente la infatigable labor de Carlos J. Meneses, llevaría a la música clásica sinfónica a paso lento pero firme hacia el siglo XX mexicano.

### 3.2. La música sinfónica después del “Festival Mexicano”

En 1872, los trabajos del Conservatorio dieron sus primeros frutos. El 20 de diciembre se presentó por vez primera su orquesta, que ejecutó la obertura de *El poeta y campesino* de Franz von Suppé (1819-1895)<sup>256</sup>. Para 1873, Peredo, el entonces secretario de la Sociedad Filarmónica, consideró que las actividades realizadas habían logrado sistematizar “las audiciones de música clásica [...] logrando propagar el buen gusto en la generalidad de los concurrentes quienes ya escuchan con mayor interés, y aplauden con convicción, las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Hummel”<sup>257</sup>. Esto permitió que poco a poco la capital mexicana tuviera esporádicos conciertos con música clásica. De nuevo, la trinidad clásica se hace presente para establecer los parámetros de la buena música; asimismo, se reconoce el adelanto de los oyentes en su animosidad hacia las obras clásicas, lo que era símbolo de educación, civilidad y buen gusto.

Los diarios dan cuenta la concepción que se tenía en la época sobre la música. Para el francés Ernesto Legouvé, la música es una forma de estar en casa fuera de la patria, un lenguaje que no es extranjero para nadie: es un mensajero del genio que acompaña a Mozart, Beethoven, Gluck, Haydn, Weber y Rossini<sup>258</sup>. Por su parte, Gustavo E. Campa, en su crítica de la presentación en México de *La Gioconda* (1876) de Amilcare Ponchielli (1834-1886), a diez años de su estreno en *alla Scala*, expone sus ideas con respecto al estado de la música en la capital mexicana. Señala como un error —en aras del adelantamiento musical— pensar que la sociedad mexicana era incapaz de apreciar las innovaciones presentes en el gusto moderno y sus obras:

A propósito de esta cuestión se dice, entre otras cosas, que no estamos organizados para gustar de la música alemana. ¿Y cómo pudiera demostrarse esta proposición? Si a esto se opone la marcada indiferencia del público por las obras clásicas y elevadas, diremos que esto reconoce por causa la

---

<sup>256</sup> La orquesta contó con 33 alumnos y ocho profesores. Curiosamente, ni Peredo ni las notas que aparecieron en los diarios dan cuenta de los intérpretes o de quién dirigió. Peredo, Manuel, *Memoria en que el Secretario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, da cuenta de los trabajos de la Junta Directiva en el año de 1872*. México, Imprenta de las Escalerillas núm. 21, 1873, p. 12.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>258</sup> Legouvé, Ernesto, “Variedades. Apología del piano”, *El Diario del Hogar*, 13 de noviembre de 1886, p. 2.

falsa educación del gusto musical entre nosotros, defecto bastante disculpable, si se atiende a los pocos elementos con que contamos para cultivarlo y al mal empleo que de estos pocos se hace.<sup>259</sup>

Más adelante ampliaría esta postura sobre la educación musical en México, con lo que otros músicos contemporáneos a él se adscribirían a sus ideas. Señala además que si Beethoven, cuya tradición se sustentaba en Bach, Haydn y Mozart, fue ignorado en su propia tierra, ¿qué podríamos esperar nosotros, adolescentes en el desarrollo del arte? Es decir, ¿cómo criticar al público mexicano por huir al ver programado a Beethoven, si en París, cuando Habeneck estrenó las sinfonías, la audiencia las desaprobó?<sup>260</sup>.

Sobre el desarrollo musical de Europa en comparación con el nuestro, el crítico mexicano dice lo siguiente: “En la actualidad es satisfactorio para los europeos el haber conseguido la popularización de las obras clásicas, venciendo los obstáculos con que nosotros tropezamos aún; merced a su constancia para formar el gusto de las masas, hoy forman parte constante de sus programas las obras antes rechazadas [...]”<sup>261</sup>. En este sentido, para lograr buena recepción de las obras clásicas —sinfonías, música de cámara u obras para piano que no fueran fantasías o paráfrasis operísticas—, era necesario formar el gusto de las masas. Se debía convertir a los *diletanti* en lo que llaman *público inteligente*, es decir, en entendidos de la música clásica. Sin embargo, esto no puede lograrse sin una adecuada educación.

En una publicación posterior, Campa retoma el tópico de la deficiencia en la enseñanza musical en México. El pianista y compositor mexicano señala que la causa del atraso que convierte en retrógrados —desde una perspectiva europea— es que la audiencia se ha cultivado en un único género musical. El gusto del público se ha moldeado a un género “cuyos principios y sistema han caído, y con razón, en desuso en la actualidad”<sup>262</sup>. A su juicio, la ineptitud de los docentes conservatorianos llevó a la permanencia de cierta parte de la escuela italiana, pues enseñaban lo aprendido treinta o cuarenta años atrás, sin actualizarse para reconocer los cambios musicales

---

<sup>259</sup> Campa, Gustavo E., “La Gioconda, ópera de Amilcar Ponchielli”, *El Diario del Hogar*, 13 de noviembre de 1886, p. 2.

<sup>260</sup> François-Antoine Habeneck (1781-1849) fue un violinista, compositor y director de orquesta de origen francés. Además, fue el director de la ópera de París durante varios años; el director de la orquesta de la *Société des Concerts du Conservatoire* de París, fundada en 1828; y responsable del estreno de las sinfonías de Beethoven en París. Las primeras audiciones de Beethoven las realizó en 1807 con la orquesta del conservatorio y fueron la primera y segunda sinfonía.

<sup>261</sup> Campa, Gustavo E., “La Gioconda, ópera de Amilcar Ponchielli”, *El Diario del Hogar*, 13 de noviembre de 1886, p. 2.

<sup>262</sup> Campa, Gustavo E., “La música en México”, *El Nacional*, 25 de junio de 1888, p. 2



Europeos. Por ejemplo, se seguía enseñando el estilo de Rossini, las “empalagosas melodías” de Bellini, Donizetti y las primeras de Verdi. El público, absorto en este estilo, lo consideraba el modelo a seguir.

En la historiografía musical mexicana es frecuente encontrar el tropo sobre la postura anti-italianista de Campa -y su círculo cercano-. Dirigido especialmente contra Melesio Morales, se reclamaba tanto su formación académica como su gusto por el estilo italiano. Sin embargo, solemos ignorar que Alfredo Bablot, quien en 1867 se había pronunciado en contra de Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, sus imitadores, e incluso Verdi, fue el director del Conservatorio de 1881 hasta 1892, año de su muerte<sup>263</sup>. Es poco probable que su gusto por la melodía rossiniana hubiera cambiado; es decir, la máxima autoridad del Conservatorio y quien trajo mejoras a esa institución era un claro representante de ese “viejo” modelo. En todo caso, Morales no fue el único en hacer del estilo italiano el eje central de los estudios en el Conservatorio.

Otra cuestión que es importante revisar es la ausencia de la música de Beethoven en los programas de piano del Conservatorio desde sus inicios hasta finales de XIX. Sobre todo, si consideramos que tanto Bablot como Morales eran admiradores de Beethoven. Basta señalar dos ejemplos. Uno, que fue Morales quien estrenó dos sinfonías de Beethoven en el Festival Mexicano por su centenario y dos, el amplísimo texto biográfico que le dedicó el crítico francés en 1871 previo al segundo de los conciertos del Festival<sup>264</sup>. Si esto no fuera suficiente, el compositor de *Ildegonda* compuso un *Ave María* sobre el *Adagio* del *opus 27* de Beethoven<sup>265</sup>.

Para Campa, era importante superar la fijación que se tenía con los músicos italianos para poder llevar el gusto musical mexicano a nuevas costas. De esta forma, las compañías de ópera podrían poner en escena música moderna, que les fuera redituable y sin la necesidad de repetir repertorio para solventar los gastos. Otras de las preocupaciones de Campa eran la música en las iglesias y las interpretaciones de diversas bandas. En ambos casos, la presencia de la música basada en óperas italianas era una constante. Mientras que, los conciertos de música clásica no se presentaban porque “espectáculo tan civilizador no existe ni se tolera entre nosotros”<sup>266</sup>. Esto deja en claro que la música clásica seguía sin ser considerada en los espacios públicos. Campa comenta

---

<sup>263</sup> Bablot, Alfredo, “Los conciertos de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1867, p. 1.

<sup>264</sup> Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1871, pp. 2-3 y Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, pp. 2-3

<sup>265</sup> *Arias y plegarias del romanticismo mexicano*, Luz Angélica Uribe, compiladora, Karl Bellinghausen, editor, México, INBA/Cenidim, 2018, pp. 94-100.

<sup>266</sup> Campa, Gustavo E., “La música en México”, *El Nacional*, 25 de junio de 1888, p. 2.

que, en México, para poder escuchar a Beethoven o Schumann era necesario esperar la llegada de algún extranjero. Esto, a pesar de haber en México pianistas y cantantes capaces de interpretar las obras de estos autores. ¿Cómo sería posible, entonces, cambiar el gusto adquirido en México por un solo estilo?

Como autoproclamado representante de la juventud artística de México, de los amantes del progreso, del adelantamiento y la gloria de la patria, Campa proponía una reestructuración del Conservatorio. Esta reorganización debía ser una reforma absoluta con serias implicaciones, como que los profesores fueran acreditados para poder ejercer la docencia y que su contratación se realizara mediante oposiciones. Asimismo, consideraba importante traer artistas extranjeros para impartir ciertas clases, mientras fueran verdaderos y modernos artistas, precisa Campa. Propone, además, la creación de una biblioteca tanto de partituras como de textos literario-musicales y sobre didáctica musical; y además fundar premios de composición e inaugurar conciertos populares de música clásica y moderna. Resulta inevitable traer a la memoria la postura de Taruskin: no hay modernidad que no esté sustentada en la antigüedad. Es decir, se debe continuar con la escucha de los clásicos para poder entender a los modernos.

Para efectuar los conciertos que se proponían, según Campa, se necesitaba un teatro lírico, y para ello alguna subvención gubernamental. De este modo, se ofrecerían obras modernas y, anualmente, la de algún mexicano. Incluso, propone que en los templos se prohíba la ejecución de obras profanas, para sustituirlas por las de los grandes maestros. Si bien esto no le competía a un Estado laico, no era una novedad en la música eclesiástica: en épocas más tempranas, la propia iglesia había intentado evitar la profanación de los templos con música *non sancta*. En 1813, la Catedral Metropolitana publicó un edicto que prohibía, so “pena de excomunión mayor, *ipso facto incurrenda*” a quien fuera sorprendido mezclando música profana, como “Contradanzas, Minué Congó, Campestre, Alemanda, bayle Ingles [*sic*], Pan de Jarave [*sic*] y otros semejantes cuyos nombres nos abstenemos de expresar por decoro”<sup>267</sup> con música sacra, o la ejecutara en el órgano de la iglesia. Como se puede notar, otros autores también veían el problema musical que parecía cernirse sobre la iglesia.

Esta reestructura generaría un efecto cascada, que llevaría a los nuevos compositores a seguir el ejemplo, a mejorar la educación y el gusto del público y poder contar con audiciones modernas. Empero, cuando Campa habla de eliminar lo antiguo, se refiere a la escuela italiana y

---

<sup>267</sup> Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de México, *Edictos*, caja 6 (1780-1828).

muy particularmente a la del estilo rossiniano, no a la escuela alemana. Campa insiste en la ejecución de los clásicos y, entre los primeros, se encuentra Beethoven, por supuesto, quien está presente en todo el artículo como referente obligado.

Campa alude frecuentemente a Beethoven como guía. Es lo que Mark Christopher Wiley apunta como “El reconocimiento de los grandes compositores”<sup>268</sup>, una categoría que coloca a los compositores como guías capaces de ver la grandeza musical en intérpretes u otros compositores. Un ejemplo de esto, y a propósito de Beethoven como modelo, puede verse en un texto biográfico que Campa escribió tras la muerte de Franz Liszt (1811-1886). Campa narra en “El Abate Liszt” que éste se deleitaba al escuchar las obras de Beethoven desde los seis años. No aclara si las ejecutaba él o alguien más, pero implica que desde esa edad fue consciente de la grandeza de Beethoven. Este tropo del reconocimiento es una referencia al canon con Beethoven como guía para medir la grandeza de otros compositores. Cabe mencionar que esto no es exclusivo de Campa, es parte de las biografías lisztianas precisamente para resaltar la magnitud del pianista húngaro al relacionarlo con Beethoven.

Asimismo, debemos señalar que este reconocimiento es recíproco. En esta misma nota biográfica, se expone que Beethoven, a su vez, supo aquilatar la grandeza del húngaro desde una edad muy temprana. Se menciona que “este genio colosal le honró con su presencia en su segunda presentación al público”<sup>269</sup>. Sin embargo, en los libros de conversaciones de Beethoven, de Alan Walker, no parece haber indicios de que el compositor asistió al concierto<sup>270</sup>. De cualquier forma, Campa se hace eco de la manera de sustentar la grandeza del húngaro a través de la comparación con Beethoven.

Los diarios mexicanos perfilaron el pensamiento musical hacia el último cuarto del siglo XIX con Beethoven como estandarte. Cuando *R. M.* publica un artículo donde declara la incapacidad de la música para imitar a la naturaleza, a diferencia de la plástica, también declara que: “la música [...] revela el momento en que el arte, casi emancipado de la naturaleza, vive y se agita en la esfera del puro ideal”<sup>271</sup>. Así, la visión decimonónica sobre Beethoven como modelo

---

<sup>268</sup> Wiley, Christopher Mark, *Re-Writing Composers Lives: Critical Historiography and Musical Biography*, Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, Vol. I y II, 2008.

<sup>269</sup> Campa, Gustavo E., “El Abate Liszt”, *El Diario del Hogar*, 1 de noviembre de 1892, pp. 1-2. El Concierto en mención se llevó a cabo en Viena en 1823, cuando Liszt contaba con 12 años.

<sup>270</sup> Cfr. Eckhardt, Maria, Rena Charnin Mueller, and Alan Walker. “Liszt, Franz”. *Grove Music Online*. 2001. Fecha de acceso 31 Jan. 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>.

<sup>271</sup> *R. M.*, “La música ante la filosofía del arte”, *Las Hijas del Anáhuac*, 8 de enero de 1888, p. 67 (7).

de la música “clásica”, “pura”, “filosófica”, expresada en sus sinfonías se encuentra ante un problema ontológico cuando hay que hablar de la *Pastoral*. R. M. debe justificar por qué la Sexta Sinfonía de Beethoven es mucho más que una música programática:

Verdad es que la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven produce, por ejemplo, en el espíritu, impresiones semejantes a las de la pura contemplación de la naturaleza. Pero no las produce porque haya imitado, copiado o seguido a la naturaleza, y sería ridículo, de todo punto ridículo pensar que el primer tiempo de la sinfonía, tan suave y delicado, pero al mismo tiempo tan profundo y tan hábilmente concebido, no es sino el trasunto más o menos perfecto de las salvajes armonías del viento al agitar el ramaje de los llorosos pinos o de las seculares encinas que forman los sacros bosques de Germania<sup>272</sup>.

La *Pastoral* ha sido siempre un caso difícil de justificar en esa idea absolutista de la música que se asignó a Beethoven<sup>273</sup>.

A pesar de los esfuerzos del Conservatorio por contar con una orquesta permanente, esto no se logró sino hasta finales de siglo XIX. No obstante, muchos de los actos solemnes de la vida social mexicana fueron acompañados por música orquestal. Ya fuera, armada *ex profeso* con músicos de diversas agrupaciones o bien, por la Orquesta del Conservatorio, conformada por profesores y estudiantes. En el Cuadro 2 se presenta un listado de actividades musicales, entre 1872 y 1891 que incluyeron obras de Beethoven.

Año	Obra	Intérprete(s)	Acto
1880	Tercera Sinfonía (no se especifica si fue completa o solo algún movimiento)	Gustavo Guichenné, director Orquesta de aficionados	Concierto de Semana Santa
1881	Tercera Sinfonía. Primero y segundo movimiento	Melesio Morales, director Orquesta de aficionados (conformada por 70 personas, principalmente arcos y alientos madera).	Honras fúnebres en memoria del presidente Garfield

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> “La música absoluta como ideal artístico” es otra de las categorías de la tesis de Wiley. La parte referente a Beethoven se refiere a escritos que tratan de mostrar la superioridad de la música absoluta sobre la programática y la ópera. Los textos presentados por Wiley exponen a Beethoven como el principal expositor de esta idea, y también la necesidad de justificar una obra como la Sexta Sinfonía. Véase: Christopher Mark Wiley, *Re-Writing Composers...*, 2008. En México, Alba Herrera y Ogazón hizo lo propio para intentar justificar el programa de la Sexta, a principios del siglo XX. Véase: Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista. Ensayos de crítica*. Reimpresión facsimilar (1921), Conaculta, INBA, Cenidim, 2012, pp. 52-53.

1882	Tercera Sinfonía (no se especifica si fue completa o solo algún movimiento, el segundo, por ejemplo)	Modesto Julián, director Orquesta formada por profesores <sup>274</sup> .	Honras fúnebres en memoria de Garibaldi
1883	Marcha fúnebre de la Tercera Sinfonía con orquesta y piano a 4 manos Segunda Sinfonía (completa) <i>Andante cantabile. Adagio e allegro con brío</i> Primera Sinfonía con orquesta y piano a 4 manos	María Ocadiz y Delfina Mancera, pianistas Alfredo Bablot, director Orquesta del Conservatorio <sup>275</sup> .	Sesión de alumnos solistas y audición de orquesta del Conservatorio
1888	Obertura de <i>Fidelio</i>	[¿José Rivas, director?]. (No se especifica quién dirigió, pero es posible que haya sido él)	Premios a los alumnos de las escuelas nacionales
1888	Marcha fúnebre de la Tercera Sinfonía y <i>Andante</i> de la Quinta Sinfonía	Orquesta del Conservatorio (compuesta por 130 personas, entre profesores y alumnos)	Ceremonia fúnebre por las exequias de Federico III
1889	<i>Andante</i> de la Primera Sinfonía.	[¿José Rivas, director?]. (No se especifica quién dirigió, pero es posible que haya sido él) Orquesta del Conservatorio Sociedad de Conciertos del Conservatorio.	Audición de los adelantos del Conservatorio.
1889	<i>Andante</i> de la Quinta Sinfonía.	José Rivas, director Orquesta del Conservatorio Sociedad de Conciertos del Conservatorio	Tercer concierto en el teatro del Conservatorio
1890	<i>Allegro</i> de la Tercera Sinfonía, Marcha fúnebre de la Tercera Sinfonía	¿? Dávila, director Banda del 9º y 19º regimiento José Rivas, director Orquesta del Conservatorio <sup>276</sup> .	Segundo de los dos grandes conciertos sacros, espirituales y sinfónicos en la Alameda

**Cuadro 2. Lista de conciertos y actos solemnes con participación orquestal y música de Beethoven entre 1872 y 1891<sup>277</sup>.**

<sup>274</sup> Modesto Julián (Juliá Milán del Bosch, Modesto, 1840-1924) fue un violinista y director de orquesta de origen español. En 1871 viajó a Cuba para trabajar en el teatro de la Habana. En 1880 regresó a México donde fue parte de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y donde residió un par de años.

<sup>275</sup> “La orquesta ejecutó, bajo la dirección del director D. Alfredo Bablot, la marcha fúnebre de la Tercera Sinfonía de Beethoven ocupando el piano de acompañamiento las Sritas. María Ocadiz y Delfina Mancera [...]”. [Alcérreca, Félix M.], (*Orlando Kador*, seud.), “Una semana musical”, *El Nacional*, 12 de diciembre de 1883, p. 1.

<sup>276</sup> Hasta el momento, no se han encontrado datos sobre el Sr. Dávila, director de las bandas militares. José Rivas fue un violinista que además ejerció como cornetista, maestro y director de orquesta mexicano. Fue director del Conservatorio Nacional tras la muerte de Alfredo Bablot.

<sup>277</sup> Fuentes: Félix M. Alcérreca (*Orlando Kador*, seud.), “Ecos de la semana”, *El Libre Sufragio*, 30 de marzo de 1880, p. 1. “Honras fúnebres”, *El Diario del Hogar*, 22 de octubre de 1881, p. 3 y *Hamlet* (seud.), “Revista de la semana. Palabras! Palabras!”, *El Telégrafo*, 22 de octubre de 1881, p. 1. “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, 30 de julio de 1882, p. 1. “El Conservatorio de Música”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de diciembre de 1883, p. 3. “Distribución de premios”, *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1888, p. 3. Fanny Natali de Testa (*Titania*, seud.), “Cónica de la

Naturalmente, se interpretaron otras obras además de las de Beethoven. Sin embargo, como se muestra en el cuadro anterior, la Tercera sinfonía fue la más socorrida para los eventos fúnebres. Además, la misma repetición la convertía en una pieza de repertorio de los músicos que se reunían para formar la orquesta. Si bien la vida musical no se detuvo, las presentaciones eran lo habitual: ópera, zarzuela, conciertos vocales e instrumentales en los que predominaban lo operístico con escasas participaciones de “música clásica” y, principalmente, acompañados por el piano. Con la conformación de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, se pretendía presentar anualmente los adelantos de sus estudiantes, tanto solistas como la orquesta.

### 3.3. La figura de Beethoven a través de la recepción de *Fidelio* en el México decimonónico

Para 1891, el estreno en México de *Fidelio* trajo consigo nueva fortuna crítica.

Sin pretender agotar el tema podemos decir que, la historiografía beethoveniana sobre *Fidelio* (op. 72) es bastante amplia. Se ha escrito sobre su concepción: la solicitud de Emanuel Schikaneder o la elección del texto a partir de la audición de la ópera de Ferdinand Páer (1771-1839); asimismo, conocemos sus diferentes versiones (1805, 1806 y 1814) y sus respectivas representaciones; sus cuatro oberturas, la trama y su lectura a través de los tropos, tales como la consecución de logros y el sacrificio personal, la tiranía, la heroicidad expresada en la transgresión del *establishment*, y la imagen idealizada de la mujer comprometida con el matrimonio. También nos es familiar el paralelismo entre Florestán y Beethoven: hombres aislados que soportan estoicamente su prisión. Para el primero, una celda; para el segundo, su sordera. Finalmente, esta obra se concibe como una pieza central en el repertorio operístico<sup>278</sup>.

*Fidelio* abreva de diversas fuentes: de ciertas óperas mozartianas, de la *opéra-comique*, de Cherubini y Haydn, de la ópera seria italiana y la *buffa*, pero, sobre todo, de la vasta experiencia instrumental adquirida por Beethoven. Barry Cooper destaca que “Si bien la ópera [*Fidelio*] se

---

semana”, *Violetas del Anáhuac*, 1 de julio de 1888, p. 7. “Conciertos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de agosto de 1889, p. 3. “Tercer concierto en el Teatro del Conservatorio”, *El Tiempo*, 11 de septiembre de 1889, p. 2. “El segundo concierto en la Alameda”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de abril de 1890, p. 3.

<sup>278</sup> “Con su estreno el 23 de mayo de 1814, *Fidelio* se estableció por sí misma como una de las obras centrales en el repertorio operístico germano”. Tusa, Michael C., “Beethoven’s essay in opera: historical, text-critical, and interpretative issues in *Fidelio*”, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Glen Stanley, ed., Nueva York, Cambridge University Press, 2000, p. 201. Taruskin dice algo similar en el primer capítulo de su *Música en el siglo XIX*. “The new version, now titled *Fidelio* to distinguish it from its predecessors, has been a repertory item ever since its premiere at the Vienna Kärntnertor Theater on 23 May 1814”, Taruskin, *The Oxford History...*, vol. 3, p. 3.

basa en la tradición francesa, incorpora varios aspectos italianos, con muchas nuevas ideas que la convierten en algo *sui generis* [...] creando casi un nuevo tipo de ópera”<sup>279</sup>. No se pretende aquí dar cuenta de la historia sobre la única ópera de Beethoven, sino hablar sobre su recepción en territorio nacional durante el siglo XIX. Los comentarios alrededor de Beethoven dan cuenta de su imagen a fines del XIX en nuestro país, pues *Fidelio* se escuchó en México 77 años después del estreno de su versión final.

### 3.3.1 *Fidelio*: siempre mencionado, nunca escuchado

Como ya se dijo, las primeras audiciones de fragmentos de *Fidelio* se dieron durante el período de Maximiliano. Su Banda Imperial hizo escuchar —solamente— la obertura en al menos tres ocasiones durante el breve reinado del Segundo Imperio Mexicano (1863-1867). En ese momento, las notas periodísticas reportaron el hecho sin hacer mayores comentarios sobre la obra o el compositor. Para 1870 y previo al “Festival Mexicano en honor a Beethoven”, Bablot publicó una crónica musical a propósito del concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana de “música clásica” con obras de Beethoven, Hummel y Mozart. Al escribir sobre Beethoven, además de dar detalles sobre su vida, centró su pluma en la importancia que tuvo dentro del género sinfónico. Beethoven -escribió el crítico- fue un compositor de música instrumental. Esto, nos explica el autor, fue lo que no le permitió sobresalir en el género operístico. Bablot consideraba que *Fidelio* fue la única obra en que Beethoven falló. En palabras del crítico, “fue esta su única flaqueza”<sup>280</sup>.

En su artículo biográfico sobre Beethoven (1871) —donde despliega su basta cultura sustentada en múltiples referencias a textos clásicos—, el crítico francés expresa, a través de una metáfora muy interesante, sus consideraciones sobre esta flaqueza beethoveniana al adentrarse en el género operístico.

¿Recordáis esos genios diabólicos de Milton, que aparecen tan gigantescos cuando van desplegando sus alas de fuego por la inmensidad del mundo infernal? Astaroth les construye un pandemonium; pero para penetrar en él tienen que encoger su colosal estatura. Este es el emblema de Beethoven

---

<sup>279</sup> Cooper, Barry, *Beethoven*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 164.

<sup>280</sup> Bablot, Alfredo, “Concierto clásico de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de julio de 1870, p. 1.

al querer abordar el teatro: su genio hiperiónico [*sic*] tuvo que comprimirse para caber en la escena lírica. Al revés del semidios del paganismo, pierde sus fuerzas al tocar la tierra.<sup>281</sup>

La metáfora es absolutamente dramática. En lugar de hablar de la capacidad de Beethoven para componer una ópera, parece expresar que el espacio y los participantes (según cuentan las crónicas de la primera representación) le quedan pequeños; su gran fuerza creadora es incontenible en un espacio tan cerrado. En realidad, tuvo un momento de flaqueza al abordar un género en el que su forma de componer no termina de asirse<sup>282</sup>.

Bablot también declara que:

El reino de Beethoven no es aquel en que brama el bajo profundo, en que declama el barítono, en que el tenor suspira lánguidas cantinelas a los pies del soprano que gorjea interminables *fiorituras*. Por eso trató la parte vocal de sus composiciones, despreciando las exigencias de la voz humana [...] mora en las esferas inaccesibles donde la voz humana se evapora, donde la palabra expira, donde las ideas y los sentimientos transitorios se transfiguran, donde la Musa [*sic*] pura y absoluta se entrega libremente a sus expansiones ideales.<sup>283</sup>

La voz pareciera ser un instrumento imperfecto para su capacidad melódica. Aunque pudiéramos suponer que la cita anterior se refiere solamente a la ópera, el autor hace referencia a dos estrenos más: el de la *Missa Solemnis* (en re mayor, *op.* 123) y el de la Novena Sinfonía. Según cuenta, algunos intérpretes de la *Missa* le reclamaron lo difícil de sus partes vocales. Carolina Unger (1803-1877) y Henriette Sontag (1806-1854), dos de las solistas de la Novena, acudieron al compositor para quejarse de las dificultades interpretativas que les correspondían, y solicitaron que las aligerara. Ante su negativa, Unger, nos plantea Bablot, llegó a llamarle tirano de la voz. El crítico venido a biógrafo no aborda, sin embargo, las múltiples obras vocales cuyo delicado trabajo no entra en estas declaraciones<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> Bablot, Alfredo, "Beethoven", *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, p. 2.

<sup>282</sup> Para Taruskin, Beethoven supo reconocer que su talento se veía limitado al adentrarse al teatro. Por ese motivo, y a partir de ese momento, decidió componer sólo música incidental para textos dramáticos. Taruskin, *The Oxford History...*, vol. 3, p. 1.

<sup>283</sup> Bablot, Alfredo, "Beethoven", *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, pp. 2-3.

<sup>284</sup> Hay que recordar que, para la versión de 1814, Beethoven simplificó el aria de Leonora, a instancias de la cantante Anne Milder haciéndola más precisa y condensada. Cfr. Winton, Dean, "German opera", *The New Oxford History of*



En esta crítica de 1871, en lo referente a *Fidelio*, nadie salió a defender a Beethoven ni a contradecir a Bablot. Puede haber varios motivos para esto. Por un lado, podría ser el peso del crítico en la sociedad mexicana por sus credenciales musicales, su origen europeo o por haber sido secretario de la Bishop y, por lo tanto, un conocedor de la materia. Por otro lado, la realidad es que realmente nadie había escuchado la ópera y, quizás preferían no dar su opinión y mucho menos contradecir a Bablot. Aun así, el nombre de Beethoven siguió ligado a la música sinfónica, a pesar de que, antes del Festival, ésta tampoco había sido escuchada en México en su forma orquestal.

El nombre de Beethoven era suficiente para considerar su música como algo superior. El compositor era considerado un semidiós, un personaje solo y aislado del resto debido a sus capacidades.

Es que Beethoven mora en las esferas inaccesibles donde la voz humana se evapora, donde la palabra expira, donde las ideas y los sentimientos transitorios se transfiguran, donde la Musa pura y absoluta se entrega libremente a sus expansiones ideales; Beethoven se cierne en el seno de una majestuosa soledad, en el desierto etéreo... Allí es donde él crea, produce y se complace; allí, en medio de los fenómenos del sonido y del ritmo.<sup>285</sup>

Beethoven, en la voz de Bablot, es un genio que flaqueó al abordar la ópera. Su estilo grandioso no era para la escena; además, en esta década en México, todavía no permea la idea de la música absoluta. Para el crítico francés, las obras orquestales de Beethoven, o al menos la Sexta, son dramas sinfónicos que pueden expresar lo más bramante de la naturaleza<sup>286</sup>. A su juicio, ésta era la capacidad creativa de Beethoven y no el drama lírico.

En el mismo texto, Bablot señala que la música sinfónica era para los conocedores, como estaba ampliamente difundido durante el siglo XIX, pues Beethoven “No se dirige sólo al corazón, sino también a la inteligencia”<sup>287</sup>. El crítico, para sustentar sus declaraciones, incluye como

---

*music. The Age of Beethoven (1790-1830)*, vol. VIII, Gerald Abraham (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 1982, pp. 471-472. “The further simplification of the voice part of Leonore’s aria was due to the insistence of the singer, Anna Milder, but Beethoven gave the piece a terser, more concentrated form”.

<sup>285</sup> Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, p. 3.

<sup>286</sup> “Sus dramas sinfónicos tienen la amplitud, la potencia, el misterio de los ruidos más grandiosos de la naturaleza; imitan la embravecida tormenta, la explosión aterradora del rayo, reproducen los maravillosos contrastes de las tinieblas y de los resplandores que desgarran el horizonte visible”. Esta postura de “drama sinfónico” se contrapone con la asignación conceptual de “música o esencia abstracta” que cita Bablot en el texto de 1871 y que, Campa, refrendó veinte años después. Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de enero de 1871, p. 3.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

referencias musicales a Kramer y su “Almacén de música”, a Seyfried con “Estudios sobre Beethoven”, el libro *Beethoven Brevier* de Nohl, *Für Freunde der Tonkunst* de Rochlitz, así como *Louis van Beethoven, sa vie et ses oeuvres* de Audley<sup>288</sup>. Estos textos los utilizó para ejemplificar la forma de ser del compositor, sus desamores o su comportamiento. En el caso particular de Nohl, y dadas las características de su libro, le da voz a Ferdinand Ries, Wegeler, Stephen von Breuning y Romberg, a modo de testigos de honor sobre la vida de Beethoven (ver anexo 8).

### 3.3.2. *Fidelio* y la compañía de ópera de Emma Juch

En 1891, los diarios capitalinos anunciaron la llegada de la Compañía de Ópera Inglesa. Dirigida por Charles E. Locke, trajo como primera figura a la cantante Emma Juch<sup>289</sup>. Esta agrupación presentó varias novedades para la escena operística mexicana. Si bien incluía “exhumaciones de arte, que son una verdadera novedad por su mérito irreprochable”<sup>290</sup>, también presentó otras de más reciente factura, aunque sin ser contemporáneas. Entre estas exhumaciones se encontraba *Fidelio* que, para otros, fue una feliz resurrección que dio un nuevo aire a las audiciones operísticas de la época<sup>291</sup>.

El repertorio que publicitaron antes de su arribo era muy amplio<sup>292</sup>. El listado incluía

---

<sup>288</sup> No se han podido encontrar datos sobre Kramer. Aparentemente, se refiere a un crítico, pero no se da más información. Es posible que haya una errata en la escritura, como ocurrió en el caso de Seyfried. Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (1776-1841) fue un compositor, maestro de capilla, y escritor de origen austriaco. Fue el encargado de dirigir el estreno de 1805 de *Fidelio*. En el texto de Bablot aparece como “Seyfrey” y el título que expone es *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre* (Los estudios de Ludwig van Beethoven en bajo, contrapunto y teoría de la composición) con fecha de 1832. Karl Friedrich Ludwig Nohl (1831-1885) fue un escritor, músico y editor alemán. Entre sus múltiples escritos está *Beethovens Brevier: Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemernten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit* (Breviario de Beethoven: Colección de pasajes de poetas y escritores de los viejos y nuevos tiempos que él mismo ha extraído o anotado). Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) originario de Leipzig, fue crítico, escritor y editor con estudios musicales. Fue editor de la *Allgemeine musikalische Zeitung*. Su texto *Für Freunde der Tonkunst* (1824-32) expone su visita a Beethoven en 1822. Agathe Audley (1811-1891) fue escritora musical de origen francés. Su libro se titula *Louis Van Beethoven : Sa Vie et Ses Oeuvres - D'après Les Plus Récents Documents*, Paris, Didier et C. 1867, in 8°.

<sup>289</sup> Poco se ha encontrado sobre Locke. El Smithsonian apunta los siguiente: Charles Erie Locke (1850-1919), fue un productor de teatro y ópera quien, posteriormente se convirtió en un hombre de negocios en New York. [https://music.si.edu/object/NMAI\\_18596](https://music.si.edu/object/NMAI_18596). En 1887, el *New York Times* presentó un artículo en donde el *manager* de la Compañía Nacional de Teatro, Charles E. Locke, fue entrevistado a su paso por la ciudad de Chicago. Emma Johanna Antonia Juch (1863-1939) fue una soprano nacida en Viena, de padres austriacos naturalizados norteamericanos.

<sup>290</sup> Alcérreca, Félix (*Orlando Kador*, seud.), “La semana en la pluma”, *El Correo Español*, 26 de abril de 1891, p. 2.

<sup>291</sup> “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de abril de 1891, p. 2.

<sup>292</sup> El repertorio impreso incluía: *El Clarín* de Vesles, *Guillermo Tell* de Rossini, *El Postillón de Lonjumeau* de Adam, *Sylvana* de Weber, *Oberon* de Weber, *Los maestros Cantores* de Wagner, *La flauta encantada* de Mozart,

algunas obras interesantes o poco frecuentes como *Nerón* (1879) de Anton Rubinstein (1829-1894), y *La Reina de Saba* (1875) del húngaro Károly Goldmark (1830-1915). Sin embargo, no todas ellas se presentaron en México durante el mes en que la compañía estuvo activa dada la brevedad de la temporada. Algunas de las obras que presentó la compañía fueron primeras audiciones en nuestro país, entre ellas, las óperas de Wagner y Beethoven<sup>293</sup>.

La compañía de Juch trajo a nuestro país una importante *troupe* para las diversas presentaciones que llevó a cabo<sup>294</sup>. La respuesta de la crítica a los abonos de la empresa fue variada a pesar de la expectativa generada por la fama de las obras. En un diario, a pregunta expresa sobre la posible representación de *Fidelio*, la respuesta es: “Que lo dé [...] ¿Quién puede pedir lo contrario?”<sup>295</sup>. No hay argumentos estéticos o técnicos para justificar su presentación, ni siquiera la novedad de escucharla por vez primera. La cita parece indicar que, si se trata de Beethoven, ¿quién puede negarse?

A pesar de que la Compañía de Juch había señalado que no repetirían los títulos, finalmente lo hicieron con el total de las óperas de Wagner<sup>296</sup>. *Fidelio*, a pesar de haber sido mencionado

---

*Orfeo y Euridice* de Gluck, *Lakmé* de Delibes, *Fra Diavolo* de Auber, *Nerón* de Rubinstein, *La Judía* de Halévy, *La Reina de Saba* de Goldmark, *Fidelio* de Beethoven, *Crispín y la Comadre* de Ricci, *Don Juan* de Mozart, *Roberto el Diabolo* de Meyerbeer, *Lucía* de Donizetti, *Sonámbula* de Bellini, *La Africana* de Meyerbeer, *Fausto* de Gounod, *Maritana* de Wallace, *Marta* de Flotow, *La Gitana* de Balfe, *El Trovador* de Verdi, *Mignon* de Ambroise Thomas, *Carmen* de Bizet, *Lohengrin* de Wagner, *Tanhauser* de Wagner, *Aida* de Verdi, *Los Hugonotes* de Meyerbeer, *Rigoletto* de Verdi, *El Buque fantasma* de Wagner, *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai, *La Traviata* de Verdi, *Las bodas de Figaro* de Mozart, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *Romeo y Julieta* de Gounod y *Die Walküre* de Wagner. “Gran Teatro Nacional. Gran compañía de ópera inglesa de Emma Juch”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1891, p. 3.

<sup>293</sup> Otra de las novedades fue la audición de obras en inglés como *Maritana* (1845), de William Vincent Wallace (1812-1865), y *La Gitana* (*The Bohemian Girl*), de Michael William Balfe (1808-1870), ambos compositores de origen irlandés.

<sup>294</sup> Las crónicas señalan sus numerosos integrantes. Contaba con 21 solistas en total; incluía un cuerpo de coro mixto y una orquesta de 50 profesores que fue reforzada con algunos músicos locales. Además, figura todo un equipo de respaldo para la maquinaria teatral: 21 personas entre la parte administrativa, tramoya, maquillaje y vestuario, sin contar que el *attrezzo* estaba valuado en doscientos mil pesos de la época. “Las decoraciones, los trajes y aparatos, traídos todos a esta ciudad en 7 carros de equipaje, representan la enorme suma de 200,000 mil pesos, y son recibidos en cada representación con entusiastas aplausos [...]”. *La Voz de México*, 4 de abril de 1891, p. 3. *La Patria*, 5 de abril de 1891, p. 3. *El Monitor Republicano*, 8 de abril de 1891, p. 4. Si bien, no podemos garantizar que el dato del costo sea exacto o sólo publicidad, lo que sí podemos anotar es que, en lo general, la audiencia estaba gratamente sorprendida por el *attrezzo*. (Para una síntesis de los miembros de la Compañía Juch, ver anexo 9).

<sup>295</sup> “La ópera”, *El Nacional*, 14 de abril de 1891, p. 3.

<sup>296</sup> Finalmente, del total del repertorio publicado, las óperas presentadas fueron: *Fra Diavolo* de Auber, *The Bohemian Girl* de Balfe, *Fidelio* de Beethoven, *Carmen* de Bizet, *Fausto* de Gounod, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Guillaume Tell* de Rossini, *Mignon* de Thomas, *Rigoletto* e *Il trovatore* de Verdi, *Tanhauser*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin* y *Die Walküre* de Wagner, *Maritana* de Wallace y *Der Freischütz* de Weber.

como el acontecimiento del año, no fue puesta en escena nuevamente<sup>297</sup>.

A la compañía de Emma Juch le corresponde el honor de presentar *Fidelio* de Beethoven al público mexicano. La puesta en escena se había anunciado en un principio para el día 14 de abril, pero no sucedió así. La ópera se presentó en el Teatro Nacional el 24 de ese mes con Januschowsky en el rol principal; la dirección de la ópera, a cargo de Adolf Neuendorff (1843-1897), fue espléndida, según consta en diversas crónicas<sup>298</sup>. Un detalle que aparentemente tuvo mucho impacto fue la decisión tomada por el director de dividir los dos actos en tres cuadros. La primera parte inició con la obertura en mi mayor (obertura *Fidelio*) mientras que, en el tercer cuadro, que partía de la escena final del segundo acto, la inició con la obertura en do (*Leonora núm. 3*), con lo que se dio a conocer ambas oberturas a la audiencia mexicana.

Las notas periodísticas no especifican quien interpretó cada papel —a excepción de la Januschowsky—, pero, al cruzar datos entre estas notas, es posible conocer la participación del elenco. El reparto se conformó de la siguiente forma: Georgine von Januschowsky (1849-1914) como Fidelio/Leonora, Charles Hedmont (1857-1940) como Florestán, Franz Vetta (1862-¿?) como Rocco, Leo Stormont (¿?) como Pizarro, Charlotte Maconda (1863-1952) como Marcelina, Payne Clarke (¿?) como Jacquino; Otto Rathjens (¿1854?-¿?), como Don Fernando<sup>299</sup>. Tanto Georgine von Januschowsky como Adolf Neuendorff fueron ovacionados ampliamente<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> *Fausto* requiere mención especial, pues fue la obra seleccionada por Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente, para unas funciones a beneficio. En estos mismos conciertos se anunciaba la participación de Maximiliano Vidal, pianista mexicano de 12 años quien interpretó el Primer concierto para piano [op. 15] de Beethoven. El joven, quien tenía dos años como alumno del capitán Voyer, tocaría de memoria —“sin papel a la vista”, escribirían los diarios— y acompañado por la orquesta de la ópera, seguramente dirigido por Neuendorff. Para mayores detalles sobre el Capitán Voyer ver: Miranda, Ricardo, “‘Si, sé que hay sordos...’: el extraño caso del capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo”, en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 137-154. Sobre Maximiliano Vidal ver: “Diversiones Públicas”, *El Monitor Republicano*, 28 de abril de 1891, p. 4 y, “Pianista notable”, *El Universal*, 29 de abril de 1891, p. 3.

<sup>298</sup> Adolf Heinrich Anton Magnus Neuendorff, de origen alemán y emigrado a Estados Unidos, fue violinista, pianista, compositor, director tanto musical como de escena.

<sup>299</sup> Georgine von Januschowsky fue una soprano nacida en Olomuc Moravia cuando era parte del imperio Austriaco, y que hoy es parte de la república checa. Se formó en Viena y, eventualmente se casó con el director Adolf Neuendorff. Emmanuel Christian Hedmond fue un tenor nacido en Canadá quien también se presentaba con el nombre de Charles Hedmont. Se formó tanto en su país natal como en Leipzig y tuvo una amplia carrera operística. Franz Vetta fue un bajo profundo que figuró como bajo principal de la compañía desde 1890. Nacido en Estados Unidos, inició sus estudios en Filadelfia y después se trasladó a Europa para continuar sus estudios. Sobre Leo Stormont, solamente se han encontrado los datos de un actor, director cinematográfico y cantante de origen escocés nacido en 1860 y muerto en 1923. Charlotte Maconda Maginnis fue una soprano norteamericana también conocida como Carlotta Maconda. Payne Clarke fue tenor, pero no se han encontrado mayores datos. Otto Rathjens fue un barítono de origen alemán.

<sup>300</sup> Para conocer más a detalle sobre el estreno de *Fidelio* en México, se puede leer: Muñoz Salazar, Fernanda, “La ópera Fidelio a su paso por la ciudad de México”, *Bicentenario. El ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, vol. 13, núm. 50, 2020, pp. 24-31.

La recepción de *Fidelio* en 1891 estuvo sustentada en la figura de su compositor. Desde la llegada de la compañía, se hicieron menciones sobre la importancia Beethoven. Las crónicas y críticas se centraron más en la historia alrededor del compositor, el argumento o la interpretación, pero muy pocas sobre la música. A fin de cuentas, Beethoven ya estaba consagrado. No obstante, varios de los cronistas consideraron necesario dar datos biográficos sobre el autor, lo que no hicieron ni con Wagner ni con Weber, mucho menos con compositores menos conocidos, como Wallace. Bajo estas circunstancias, cabe preguntarse si los cronistas daban detalles de la vida de Beethoven para mostrar un dominio del tema y, dar a entender que estaban conscientes de su importancia.

Estas notas combinan lo biográfico y lo anecdótico. Aunque se citan datos duros, como la fecha de nacimiento del compositor y la del estreno de la primera versión de la ópera, también se dan detalles sobre el desarrollo artístico de Beethoven. Los diarios cuentan sobre su fuerza y su poderoso genio, surgido entre los años de 1800 y 1808, es decir, después de su problema auditivo. También mencionan “que en el mundo del arte musical brilló como una estrella que aun brilla en nuestros días”<sup>301</sup>, pues su luz se esparce aún. Quizá podían desconocer las obras, pero su grandeza se acepta de antemano. La ansiedad por asistir al estreno se debía a que su nombre había llegado hasta esa época “circundado con la aureola de verdadera gloria”<sup>302</sup>. Beethoven era una de esas celebridades “cuyo nombre es el signo característico de toda una época de arte”<sup>303</sup>.

Las crónicas dan cuenta del éxito artístico, pero con escasa concurrencia. Félix Alcérreca describe que el auditorio tuvo un verdadero frenesí, particularmente después del segundo acto, pues provocó que hasta las damas aplaudieran con entusiasmo: fue tanto el fervor, que las damas perdieron el decoro<sup>304</sup>. Gustavo E. Campa hizo hincapié en que Beethoven era ampliamente conocido aún por los menos ilustrados: “¿quién no ha escuchado alguna vez el nombre del ilustre sinfonista, del primero y más grande de los maestros, del más profundo y genial entre los compositores y más desdichado entre los hombres?”, pregunta el músico mexicano<sup>305</sup>. En este cuestionamiento se expresa claramente la imagen magnificada del compositor, así como la postura de nuestro pianista, crítico y compositor sobre Beethoven. Esta postura repetía la del México

---

<sup>301</sup> Alcérreca, Félix, (*Orlando Kador*, seud.), “La semana en la pluma”, *El Correo Español*, 26 de abril de 1891, p. 2.

<sup>302</sup> Gonzaga Ortíz, Luis, (*Heberto*, seud.), “Carta semanal a las Damas”, *El Nacional*, 26 de abril de 1891, p. 1.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> Alcérreca, Félix, (*Orlando Kador*, seud.), “La semana en la pluma”, *El Correo Español*, 26 de abril de 1891, p. 2.

<sup>305</sup> Campa, Gustavo E., “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Tiempo*, 26 de abril de 1891, p. 1.

decimonónico en general: la del gran maestro, el genio inmortal que generó un culto a su imagen, una figura mítica, que imponía respeto con el puro nombre. Si figuraba en el programa, se le debía rendir homenaje.

Campa, en el largo artículo publicado sobre la ópera, expuso la historia de su composición. Contó sobre su surgimiento, las versiones con sus respectivos estrenos y sus modificaciones, así como algunos de los mitos o tropos alrededor de ella. Sobre la obra señala que, gracias a su belleza y sus méritos, logró superar el paso del tiempo y de la moda. Pese a tener tanto tiempo, se mantiene fresca y lozana. La gran admiración que logra se debe a su capacidad para transmitir “los nobles sentimientos del maestro [que] conmueven y hacen palpitar de emoción a los más insensibles y a los más incrédulos del poder activo del arte”<sup>306</sup>. Pero, lo más importante, resulta ser lo que Campa apunta sobre la ópera misma y el compositor:

Toda el alma de Beethoven está infiltrada en esas elocuentes páginas, y cualquiera diría que la triste figura del prisionero es la personificación del mismo maestro, que sus lastimeros gemidos son los del infortunado músico sordo, que sus lamentos son los del mísero solitario alejado del mundo y privado de sus goces por inconcebible capricho del destino.<sup>307</sup>

Es decir, aparece el tropo del desventurado músico capaz de expresar sus emociones a través del genio y de transmitir las universalmente contra toda adversidad. Sobre todo, establece la relación de la temática de la ópera con Beethoven como una representación de él mismo: en este caso como el prisionero de sus infortunios, pero en otros como el héroe de la sinfonía. Como señala Cooper, una de las razones por las que Beethoven eligió ese libreto fue la similitud con aspectos de su vida, como el extremo sufrimiento y aislamiento de Florestán, pues el calabozo de este personaje le recordaba su propia prisión, la sordera<sup>308</sup>.

Campa establece los intereses de Beethoven: más que el teatro le atraían las ideas abstractas, como ya lo había señalado Bablot. Campa escribe que, en manos de Beethoven, la música de cámara y las sinfonías se regeneraron, se engrandecieron y su esplendor fue insuperable hasta ese momento. Es decir, sugiere que la música escénica, la que no depende de algún libreto para su comprensión, no era del interés de Beethoven. Esto no evita que el crítico considere a

---

<sup>306</sup> Campa, Gustavo E., “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Tiempo*, 26 de abril de 1891, p. 1.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> Cooper, Barry, *Beethoven...*, p. 147.

*Fidelio* como una obra maestra. Para validar sus dichos sobre la importancia de la obra, cita a Hector Berlioz (1803-1869), Víctor Hugo (1802-1885), Victor van Wilder (1835-1892), Otto Jahn (1813-1869) y la correspondencia del mismo Beethoven. Sin embargo, la cita referente a la incompreensión que sufre pertenece al testamento de Heiligenstadt; de hecho, es justo su inicio, pero olvidó mencionarlo en su texto<sup>309</sup>.

Para los cronistas, *Fidelio* fue el acontecimiento de la temporada. Una comparación obligada fue la presentación de las obras de Wagner y la de Beethoven. El resultado, como era de esperarse, fue favorable a Beethoven; su música, argumentan, es más accesible que la de Wagner. Pese a ello, al hablar del primer acto de *Fidelio*, lo consideran poco ameno. Señalan que el interés dramático y musical aumenta a partir del segundo acto y, al hacer referencia a la división que hizo Neuendorf, apuntan que este interés decae nuevamente en el tercer acto. Salvo *Heberto* de *El Nacional*, nadie repara en que la ópera solamente consta de dos actos en su versión final<sup>310</sup>.

Es importante señalar que las crónicas recopiladas presentan una forma similar de referirse a Beethoven. Campa siempre se refiere al autor de *Fidelio* de manera muy respetuosa, por lo general llamándolo *maestro*. La reverencia con que se escribe el nombre o las obras de Beethoven es por demás evidente; en los diversos escritos, es frecuente el uso de epítetos como gran compositor, ilustre sinfonista, el gran Beethoven, aquel cuya música es divina, músico inspirado, gran celebridad, compositor ilustre, original y fecundo. Curiosamente, en las críticas que Campa hace a Wagner o Weber, durante las presentaciones de la compañía, se refiere a estos compositores de manera mucho más familiar, sin la misma reverencia.

Los diarios reportaron poca afluencia a *Fidelio*, pero también a las presentaciones de la Compañía de Ópera Inglesa. En principio, se adjudicó al costo de las entradas comparado con otros espectáculos y otras compañías. No obstante, un cronista le atribuyó otra razón: en esa época se

---

<sup>309</sup> Berlioz, Hector, *À travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques*, París, Francia, Michel Lévy Frères, 1862. Se cita un pasaje sobre *Fidelio* de la página 66 del musicólogo belga Victor van Wilder. Se puede referir al texto *Beethoven : sa vie et son oeuvre d'après les documents authentiques et les travaux les plus récents*, París, Francia, G. Charpentier et Cie., 1883. Otto Jahn fue un compositor alemán, además de arqueólogo, filólogo y crítico de arte. La editorial Breitkopf & Härtel le encargó escribir una biografía sobre Beethoven. A Víctor Hugo lo cita al llamar “el Gran Alemán” a Beethoven. Cuando habla sobre su incompreensión, escribe: “¡Oh hombres -escribía el maestro en 1802- que me juzgáis rencoroso, intratable o misántropo, y que me representáis como tal, vosotros no me hacéis justicia! Ignoráis las razones secretas que me hacen parecer así”. En Campa, Gustavo E., “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Tiempo*, 26 de abril de 1891, p. 1. La cita que transcribe es el inicio del *Testamento de Heiligenstadt*. “Para mis hermanos Karl y [Johann] Beethoven: Vosotros, que pensáis que soy un ser odioso, obstinado, misántropo, o que me hacéis pasar por tal, ¡qué injustos sois! Ignoráis la secreta razón de lo que así os parece”. Cfr. Massin, Jean y Brigitte, *Ludwig van Beethoven*, (tr. Isabel de Asumendi), Madrid, Turner, 2012 (1967), p. 123.

<sup>310</sup> “Fidelio”, *El Monitor Republicano*, 26 de abril de 1891, p. 3.

suscitó un crimen, y tuvo una gran presencia mediática por su gravedad. Un intento de robo a un joyero de la ciudad de México terminó en homicidio, y los responsables fueron aprehendidos. Diariamente aparecían publicados los avances ocurridos en el juicio, y coincidían con las fechas de presentaciones de la compañía de Juch.

¿Cómo quieren ustedes que se llenen los teatros cuando hay otro espectáculo más interesante, que ocupa la atención pública, y, sobre todo, más barato? Nevraumont, caballeros, Nevraumont. Emma Juch ha sido vencida por los acusados del crimen de la Profesa. Ese sí es espectáculo, ese, ¡ese! Se llega a casa, del Jurado, a las ocho de la noche, llena la mente de puñales y de víctimas, se cena apresuradamente y se compran cuatro, seis, ocho periódicos que hablen de la audiencia de la mañana. ¡Qué Beethoven, ni que Wagner, ni que Weber! Sousa, Caballero, Treffel, Reyero, tenores, bajos, barítonos, ¡con el gran coro de los defensores y el prelude de una ejecución capital!<sup>311</sup>

La situación podría parecer cómica si no fuera por el lamentable asesinato. A pesar de esto, para el segundo abono de la temporada, la compañía decidió reducir sus precios con la finalidad de atraer más público. Fue en este momento cuando se programó la ópera de Beethoven.

Si bien los primeros anuncios de la llegada de la compañía informaron que Emma Juch haría el papel de Marcelina, finalmente fue la Maconda quien llevó a cabo dicho papel. El diario *Le Trait d'Union*, en su editorial sobre la ópera, declaraba:

[...] este pequeño melodrama [de Bouilly], en el que vemos a un desafortunado prisionero perseguido por un feroz carcelero, su esposa entrando en él disfrazada, y finalmente, en el acto 3º, el villano castigado y la virtud premiada por un ministro honesto (ya los había en ese momento), fue suficiente para interesar a los espectadores. Es cierto que estaba la música que Beethoven bordó en él. Era la única ópera que quería hacer, y tenía razón; no podría haberlo hecho mejor<sup>312</sup>.

Con Francia por delante, el irónico autor señala que el texto es suficiente para atraer la atención del oyente, a diferencia de la falta de acción que perciben otros cronistas. La música de

---

<sup>311</sup> “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de abril de 1891, p. 2.

<sup>312</sup> “La semaine”, *Le Trait d'Union*, 26 de abril de 1891, p. 2. “ [...] ce petit melodrame, où l'on voit un malheureux prisonnier persécuté par un geôlier farouche, sa femme pénétrant jusqu'à lui sous un déguisement, et enfin, au 3eme acte, le méchant puni et la vertu récompensée par un ministre intègre (il y en avait déjà à cette époque), a suffi pour intéresser les spectateurs. Il est vrai qu'il y avait la musique que Beethoven a brodée là-dessus. C'est le seul opéra qu'il ait voulu faire : et il a eu raison ; il n'aurait plus fait mieux”.



Beethoven ayuda, por supuesto y, lógicamente ese debía ser el texto elegido por el compositor para su única ópera. Esta postura profrancesa se contrapone con lo aparecido en *El Siglo Diez y Nueve*: “El primer acto *se arrastra* quizás un poco, efecto también de la acción de la obra que es raquítica a no poder más”<sup>313</sup>. Como puede leerse, tanto Campa como el cronista de este último diario tienen dudas sobre *Fidelio*, pero no las dirigen al compositor; resulta menos arriesgado dirigirla al texto o a los intérpretes. Las pocas menciones a la música fueron presentadas por *Heberto*. Nos cuenta el cronista que sólo un artista consumado puede percibir toda la belleza de la ópera y, para poder expresar todo lo que hace sentir, se debe ser un poeta. Después de estas palabras, decide aventurarse como artista y poeta con lo siguiente:

Aquella orquestación sinfónica es un torrente armonioso, que ya tenue y expresivo, ya vigoroso, ardiente e impetuoso, se apodera del ánimo, impresiona, atrae, ¡conmueve y eleva el alma! Para seguir ese raudal de inspiración es preciso ligarse por completo a la orquesta que canta y canta, digámoslo así, constantemente.<sup>314</sup>

Luis Gonzaga Ortiz, el nombre detrás de *Heberto*, escribe desde su voz de poeta lo que Michael Tusa describe en términos técnicos: “el tratamiento motivico-contrapuntístico de la orquesta contribuye de manera inconmensurable a la expresión dramática”<sup>315</sup>.

Tras esto, el cronista lamenta la ausencia de las inteligentes y apasionadas damas mexicanas a tan grandioso espectáculo. Al parecer, las familias extranjeras tuvieron mayor presencia en el teatro. Sin embargo, lo que más lamentó es que la empresa no repitiera el *Fidelio*, pues quienes no asistieron se perdieron “de uno de los más interesantes acontecimientos de la temporada”<sup>316</sup>. Desafortunadamente, la compañía no volvió a presentar esta ópera durante el resto de la temporada.

### 3.3.3. *Fidelio* y la lucha entre tradición y modernidad

En 1891, cuando en México se anunció la presentación de su ópera, la figura de Beethoven mantenía su estatus como gran compositor. La crítica mexicana sólo tuvo expresiones positivas

---

<sup>313</sup> “El ‘Fidelio’ de Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de abril de 1891, p. 2. Las cursivas pertenecen al original.

<sup>314</sup> Gonzaga Ortiz, Luis, (*Heberto*, seud.), “Carta semanal a las Damas”, *El Nacional*, 26 de abril de 1891, p. 1.

<sup>315</sup> Tusa, Michel, “Beethoven’s essay...”, p. 211.

<sup>316</sup> Gonzaga Ortiz, Luis, (*Heberto*, seud.), “Carta semanal a las Damas”, *El Nacional*, 26 de abril de 1891, p. 1.

sobre *Fidelio* y su autor. Para 1892, esta percepción sufrió un cambio. La pugna entre lo antiguo y lo moderno tomó relevancia, principalmente en la ópera.

Las diferencias de opinión surgen tras un concierto en el que se interpretó la Obertura *Leonora* núm. 3 de Beethoven. El médico Manuel Flores (bajo el seudónimo *Placable*), asiduo diletante, escribió una crítica que apareció publicada en *El Universal*. El texto comenta el concierto completo, y deja en claro las preferencias de su autor. Aunque solamente se presentó la obertura, el moderno galeno escribió sobre la ópera en general. Inició su admonición con una advertencia: que el mérito de la obra estriba, principalmente, en el nombre de su autor y que funciona mejor como documento histórico que como drama lírico. Apunta, además, que Beethoven es mejor sinfonista que compositor de óperas: “No que el *Fidelio* sea malo ni lo sea tampoco la Eleonora [*sic*], sino que, al lado de la potente originalidad del sinfonista, entregado todo él al impulso de su inspiración sin reticencias y sin trabas, se encuentra estudiada y artificial su ópera”<sup>317</sup>, escribió.

La expresión utilizada por el autor parece seguir la metáfora, más elegante, expresada por Bablot veinte años antes:

Encerrada en el estrecho recinto del escenario, esa águila musical que se llama Beethoven, tropieza y choca a cada paso con las paredes de su jaula y no puede, aunque quiera elevarse a las alturas en que habitualmente se cierne. [...] Todo lo que le falta de inspiración le sobra de procedimiento, al arte se ha substituido la mecánica. De aquí que el público, y aun el público “diletante” e inteligente, guste poco de Eleonora [*sic*].<sup>318</sup>

Resulta importante destacar el final de la cita, ya que caracteriza distinto a los que aprecian la música, diletantes o no. Es decir, en otras crónicas o críticas, los inteligentes son los que tienen la capacidad de comprender la música, particularmente, la clásica. Ahora bien, Beethoven es el principal representante de este género y aceptarlo implica ser un entendido: inteligente en términos musicales. Incluso, en varios textos se reconoce la importancia de Beethoven, pero los autores se declaran incompetentes para juzgar su obra. Aun así, Flores decide juntar a los diletantes con los inteligentes puesto que él se ubica en este grupo. En ese enunciado final exhibe dos categorías: un

---

<sup>317</sup> Flores, Manuel (*Placable*, seud), “Tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *El Universal*, 17 de agosto de 1892, pág. 2.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

“público general”, podríamos decir, y un “público diletante e inteligente” al cual el autor se adscribe. Sin embargo, a su juicio, ninguna de las dos audiencias gusta del *Fidelio*.

Resulta interesante señalar también que no se han encontrado, entre las críticas del año 1891, notas realizadas por *Placable* sobre la ópera beethoveniana. Podríamos preguntarnos dónde estaba este crítico cuando la Compañía de Ópera Inglesa estrenó *Fidelio* en México. A pesar de sus juicios, *Placable* calificó de positiva la interpretación, aunque insiste específicamente en lo útil que resulta para la formación de los músicos.

La ejecución de la obertura fue, sin embargo, tan perfecta que el público no le escatimó sus aplausos. Con obras así se forman los buenos intérpretes y el público debe resignarse a bostezar de cuando en cuando con la esperanza de contribuir a la formación de un grupo de sinfonistas concienzudos y hábiles.<sup>319</sup>

La respuesta a sus comentarios, por supuesto, no se hizo esperar. Eduardo Gabrielli quien firmaba como *Violín segundo*, subió a la palestra para defender a Beethoven argumentando que, los dichos de Flores le resultaban inconcebibles<sup>320</sup>.

La única razón que Gabrielli consideró -para que Flores se expresara de esa forma- fue que debía de ser un neófito en asuntos musicales. Al igual que Campa, Gabrielli se dedicó a la exaltación del compositor, del culto a la figura.

Beethoven, el genio más grande de la música, el maestro del cual han dicho que “es un dios en su arte”, después de más de 60 años que ha dejado de existir, y después que el mundo entero ha reconocido que todas sus obras sin excepción alguna son milagros de arte y de inspiración, ha venido un señor Placable y nos dice: “aquella ópera que se llama *Fidelio*” y que hasta ahora el mundo la ha llamado la perla de las óperas, no vale nada; no tiene otro mérito que la firma que lleva; [...] Conque, todos, maestros, críticos, biógrafos, y por fin el mundo entero, ha creído hasta ahora que *Fidelio* era una ópera maestra, y ha resultado que se han equivocado como unos chinos,

---

<sup>319</sup> Flores, Manuel (*Placable*, seud), “Tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *El Universal*, 17 de agosto de 1892, pág. 2.

<sup>320</sup> Eduardo Gabrielli (1863-1946) fue un músico mexicano hijo de italianos. Tocaba el violonchelo y el piano y fue compositor, director, crítico y poeta. Estuvo activo en México en el último cuarto de siglo XIX hasta casi la mitad del XX.

y el Sr. *Placable* ha venido en las columnas de *El Universal* a revelar la verdad y a quitarnos la venda”.<sup>321</sup>

La agresiva postura de Gabrielli, sustentada en los dichos de “maestros, críticos y biógrafos”, sin darnos mayores detalles, se cimienta en la tradición. Beethoven ya está consagrado. Como se mencionó antes, es el garante de la tradición y, toda obra que saliera de su pluma era un milagro de arte. Criticarlo, o no disfrutarlo, es motivo de escarnio público.

Flores intenta justificar su escrito, aunque sea a través de la metáfora del elefante encerrado en una cristalería. Por su parte, Gabrielli expone solamente una premisa: si todos dicen que el sol es verde, así debe ser. Evidentemente, no negamos el valor de la obra beethoveniana, pero en definitiva la defensa de Gabrielli es débil; resulta inevitable notar que le faltan argumentos, sobre todo porque los hay. No obstante, la diatriba es breve, pues Flores ya no responde. Pese a esto, años más adelante, estos dos personajes tuvieron otro debate sobre un tema similar que terminó en una discusión de mayor extensión e importancia del que hablaremos más adelante.

Antes de finalizar el año, *El Diario del Hogar* publicó una entrevista a Anton Rubinstein, férreo admirador de Beethoven, a propósito de un libro suyo recientemente publicado, donde escribe sobre su práctica musical y sus impresiones sobre música. Sobre *Fidelio*, hace la siguiente referencia: “es la más grande de las óperas que se han escrito hasta ahora, el verdadero drama lírico en todo concepto. Y, sin embargo, ¡se pretende en general que Beethoven no ha sabido componer óperas! [...]”<sup>322</sup>. A pesar de que el comentario no iba dirigido a Flores, fue una respuesta *ad hoc* para cerrar el año con una imagen más positiva sobre *Fidelio*.

La ópera de Beethoven representa un caso emblemático, tanto en el catálogo del autor, como en la génesis de la concepción de la figura beethoveniana. Por un lado, están los motivos para elegir la obra. Los especialistas buscan razones de relación personal con los diferentes aspectos de la trama, ya fueran éticos, morales, políticos o emocionales. Por ejemplo, la imagen de Leonora, personaje que encarna a la mujer ideal, altamente comprometida con el matrimonio, corresponde con lo que Beethoven buscaba en la vida, pero que se le negaba; el triunfo del amor sobre la adversidad; el rechazo de cualquier tipo de tiranía y represión, así como la esperanza del

---

<sup>321</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Tercer Concierto. Al Sr. *Placable* de ‘El Universal’”, *El Diario del Hogar*, 19 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>322</sup> “Un libro ruidoso. ‘La música y sus representantes por Antonio Rubinstein’”, *El Diario del Hogar*, 1 de noviembre de 1892, pp. 1-2.

rescate heroico. Además, la semejanza entre el aprisionamiento de Florestán y su propia jaula, la sordera: la capacidad humana para sobreponerse y alcanzar lo imposible.

Por otro lado, lo que hace resaltar a *Fidelio* es, probablemente, lo mismo que le trajo cierto rechazo. Tusa subraya el interés de Beethoven en crear una obra que fuera una especie de *summa operistica*, un “intento de conquistar [...] con una obra que demostraría una enciclopédica competencia en el género [...] de todos los estilos operísticos conocidos, géneros y formas”<sup>323</sup>. Entre los elementos desarrollados por Beethoven, podemos señalar que la música tiene un mayor peso en el drama; se ve un fuerte entendimiento de la forma musical y sus procesos, gracias a su experiencia en la música instrumental. Esto dota a la ópera de “su fuerza musical única”<sup>324</sup>. Además, su capacidad para el desarrollo temático está presente tanto en la orquesta como en la voz. Sin embargo, su “propensión a escribir movimientos de ahogamiento prolongado, que le funcionaban bien en la música instrumental, actuó en su contra en el drama escénico”<sup>325</sup>. Los procesos de sonata presentes en varios ensambles hacen énfasis en los elementos dramáticos: esta forma de componer, ampliamente utilizada por Beethoven, tenía “un efecto muy poderoso”<sup>326</sup>. *Fidelio* “Está construido de una forma muy similar a un movimiento sinfónico, con salidas y retornos significativos a tonalidades estables”<sup>327</sup>. Es materia de debate qué tanto estos aspectos, apreciados en otras obras, jugaron en contra del propio autor para su ópera.

Sin embargo, la opinión que expresa Bablot y que comparte con Flores parece darle la razón a la reticencia inicial sobre *Fidelio*. De cualquier forma, cuando se habla del rechazo de esta ópera, se refieren particularmente a la versión de 1805 y a la de 1806, mas no a la de 1814. A México debió llegar esta última versión, la cual, si atendemos lo escrito por Taruskin y otros, es una ópera diferente a la de su estreno en Viena, cuyo recibimiento fue mejor que las primeras dos. Las expresiones de buena parte de la crónica mexicana sobre *Fidelio* hablaban de una pieza excepcional, sublime.

El *Daily Anglo American*, por ejemplo, escribió: “El programa abrió con la incomparable obertura de *Leonarda* [*sic*] en Beethoven núm. 2 [*sic*]”<sup>328</sup>. Quizá el cronista quiso apuntar a que

---

<sup>323</sup> Tusa, Michael C., “Beethoven’s essay...”, p. 204.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> Cooper, Barry, *Beethoven...*, p. 164.

<sup>326</sup> Johnson, Douglas, “Fidelio” ..., *Grove Music Online*.

<sup>327</sup> Taruskin, Richard, “Chapter 1 Real Worlds, and Better Ones”, en *Music in the Nineteenth Century...*, p. 5.

<sup>328</sup> “The Third Concert. The Concert Association Scores Another Musical Triumph”, *Daily Anglo-American*, 13 de agosto de 1892, p. 2.

esta obertura la compuso para la segunda versión (1806), como era lo habitual en la historia musical de la época. El mismo diario menciona: “El delicado poema de amor, pues tal es en la música rítmica [probablemente música instrumental], fue interpretada con suma delicadeza por la gran orquesta [...]”<sup>329</sup>. Para explicar la presentación de esta obertura, otro diario apunta lo siguiente: “Beethoven se entusiasmó tanto con su obra que escribió tres oberturas, pero la que comúnmente se toca en conciertos es la tercera, titula[da] *Leonora*”<sup>330</sup>. Ahora bien, la más poética de las crónicas aparece publicada en *El Siglo Diez y Nueve*. El autor describe la obertura de la siguiente forma:

Las aladas melodías de Beethoven se perdían tenuemente, para ascender en *rumor de naturaleza*, un rumor que ha monopolizado el gran maestro. Como penetran aquellas notas muy profundamente, muy profundamente, ¡y nos dejan impregnaciones maravillosas de la creación! Luz, mariposa, flor, perfume... ¡que himno! La tierra se conmueve dulcemente, el cáliz de la rosa palpita, una gota de rocío recoge muy pequeñita la estrella del amanecer: ¡la naturaleza se despierta!<sup>331</sup>

El concierto finalizó con la obertura de *Tanhäuser*, que evidentemente fue del agrado del autor. Parece decirnos que no había mejor forma de iniciar y concluir un concierto: “Beethoven y Wagner dándose la mano en este desfile de notas ¿no es verdad que parece una idea simbólica?”<sup>332</sup>. Como anota Winton, “La única ópera de Beethoven, independientemente de sus méritos artísticos, es un punto de referencia histórico pues, asimilando el estilo de la Revolución Francesa, le dio a la música teatral alemana una solidez musical, dramática y filosófica que tanto necesitaba”<sup>333</sup>. Es decir, creó un nuevo estilo operístico y lo llevó a su máxima expresión.

---

<sup>329</sup> “The program opened with the incomparable overture of *Leonarda* [*sic*] in Beethoven no. 2. The delicate love poem, for such it is in rhythmic music, was most daintily interpreted by the great Orchestra [...]”. “The Third Concert. The Concert Association Scores Another Musical Triumph”, *Daily Anglo-American*, 13 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>330</sup> “Miscelánea. El próximo concierto”, *La Voz de México*, 9 de agosto de 1892, p.3.

<sup>331</sup> [Díaz Dufóo, Carlos], (X.Y.Z., seud.), “Impresiones”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de agosto de 1892, p. 1. Si bien, fueron varios los escritores que firmaron con ese seudónimo, es posible asumir que en este caso refiere a Carlos Díaz Dufóo (1861-1941), debido a las fechas en que escribió en ese diario. Sin embargo, también es posible que fuera Luis G. Urbina (1864-1934). Estas fueron iniciales que usó Urbina en colaboración con otros escritores incógnitos del diario *El Siglo Diez y Nueve*. Cfr. Ruiz Castañeda, María del Carmen, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, María del Carmen Ruiz Castañeda, Sergio Márquez Acevedo, primera edición, versión corregida y aumentada, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.

<sup>332</sup> [Díaz Dufóo, Carlos], (X.Y.Z., seud.), “Impresiones”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de agosto de 1892, p. 1

<sup>333</sup> Winton, Dean, “German opera”, *The New Oxford History of music. The Age of Beethoven (1790-1830)*, vol. VIII, Gerald Abraham (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 1982, p. 465.

### 3.3.4. La disputa sobre *Don Giovanni* y *Fidelio*. Entre melodistas y efectistas.

En 1895, similar a lo ocurrido en 1891, la Compañía de ópera de Napoleón Sieni anunció su temporada para ese año<sup>334</sup>. Entre las obras que se presentarían en el Teatro Nacional, la compañía incluyó *Don Giovanni* (KV 527) de Mozart. Al estar a fines de octubre, temporada del Tenorio, Sieni decide presentar esta ópera de Mozart como parte de las múltiples representaciones que se hacían sobre la obra de Zorrilla. El primero de noviembre de ese año, la puesta en escena trajo consigo una serie de escritos a favor y en contra de la obra. Diversos cronistas coinciden en destacar la participación de Pierre Ughetto como Don Giovanni y de Enrico Serbolini como Leporello. Sobre el resto del elenco y la orquesta, las opiniones fueron muy variadas: desde absolutos halagos, hasta comentarios como “dejaron mucho que desear” y el discreto “cumplieron”<sup>335</sup>.

Ninguno de los escritores niega el genio de Mozart, pues no critican la belleza de las arias. Sin embargo, se habla sobre lo discontinuado de la ópera. Por ejemplo, se mencionan los extensos y cansados recitados, que el gusto moderno no coincide con la época de Mozart cuya vida era más sencilla; o bien, los amaneramientos y libertades que plasmó Da Ponte en el texto de Tirso de Molina: “Si la partitura no fuera de Mozart, silbarías el *Don Juan* de Don Lorenzo Aponte [*sic*], porque no resulta. Y porque es un mamarracho”<sup>336</sup>. Otros, más eclécticos, señalan que para algunos puede ser una especie de novedad, aunque se haya presentado hace más de 30 años en México: “Para el público cuyos oídos están saturados con la eterna música de Verdi en su primera época, *Don Juan* ha sido una novedad que se recibió, si no con entusiasmo, al menos con agrado, algo que ha salido de lo muy trillado que nos dan siempre las compañías de ópera”<sup>337</sup>. Enrique Chavarrí parece hacer eco de lo que ya había escrito Campa años atrás, con respecto al entrenado gusto

---

<sup>334</sup> Napoleón Sieni (1840- ¿1903?). Director y empresario operístico de origen italiano que presentó varias temporadas de ópera en la ciudad de México e incluso al interior del país.

<sup>335</sup> “Al confiar Sieni la dirección de esta ópera a Golisciani, estaba seguro de que la ejecución que se obtendría sería excelente. Bravo, Señor Golisciani”. Bengardi, Pablo de, (*Sans-Parti-Pris*, seud.), “Crónicas de la ópera. Don Juan, de Mozart”, *El Tiempo*, 5 de noviembre de 1892, p. 2. “El desempeño en general dejó que desear, advirtiéndose poco estudio del *spartito*”. Chavarrí, Enrique, (*Juvenal*, seud.), “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 3 de noviembre de 1895, p. 1. “Los coros casi no tuvieron lucimiento y la orquesta cumplió su cometido”. Alcérreca, Félix María, (*Orlando Kador*, seud.), “Los teatros. En la ópera”, *El Correo Español*, 5 de noviembre de 1895, p. 2.

<sup>336</sup> Luchichí, Ignacio M., (*Claudio Frollo*, seud.), “En la ópera. ‘Don Juan’”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de noviembre de 1892, p. 1.

<sup>337</sup> Chavarrí, Enrique, (*Juvenal*, seud.), “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 3 de noviembre de 1895, p. 1.

mexicano por cierto estilo de la escuela rossiniana. La múltiple repetición de óperas fue uno de los reclamos a la Empresa de Sieni. Más de la mitad de su abono eran “producciones [...] gastadas”<sup>338</sup>.

Una de las críticas más beligerantes fue la que publicó *El Amigo Fritz* en *El Universal*<sup>339</sup>, quien fue secundado en un principio por Carlos Díaz Dufóo (bajo el seudónimo de *Monaguillo*). Este último fue cronista en el mismo diario, aunque debió dejar su columna, y un nuevo articulista, *Sacristán*, tomó la estafeta dejada por él. Con la misma línea editorial, reforzó también las ideas de *El Amigo Fritz*<sup>340</sup>. No obstante que este grupo de cronistas se centran sobre Mozart, traspasan su pensamiento a Beethoven, lo que da cuenta de la posición imperante de la ópera en ese momento. Esto resulta importante para el tema que nos concierne; estos textos externan el pensamiento del México de fin de siglo entre dicotomías aún presentes: lo viejo y lo nuevo, la música vocal y la instrumental, la modernidad y la tradición, así como la paradoja descrita por Taruskin sobre lo moderno y sus relaciones con el pasado<sup>341</sup>.

Esta postura sobre el gusto operístico la señala Felix Alcérreca de manera sutil. En su columna de *El Correo Español* divide a los seguidores de la ópera en dos categorías. A los seguidores de la tradición los denomina *melodistas*, mientras que a los que preferían la modernidad les llama *efectistas*. A cada una de las facciones les asigna una serie de valores y establece su visión sobre la música lírica:

Los primeros creen que la música de Mozart va y habla directamente al sentimiento, haciéndole experimentar dulcísimas emociones; los segundos creen que lo que más satisface a la sensibilidad

---

<sup>338</sup> Alcérreca, Félix María, (*Orlando Kador*, seud.), “Los teatros. En la ópera”, *El Correo Español*, 5 de noviembre de 1895, p. 2.

<sup>339</sup> Si bien, no se ha podido encontrar de forma definitiva al autor detrás de *El Amigo Fritz*, algunos datos apuntan a que pudo ser Manuel Flores. Emilio Méndez Bancel, en la última respuesta que da a sus escritos, lo dedica “Al inteligente Doctor Manuel Flores”. Para efectos de este trabajo, y dadas las similitudes con *Placable*, seudónimo reconocido de Flores, de aquí en adelante se le considera usuario de ambos. Cuando Flores firma como *El Amigo Fritz*, bien sea que se refiera a la obra literaria o a su homónimo operístico, plantea desde el inicio una postura romántica. Ya por la novela costumbrista cuyo héroe es un soltero empedernido que vive de sus rentas —¿un remedo del *Don Juan*?— o por la asociación con Mascagni y su postura como el primero de los veristas en la ópera, Manuel Flores deja clara su posición al frente de los seguidores de un estilo romántico de la segunda mitad del XIX. Desde ahí plantea su escenario, su frente de batalla.

<sup>340</sup> Carlos de la Concepción María Díaz Dufóo (1861-1941) fue un literato, economista, sociólogo, periodista y político. Nació en Veracruz, pero desde muy joven, junto a sus padres, emigró a España en 1867 y regresó a México hasta 1882. No queda claro si el seudónimo *Sacristán* le corresponde a Alejandro Villaseñor (1864-1912), único autor encontrado que usó dicho seudónimo. Sin embargo, la fuente consultada no indica que haya participado en *El Universal*, por lo que queda por resolverse esta duda.

<sup>341</sup> “[...] la modernidad en música se ha definido principalmente por sus relaciones con el pasado en vez de sus relaciones con el futuro”. Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 3, The Nineteenth Century, Nueva York, Oxford University Press, 2004, p. 682



son los recursos de la orquestación, hoy más vigorosos, con la amplitud de instrumental moderno que puede disponerse para la actual instrumentación. [...] Los *melodistas* van al idealismo, los *efectistas* al realismo.<sup>342</sup>

Para estos últimos, la estética es un conjunto de convenciones afectadas por la organización social, y “en la moderna estética no encaja bien el *recitado* que se convierte en monótono [...] y decadente”<sup>343</sup>.

En la estética propia de fines del XIX, a diferencia de la época de Mozart, hay más naturalidad en los asuntos que presenta, pues:

[...] conmueve con la melodía al sentimiento psíquico, y con los efectos al sistema nervioso y a todas las otras facultades orgánicas del individuo. Ese conjunto, que se adapta a la vida moderna, es el resultado de los progresos más generales que se han realizado en el presente siglo, en el que hoy predomina el vapor, la mecánica, la electricidad y otras mil conquistas que ya se han realizado, que inclinan a la sensibilidad humana a otros gustos que armonicen con su modo de ser.<sup>344</sup>

Resulta paradójico que sean estas características estéticas, convenciones o no, las que se asignan a la época de Mozart. También que *El Amigo Fritz* ubique *Fidelio*, temáticamente, junto a *Don Giovanni*, dado lo que sabemos sobre la elección del libreto por parte de Beethoven. No obstante, la relación de la vida moderna con el cambio en el gusto o con el rechazo a obras antiguas será el argumento recurrente para los detractores tanto de Mozart como de Beethoven. Esta exaltación del *efectismo*, es decir, de *lo sublime* representado por la *magnitud*, va más allá de lo ideológico, pues “el tamaño es y ha sido sinónimo de poder”<sup>345</sup>, nos dice Meyer.

Los cambios en la sociedad, lo vertiginoso de la vida y los adelantos tecnológicos influyen en el interés de la audiencia. La separación entre los gustos de cada generación se enfatiza con el paso del tiempo, tanto en época de Mozart como de Beethoven. La burguesía gusta de otros temas; la tradición está bien como visita de museo, pero la actualidad requiere música nueva aparejada a estos intereses y el recitado ya no va con esa actualidad. Resulta monótono, frío, antiguo. Su

---

<sup>342</sup> Alcérreca, Félix María, (*Orlando Kador*, seud.), “Los teatros. En la ópera”, *El Correo Español*, 5 de noviembre de 1895, p. 2.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

<sup>345</sup> Meyer, Leonard, *El estilo en la música ...*, p. 314.

“ahora” requiere una mayor concentración sonora para exacerbar los sentidos. ¿Qué puede hacer una orquesta de cámara contra el sonar de una máquina de vapor? ¿Cómo van a representar *Don Giovanni* o *Fidelio* a una sociedad moderna mexicana que no cuenta con una nobleza? Esta parece ser la pregunta pendiente en los textos de los detractores de los *melodistas*. Podríamos decir que esas reliquias no los representaban.

Carlos Díaz Dufóo hace ver a *Don Giovanni* como una música más propia de los altares que de los teatros: “es música asceta, si se me permite la palabra”<sup>346</sup>. A su juicio, es una música medieval en la que la sobradamente delicada y enfermiza inspiración mozartiana, “roza apenas las cosas terrenales. [...] Hay que ser creyente para gustar de esta música; pero un creyente austero. El *Don Juan* es una misa... pero una misa de *requiem* por eso nos la ofrece el Sr. Sieni el día de difuntos”<sup>347</sup>. En un principio, las críticas van sobre *Don Giovanni*. Sin embargo, cuando *El Amigo Fritz* publica su crítica, va un poco más allá. Expone su opinión sobre Mozart como operista, pero también decide retomar una postura que ya había expuesto sobre *Fidelio*<sup>348</sup>.

A juicio de Flores, ninguno de los dos autores del clasicismo vienés había escrito buenas óperas. Lo mejor sería que permanecieran en la creación sinfónica, pues “Se equivoca quien crea que basta hacer buena música para componer una buena ópera [...]”<sup>349</sup>. En este sentido, la música sinfónica es la buena música porque pone como baluartes a Mozart y Beethoven mientras que, para ejemplificar a los músicos medianos que pusieron dramas en música de manera efectiva, se encuentran Meyerbeer o Verdi. Para añadir a sus argumentos, apunta: “Yo no sé que Verdi haya escrito una sola pieza sinfónica, ni un cuarteto ni nada de música pura [...]”<sup>350</sup>. Sin embargo, los *melodistas*, defensores de la tradición según Alcérreca, se encargan de corregir su error. Echada por tierra la tesis de Flores, ponen en evidencia su falta de conocimiento más profundo en temas musicales. La respuesta al crítico de *El Universal* estuvo a cargo de varios músicos. *Violín segundo*, el más combativo de los tres, publicaba en *El Diario del Hogar* al igual que Emilio

---

<sup>346</sup> Díaz Dufóo, Carlos, (*Monaguillo*, seud.), “Crónica”, *El Universal*, 2 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> Como ya se mencionó, en 1892, Flores (como *Placable*), se había pronunciado contra *Fidelio* lo que le valió un primer enfrentamiento con *Violín 2º*.

<sup>349</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional. ‘Don Juan’ de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, p. 5.

<sup>350</sup> *Ibidem*. Obviamente Flores no conocía el *Cuarteto para cuerdas en mi menor* compuesto en 1873 (nunca estrenado en México en este periodo).

Méndez Bancel<sup>351</sup>; mientras tanto, en *El Tiempo*, Juan N. Cordero publicaba y firmaba bajo el nombre de *Campanone*<sup>352</sup>.

Críticos como *Monaguillo*, *Sacristán* y *El Amigo Fritz* —antes *Placable*— refieren que *Fidelio* y *Don Giovanni* son malas óperas. Sin embargo, no señalan problemas de índole musical, incapacidad estética de los autores o desconocimiento de las formas artísticas, sino que argumentan desde su sensibilidad contemporánea. Exponen, por ejemplo, lo irreal de los personajes y las tramas, o bien las características de instrumentación de un *Don Giovanni* que ya no eran usadas por los nuevos operistas, como los recitativos. Las posturas emanan de una idea del gusto en términos prácticos y sujetos a sus tiempos, no como elemento estético en sí. Del mismo modo, los defensores de estas obras tampoco señalaron lo que hace sublimes a estas piezas.

El señalamiento de que ni Mozart ni Beethoven sabían componer óperas, radical postura de Flores, lleva a una respuesta aún más dura por parte de los músicos. La diatriba duró varios días y corrió mucha tinta en cada diario. Los artículos de *El Universal* sobre *Don Giovanni* resaltan lo anacrónico de la puesta en escena. La consideraban un rescate arqueológico antes que una actividad artística. Los cronistas apuntaban que la simplicidad de los tiempos mozartianos hacía patente la antigüedad de las obras: a su juicio, no eran actuales y por ello no podían representar a la sociedad en la que vivían. Así, la vieja ópera de *Don Giovanni*: “no responde ni a las tendencias, ni a los ideales, ni se adapta a los procedimientos más modernos y más eficaces del drama musical”<sup>353</sup>. O bien, “D. Juan’ es un rosarito de trozos musicales encantadores, de melodías tiernas y sentidas de piezas concertadas hábilmente”<sup>354</sup>. Estos comentarios se quedaban en el plano de la estética contemporánea, sin ahondar en la composición.

Se enumera también una serie de elementos técnicos, de manera superficial: “[...] toda la técnica ha sido escrupulosamente observada; pero es una ópera hiperbórea, glacial y falsa desde la cabeza a los pies”<sup>355</sup>. Entonces podemos preguntar: ¿Ser escrupuloso es suficiente para que una composición sea bella o buena? Por otro lado, atacan al libreto llamándolo “un culebrón chocarrero” y denominan a la obra como una “detestable comedia lírica”, algo similar a lo expuesto

---

<sup>351</sup> Emilio Méndez Bancel (1870-1930) fue un pianista y compositor, alumno de Félix Saviniet y Vicente Mañas y de composición con el mismo Eduardo Gabrielli. “Emilio Méndez Bancel”, *El Arte Musical*, 7 de enero de 1912, p. 4.

<sup>352</sup> Juan Nepomuceno Cordero Altamirano (1851-1916) fue un abogado, periodista, compositor y pedagogo. Estudió música de forma particular y ya más grande, continuó con apoyo de Gustavo E. Campa.

<sup>353</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional. ‘Don Juan’ de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, p. 5.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

por Ignacio Luchichí. Díaz Dufóo, por su parte, hace referencia a los caricaturescos personajes en Mozart. No gusta de su ópera; prefiere a Meyerbeer, Verdi o Ponchielli antes que una oración — de *Requiem*— puesta en música como llama al *Don Giovanni*.

Por su parte *Sacristán*, otro cronista de *El Universal*, retomó el tema abordado por *El Amigo Fritz*, dando nuevas estocadas a la postura de las óperas antiguas. Para *Sacristán*, igual que para *Fritz*, Mozart era un músico sublime, eso no estaba en discusión. El problema parecía estar en el *Don Giovanni* o al menos en su presentación. Para *Sacristán*, resultaba insufrible escuchar los “inacabados, enormes, terribles recitados con que agobian los maestros antiguos en sus admirables óperas”<sup>356</sup>. Para un diletante de fines del XIX -parece-, resultaba angustiante seguir los recitativos. Para su gusto actualizado eran preferibles “las atrocidades del drama musical moderno”. Definitivamente no era culpa de Sieni que a *Sacristán* no le gustara esta ópera de Mozart mientras que a otros sí. Justo era reconocer al empresario que trataba siempre de incluir “novedades” en sus temporadas. *Don Giovanni*, por supuesto, lo era más que nada porque no se presentaba ya de forma regular, lo que la hacía una obra desconocida para una nueva generación de escuchas mexicanos. Para *Sacristán*, el inconveniente era que se le impusiera un gusto antiguo sobre su gusto moderno. “En cambio hay quien se extasía y quien hasta insulta a los que tenemos la osadía de decir que preferimos el *Otello* de Verdi”<sup>357</sup>, escribió en su columna.

No era la primera vez que se hacía referencia al valor histórico de ciertas obras clásicas. En 1892, Alberto Samson publicó una crónica a propósito de la interpretación de la Sinfonía núm. 2, en re mayor de Haydn: “el creador de la sinfonía ha envejecido muchísimo: sus obras para la estética contemporánea sólo tienen valor histórico y documental”<sup>358</sup>. En otras palabras, la estética moderna resaltaba lo anticuado de las óperas de Mozart o Beethoven; también el viejo Haydn sonaba mejor en los conservatorios. Eran piezas para formar estudiantes, obras que no pertenecían a las salas de concierto pues estos buscaban, al igual que en la ópera, sonoridades modernas.

Para Flores, las únicas partes bellas de *Don Giovanni* son, básicamente, las secciones instrumentales de la obra<sup>359</sup>. Esto lo señala a pesar de que una de sus quejas es, precisamente, la instrumentación que utilizó Mozart. El cronista la consideraba escasa para representar los matices

---

<sup>356</sup> *Sacristán* (seud.), “Crónica dominical”, *El Universal*, 10 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> Citado en: Gutiérrez Nájera, Manuel, (*El Duque Job*, seud.), “El primer concierto”, 23 de junio de 1892, p. 1.

<sup>359</sup> “Tiene trozos bellísimos: la obertura, la serenata, el prelude que precede al aria del tenor, el *minuet* de las máscaras [...]”. [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional ‘D. Juan ’de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, pág. 5.

dramáticos. Hacían falta más metales para representar a Leporello. Dicho de otra forma, había que ajustar la partitura para adecuarla a los gustos de la época. No habría sido un caso extraño en la música: basta recordar que el propio Mozart reinstrumentó óperas de Haendel.

La columna de Flores inicia con una terminología que ya había usado Félix Alcérreca. Tanto para éste como para Flores, la presentación de *Don Giovanni*, aunque fuera un ejemplo del genio, no dejaba de ser una exhumación. A diferencia de Flores, Alcérreca no considera que esto sea malo: “Bien puede decirse que [...] *Don Juan* es la ópera de las óperas antiguas”<sup>360</sup>. Para Flores, la presentación de este “cadáver” no agradó a nadie: ni al público, ni a los cantantes que, por no saber cantarla, la interpretaron mal. “[...] nadie estaba en voz, ni en tono; los recitados se dijeron medio punto arriba o medio punto abajo”<sup>361</sup>. Por si fuera poco, y para reforzar su postura, señala que un “alemán secular y extático” se salió a media función debido, expone Flores, a la pésima interpretación.

Otra parte interesante de esta polémica se relaciona con una clasificación hecha por *El Amigo Fritz*, pero enunciada antes por *Monaguillo*. Este cronista hizo un comentario sobre el *Don Giovanni* y algo que declara como “metafísica musical” pero que no explica. Tomando como punto de partida la historia de José II, emperador de Viena y su comentario sobre las muchas notas del *Don Giovanni*, *Monaguillo* apunta:

Parece, en efecto, que el autor del *Don Juan* se complace en perderse en un laberinto de tonalidades melódicas, en una marejada de matices, en una red de sutilezas que le hacen extraviar el camino. Marcha entonces al azar, da vueltas, pasa por el mismo sendero andado, hasta que fatigado se deja caer en tierra, a reanudar su visión ideal, que se le escapa gentilmente.<sup>362</sup>

No queda claro si estas características son las de la metafísica musical; sin embargo, Flores retoma la idea y la desarrolla. En ella señala que existen personas que gustan de la “[...] música abstracta, de la música en sí, de la música metafísica, en una palabra; para los que no le exigen idea ni argumento, sujeto ni objeto”<sup>363</sup>. Este tipo de personas son las que no aceptan las

---

<sup>360</sup> Alcérreca, Félix María, (*Orlando Kador*, seud.), “Los teatros. En la ópera”, *El Correo Español*, 3 de noviembre de 1892, p. 2.

<sup>361</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional ‘D. Juan’ de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, pág. 5.

<sup>362</sup> Díaz Dufóo, Carlos, (*Monaguillo*, seud.), “Crónica”, *El Universal*, 2 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>363</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional ‘D. Juan’ de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, pág. 5.

descripciones en la música, que prefieren títulos como *opus* o cuarteto, pues estos no contienen dirección poética o narrativa. Es decir, la música abstracta es para “los enfermos de la atención que tascan como un freno el programa y para los soñadores nebulosos que gustan de sentir sin saber qué están sintiendo; [que] aman la música sin creer en ella y que odian la ópera como un desacato y una falsificación”<sup>364</sup>. Para todos ellos, remata Flores, esta ópera debió haber sido todo un festín.

La distinción entre música con narrativa y la que no la tiene aparece en la palestra pública, de forma explícita y relacionada con Mozart y Beethoven. La segunda eventualmente se denominó *música absoluta* y, los cronistas de *El Universal* la enuncian como “abstracta, en sí, metafísica o pura”. Mientras que a la primera la llaman música con argumento, *El Amigo Fritz* la denomina *música aplicada*. Para éste, la música dramática no es sólo música: pertenece a una clase determinada con principios especiales y reglas invariables. Por lo tanto, no se le puede poner un texto o libreto a cualquier pieza musical, ya sean sinfonías beethovenianas o nocturnos de Chopin.

Al respecto, Juan N. Cordero contradice a Flores y lo corrige al apuntar que a nadie se le ocurriría ponerles un libreto o programa a las sinfonías de Beethoven puesto que “[...] ¡ya lo tienen y conforme a él fueron concebidas!”<sup>365</sup>. Es importante destacar esta afirmación, ya que la idea de música absoluta se da sobre las sinfonías de Beethoven; aquí Cordero deja en claro que estas obras están construidas sobre un programa, aunque no explica ni ahonda por qué lo dice. Como señala Leon Botstein, la idea de que las composiciones de Beethoven son el referente de la música absoluta ya no se sostiene. Su música es inseparable de la narrativa<sup>366</sup>.

Resulta interesante que los defensores fidelianos, antes de asumir posturas propias, repiten lo que dijeron otros. Se retoman los escritos de Wagner, Gounod, Fétis o Lenz, lo cual implica una lectura de una bibliografía más o menos actual en la época, aunque sean citas textuales de otros. Señalan como absurdo, por ejemplo, que se espere de *Fidelio* las características de las óperas contemporáneas, cuando evidentemente fue escrita en otro tiempo; es como si por ser novedad las nuevas composiciones fueran a consagrarse. La inconmensurabilidad entre Mozart y Beethoven con Verdi resulta por demás obvia; parece que falta entendimiento, conocimiento o firmeza para

---

<sup>364</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “En el Teatro Nacional 'D. Juan' de Mozart”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1895, pág. 5.

<sup>365</sup> Juan N. Cordero (*Campanone*, seud.) “Don Juan’ y el Amigo Fritz”, *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>366</sup> Botstein, Leon, “Why Beethoven?”, *The Musical Quarterly*, Volume 93, Issue 3-4, 1 October 2010, p. 361, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq023>.

establecer qué eleva a la música de Beethoven al canon occidental. Los defensores exigen que Beethoven y Mozart se toquen como aparecen en la partitura: sin modificaciones, sin violar su integridad. Para esa época, ambos compositores estaban prácticamente canonizados, igual que su música. Como lo señala Kerman “la idea de una obra musical canónica, implica la idea de una interpretación musical canónica”<sup>367</sup>.

La defensa de la ultrajada imagen de Mozart y Beethoven, practicada por los músicos mexicanos, inicia por la descalificación de los escritores de *El Universal*. Lo primero es señalar el desconocimiento musical de los detractores. Salvo casos específicos como el del cuarteto de Verdi, por regla general los defensores se dedican a citar a otros. Méndez Bancel, el más académico, pone al frente el *Dictionnaire des Opéras*, de Félix Clément (1822-1885) y Pierre Larousse (1817-1875)<sup>368</sup>; finalmente cita uno de los múltiples mitos mozartianos. Transcribe la historia sobre la escritura de última hora de la obertura de *Don Giovanni*. A pesar de las menciones a la música en el diccionario, Méndez se decide por aquello que resulta llamativo para dejar en claro la genialidad del compositor. Acto seguido, escribe sobre lo maravillosa que es la ópera, pero sin dejar claro el porqué; cita a François Joseph Fétis (1784-1871) para respaldar que *Don Giovanni* tiene mucha belleza e inventiva, pero tampoco profundiza en ello<sup>369</sup>.

Méndez no habla de la música, pero retoma a Gounod como autoridad artística. El compositor da fe de la grandiosidad, inmortalidad y universalidad de la obra, de su consagración e impecable factura:

Esta maravilla de verdad en la expresión, de belleza en la forma, de precisión en los caracteres, de profundidad en el drama, de pureza en lo patético; este modelo acabado, en una palabra, del arte dramático-musical, ¿es admirado, es amado como debería serlo? Me permito dudarlo.<sup>370</sup>

Méndez Bancel, además de citar a Gounod, da cuenta del resto de su biblioteca musical. En ella había obras de Camille Saint-Saëns (1835-1921), Richard Wagner (1813-1883) y Wilhelm

---

<sup>367</sup> Kerman, Joseph. “A Few Canonic Variations.” *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1, The University of Chicago Press, 1983, p. 113, <http://www.jstor.org/stable/1343408>.

<sup>368</sup> Méndez cita las páginas (221 a 230) para dar fe de que tiene el texto y lo ha leído. Clément, Félix y Larousse, Pierre, *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)*, París, 1881.

<sup>369</sup> El escritor de origen francés además de crítico musical fue compositor, musicólogo, director de orquesta, así como profesor y teórico musical. De él, cita su *Biographie Universelle des musiciens* (1860), del volumen VI, la página 294.

<sup>370</sup> Méndez Bancel, Emilio, “La ópera ‘Don Juan’ de Mozart juzgada por Monaguillo”, *El Diario del Hogar*, 6 de noviembre de 1895, p. 2. El libro citado es: Gounod, Charles, *Le Don Juan de Mozart*, París, 1882, páginas I a VI.

von Lenz (1809-1883)<sup>371</sup>. Además de mostrar sus credenciales bibliográficas, le enlista a Díaz Dufóo una serie de autores para que se informara sobre la ópera de Mozart<sup>372</sup>. Esto resulta interesante porque nos muestra las referencias académicas con las que contaba el pianista cuya “biblioteca musical y de obras de crítica [era] tal vez la más selecta y completa del país”<sup>373</sup>. Eventualmente, en una de sus réplicas, Flores -de forma irónica- proclama tener también su “bibliotequita musical”; toma el guante arrojado a Díaz Dufóo por el crítico de *El Diario del Hogar*, mostrándole a Méndez Bancel que él también contaba con algunas referencias<sup>374</sup>.

Juan N. Cordero también le reclama a Flores su falta de conocimiento musical. Igual que Méndez Bancel hace citas para defender a Mozart, pero sin exponer la fuente. Gabrielli, menos sutil, llama a Flores mezquino, irracional y crítico incompetente por publicar “un artículo que quiere aparecer lleno de doctrina”<sup>375</sup>. Asimismo, se burla de la “clasificación científica” que Flores hace de la música y, refuta sus dichos sobre Mozart<sup>376</sup>. Gabrielli, como defensor beethoveniano, cita a Lenz para referirse a *Fidelio* y, su comparación con *Don Giovanni*.

La influencia que ejerció la ópera de Beethoven sobre la nueva escuela del teatro no ha sido aun bien estudiada. Hay mucho de *Fidelio* en Weber y en Meyerbeer, como instrumentación, como estilo, como intención dramática, [...] *Fidelio* sin tener la importancia de *Don Giovanni*, debe sin embargo colocarse a la misma altura que esta partitura sin igual, sin ninguna comparación posible; por el valor de la invención y creación de una orquesta nueva por decirlo así. [...] La manera que tiene Mozart de tratar las voces pertenece al mundo entero; la de Beethoven es patrimonio de la

---

<sup>371</sup> Fue un escritor nacido en la región rusa del Báltico. Fue oficial y pianista aficionado que trabó amistad con varios de los músicos románticos como Franz Liszt, Frédéric Chopin y Hector Berlioz.

<sup>372</sup> Los autores señalados son: Albertini, Bertrand, Ehlert, Fabrizzi, Gazzaniga, Gehring, Holmes, A. Jullien, Jahn, Koechel, Notobohm, Noll, Oulibicheff, A. Pougin, Pohl, Prochazaka, Righini, Scudo, Sanzay, Tierzot y Wilder. Además, le recomienda el artículo de *Sans-parti-pris* (Pablo de Bengardi) del periódico *El Tiempo*.

<sup>373</sup> *El Arte Musical* publicó, en 1912, la semblanza de Méndez Bancel. La revista informó que debido a una privilegiada posición económica podía vivir de forma tranquila y con independencia económica. Gracias a esta situación y a su “biblioteca musical y de obras de crítica [...] Después de largos y profundos estudios, se dio a conocer como crítico musical imparcial y de una gran independencia de carácter [...]”. “Emilio Méndez Bancel”, *El Arte Musical*, 1 de julio de 1912, p. 4.

<sup>374</sup> *El Amigo Fritz*, “La ‘Edmea’ de Catalani. Música para Bailes”, *El Universal*, 19 de noviembre de 1895, pág. 5. Las cursivas son de quien esto escribe.

<sup>375</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “‘Don Giovanni’ de Mozart y ‘El amigo Fritz’ de ‘El Universal’”, *El Diario del Hogar*, 14 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>376</sup> “Si se hubiera limitado a decir que los autores modernos escriben sus partituras para 80 o 100 instrumentos, y que Mozart escribió la suya para 20 solamente, santo y bueno, pero asegurar que el *Don Giovanni* no responde al fin para el que fue escrito, es el colmo del absurdo y del error”. *Ibidem*.



Alemania. No por esto deja de estar señalado para siempre el lugar que debe ocupar Fidelio en la historia de la música lírica.<sup>377</sup>

Lenz aborda dos tópicos importantes para este trabajo. Primero, la modernidad de los autores que tanto aprecian los críticos de *El Universal* está anclada en Beethoven. Segundo, se plantea la discusión sobre la concepción universal de Mozart contra la nacional de Beethoven, un aspecto que en la bibliografía actual ya no se maneja. Beethoven es el referente de lo universal a pesar de su acendrado nacionalismo. Además de hablar de *Fidelio*, Gabrielli también retoma *Egmont*, con Lenz como sustento, para establecer las cualidades de Beethoven. Como se lee en la cita anterior, en la Francia de 1866, fecha del texto de Lenz, *Fidelio* está presentado por debajo de *Don Giovanni*, aunque se reconozca su valor. Mozart es el músico universal, mientras que Beethoven es la expresión de lo alemán. Sin embargo, este último es quien se convierte en el modelo de los compositores modernos.

En su derecho de réplica, Flores escribe sarcásticamente: “¡Mozart y Beethoven no se discuten!”<sup>378</sup>. La polémica en los diarios continuó. Gabrielli responde con un principio de la lógica: los negativos no se demuestran, así que quien afirma está obligado a comprobar. Gabrielli no pone en duda la bondad de las obras. Le correspondía a Flores presentar evidencias que demostraran por qué la obra era mala; es decir, le pedía que citara los: “errores de armonía, de ritmo, de melodía y de instrumentación en que haya incurrido Mozart”<sup>379</sup>. Sin embargo, y de nueva cuenta, es incapaz de explicar aquí o en sus artículos previos qué hace a estas piezas musicalmente superiores, para dar prueba de su conocimiento sobre ellas.

No obstante, Gabrielli insiste que basta con reseñar lo que han escrito otros para conocer la calidad de las composiciones, pero las referencias siguen sin ser musicales. Sólo priva el principio de autoridad. “No son los Arquímedes y Euclides de la música, los que han asegurado que *Don Giovanni* es una ópera modelo: son los Gounod, Saint-Saëns, Fétis, Clement, Wagner,

---

<sup>377</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “‘*Don Giovanni*’ de Mozart y ‘*El Amigo Fritz*’ de ‘*El Universal*’”, *El Diario del Hogar*, 14 de noviembre de 1895, p. 1. La referencia sobre la cita aparece como Lenz, W. de, *Beethoven et ses trois styles*, vol. II, 1866, págs. 26 y 48.

<sup>378</sup> [Flores, Manuel], (*El Amigo Fritz*, seud.), “La ‘*Edmea*’ de Catalani. Música para Bailes”, *El Universal*, 19 de noviembre de 1895, pág. 5.

<sup>379</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “‘*Don Giovanni*’ de Mozart. El amigo Fritz de ‘*El Universal*’”, *Diario del Hogar*, 21 de noviembre de 1895, p. 2.

etc., ninguno de estos ha sido contemporáneo de Mozart, todos han vivido en nuestra época. Nosotros profesamos las mismas opiniones que ellos; *El Amigo Fritz* las contrarias”<sup>380</sup>.

En su último artículo, Méndez Bancel apunta nueva bibliografía para reafirmar sus argumentos<sup>381</sup>. Finalmente, cierra su publicación con una expresión que desafortunadamente sigue vigente: “Cito las opiniones del extranjero porque desgraciadamente aquí sólo las tenemos al estilo del país y por lo tanto poco, muy poco, dignas de crédito”<sup>382</sup>. Es decir, México no cuenta con personal capacitado para juzgar de buenas o malas las obras artísticas. Es necesario recurrir a las opiniones de los extranjeros.

Estos articulistas evitaron expresar las razones técnicas que evidenciaba la calidad de las piezas en cuestión, aunque todos las solicitaron. Refirieron una y mil veces a diferentes autores, ya fueran musicógrafos o músicos, pero si en los libros citados aparecían razones musicales, no las incluyeron. Se aluden metáforas, se mencionan historias de grandeza, se invocan mitos, pero no razones. Cordero, en su última participación y justo para cerrar su escrito declara: “La ciencia musical no ha de constituirse con opiniones *à peu près* [aproximadamente] ni sobre el dicho de nadie, llámese como se llamare, sino con razonamientos y sobre *leyes inquebrantables*”<sup>383</sup>. A pesar de ello, también citan los dichos de otros, no sus razonamientos o la aplicación de esas leyes inquebrantables.

Si bien, como señala Armando Gómez, es necesario considerar que, en México, el repertorio operístico italiano es el juicio que rige el discurso estético de fines del siglo XIX<sup>384</sup>, es claro que no había una opinión unánime. La discusión entre tradición y modernidad surge tanto en la ópera como en la música clásica. La trinidad clásica se volvió obsoleta para un grupo de diletantes que preferían lo moderno, sobre todo en la ópera (Meyerbeer y el Verdi tardío sobre Mozart y Beethoven). Por otro lado, la discusión que emergió entre ambos bandos -diletantes

---

<sup>380</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “‘Don Giovanni’ de Mozart. El amigo Fritz de ‘El Universal’”, *Diario del Hogar*, 21 de noviembre de 1895, p. 2.

<sup>381</sup> Cita a Arthur Pougin, en un artículo publicado en *Le Menestrel* el 13 de julio de 1890 intitulado “Reprise de ‘Don Juan’ de Mozart”, y Camille Bellaigne en “L’Annee Musicale” en el volumen de octubre de 1887 a octubre de 1888, pág. 3.

<sup>382</sup> Méndez Bancel, Emilio, “Algunos datos más para el estudio de la ópera ‘Don Juan’ de Mozart. Al inteligente doctor Don Manuel Flores”, 22 de noviembre de 1895, p. 1. Esta referencia la escribe después de enunciar los nombres de los extranjeros, autorizados para hablar sobre Mozart y Beethoven: “Clement, Fétis, Gounod, Saint-Saëns, Wagner, Massenet, Lenz, Bellaigne, Pougin, Tiersot, Jullien, Tebaldini, Chilesotti, Torchi, Ernst, Hanslick”.

<sup>383</sup> Cordero, Juan N., (*Campanone*, seud.), “Erre que erre...Fritz-Ripalda”, *El Tiempo*, 27 de noviembre de 1895, p. 2. Las cursivas son del original.

<sup>384</sup> Gómez Rivas, Armando, *Crítica musical ...* p. 52.

contra profesionales- surge de una postura de interpretación purista de las obras consagradas (donde no cabía modificación alguna). Ante la propuesta de estos aficionados de “actualizar” las obras, la respuesta de los profesionales fue el respeto a lo que estaba en la partitura.

La crítica en México, lejos de argumentar sobre la música, se limitó a las referencias de terceros. Finalmente, esto respondió “al estilo del país” (en palabras de Méndez Bancel), es decir, ante la falta de opiniones sustentadas en la música misma, el crítico mexicano o a vecindado en México recurrió a las repeticiones de lo publicado por libros europeos.

### **3.4. La Sociedad Anónima de Conciertos**

A principios de 1892, un grupo de distinguidos mexicanos decidió organizarse para conformar una sociedad dedicada a la promoción de conciertos, conocida como la Sociedad Anónima de Conciertos. Entre ellos, se encontraban José Yves Limantour —oficial mayor de la Secretaría de Hacienda y posteriormente secretario—, Francisco Ortega y Fonseca, Nicolás Martínez del Río, Luis David, Carlos J. Meneses, José Ortega y Espinosa y Rafael Elguero<sup>385</sup>. La intención de este grupo era dar a conocer “las obras de los grandes maestros, tanto antiguos como modernos”<sup>386</sup>. En un principio, solicitaron el apoyo de la sociedad mexicana para reunir fondos suficientes que les permitieran cubrir los gastos a erogar, tanto de los ensayos como de las cuatro presentaciones planeadas. La idea era que la asociación fuera permanente si, al concluir la temporada, el resultado era favorable.

Se planteó dividir la dirección musical entre Gustavo E. Campa, José Rivas, Carlos J. Meneses y Felipe Villanueva, quienes, a juicio de los organizadores, serían los responsables de elegir el programa de entre:

[...] las mejores composiciones de autores clásicos como Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Berlioz y modernos como Wagner, Brahms, Saint-Saëns,

---

<sup>385</sup> José Yves Limantour (1854-1935), nacido en México de padres franceses, tuvo una vida política muy activa en México. Además de ser diputado entre 1880 y 1889, tuvo varios cargos públicos. Fue Secretario de Hacienda y Crédito Público desde mayo de 1893 hasta la salida de Porfirio Díaz del poder. Francisco Ortega y Fonseca (1856-1918) fue un médico mexicano que aparece como profesor de acústica, física y matemáticas o, al menos, fue profesor de Julián Carrillo en estas asignaturas. Nicolás Martínez del Río Pedemonte (1853-1919). José Ortega y Espinosa (1860- ¿?), al parecer, hijo de Aniceto Ortega del Villar. Sobre Luis David y Rafael Elguero no se han encontrado datos.

<sup>386</sup> “Cuatro conciertos”, *El Correo Español*, 7 de mayo de 1892, p. 3.

Massenet y otros, sin prescindir de la ejecución de algunas composiciones de reconocido mérito, aunque no de muy elevado carácter.<sup>387</sup>

No queda claro a qué se referían con el reconocido mérito y, mucho menos el elevado carácter. Lo explícito fue su intención: que los programas tuvieran la mayor variedad posible según consta en el mismo diario. La temporada, efectivamente, contó con cuatro conciertos, los cuales impactaron fuertemente en el desarrollo de la música sinfónica en México.

La capital mexicana se regocijó con este anuncio; sin embargo, un hecho trágico enturbió el panorama artístico. En mayo de ese año murió Alfredo Bablot, con lo que el Conservatorio, que él había dirigido desde 1881 hasta el día de su muerte, organizó una velada fúnebre en su honor. José Rivas, su sucesor, presentó varios discursos y además algunas piezas: la marcha *Libertad*, composición de Bablot que había sido merecedora de una condecoración; el andante de la Sinfonía núm. 5, y la marcha fúnebre de la Sinfonía núm. 3 de Beethoven, así como el coro de la *Gallia* de Gounod. Se presentó con coro, solista y orquesta de la institución, que fue la casa del francés nacionalizado mexicano.

Como antecedente a esta institución podemos señalar a la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Orquesta fundada en 1887, fue dirigida por José Rivas y estuvo conformada por estudiantes con el refuerzo de profesores con una clara intención pedagógica. Sus presentaciones solían ser para mostrar sus avances (regularmente a fin de año) o bien, como participantes musicales en algún evento oficial del propio Conservatorio o del gobierno. Las notas periodísticas de los programas permiten vislumbrar el trabajo desarrollado y la práctica escolar de un programa académico. Sin embargo, no daba las posibilidades interpretativas de una orquesta profesional a pesar de presentar, de forma constante, algunos movimientos de sinfonías beethovenianas<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> “Cuatro conciertos”, *El Correo Español*, 7 de mayo de 1892, p. 3.

<sup>388</sup> El primero de los conciertos anuales que dio la Sociedad de Conciertos del Conservatorio fue en 1889 bajo el auspicio de Carmen Romero Rubio de Díaz. “La Sociedad de Conciertos del Conservatorio, constituida desde hace 2 años próximamente, consigue ahora, después de grandes esfuerzos, después de vencer innumerables dificultades, realizar uno de sus artículos reglamentarios, estableciendo definitivamente audiciones anuales”. “Conciertos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de agosto de 1889, p. 3. El programa incluyó: I. Obertura de *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn por la orquesta. II. Romanza de *La Gioconda* de Ponchielli. Salvador Espejel, con piano. III. *Carnaval de Venecia* de Godefroid, Isabel Obregón, arpa. IV. Romanza *Vorrei Morire*, Tosti, Altagracia Ochoa, con piano. V. *7º Concierto para violín* y orquesta de Beriot, Aurelio Elías, violín. VI. *Marcha morisca* de Gabrielli, por la orquesta. VII. **Andante de la 1ª sinfonía de Beethoven**. VIII. Aria de la *Forza del Destino* de Verdi, Luisa Larraza, con piano. IX. *Primer concierto* de Liszt, Carlos J. Meneses al piano, con orquesta. X. Dúo de *Luisa Miller* de Verdi, Concepción Enríquez y V. Quintili Leoni, con piano. XI. *Alborada de Primavera*, de Lacombe. El resaltado es de quien esto escribe.

Crear una orquesta permanente capaz de poner a México “a la altura de todas las grandes ciudades del mundo, en las que esa clase de espectáculos gozan del favor del público, siendo los predilectos sobre todo de la sociedad ilustrada y de mejor tono”<sup>389</sup> parecía espléndida. Serviría, por supuesto, de “diversión agradabilísima y honesta”<sup>390</sup>, pero también sería sumamente importante para depurar el gusto de una sociedad con un amplio número de aficionados a la música. Mediante la audición de esas obras escogidas de entre las joyas de los grandes maestros, podría lograrse este objetivo.

Según Bonds, E.T.A. Hoffmann desde principios del XIX, da cuenta de las razones que llevaron a los contemporáneos de Beethoven a oír en las sinfonías —cualesquiera, no sólo las suyas— “modelos sonoros de una sociedad ideal”<sup>391</sup>. Esto implicaría la proyección de un Estado cosmopolita capaz de estar por encima de fronteras políticas y lingüísticas, así como la aspiración de un Estado-nación que, en el caso de Alemania, no existía aún. Este ideal bien podía trasladarse a otras entidades geográficas, como México, que ya contaba con capital humano para desarrollar tamaña empresa.

La construcción de este proyecto civilizatorio requería, por ende, una orquesta sinfónica que le sirviera de vehículo. Esto permitiría, además, que los buenos músicos mexicanos fueran reconocidos y pudieran perfeccionarse como compositores e intérpretes. Ya lo había mencionado Campa antes: si en México había artistas suficientes para interpretar las grandes obras, ¿por qué debían esperar la llegada de extranjeros para escucharlas? Asimismo, esta actividad se reconocía como un elemento de mejora y refinamiento una sociedad ilustrada, sobre la idea de nación: “Objeto tan noble y elevado basta por sí sólo para recomendar la proyectada idea y para granjearle la decidida protección de todas las personas que desean y procuran el adelanto y honra de la patria en todos sentidos [...]”<sup>392</sup>. Bonds lo expone de la siguiente forma: “El aliento totalizador de la sinfonía resultó ser particularmente propicio para dirigir el espíritu de los oyentes atentos hacia la tarea más ambiciosa de reconciliar autonomía personal y orden social”<sup>393</sup>.

El primer concierto de la temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos, presentado el 17 de junio de 1892, tuvo un programa principalmente instrumental, aunque no exento de partes

---

<sup>389</sup> “Conciertos en el Teatro Nacional”, *El Tiempo*, 15 de junio de 1892, p. 2.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> Bonds, Mark Evans, *La música como pensamiento...*, p. 11.

<sup>392</sup> “Conciertos en el Teatro Nacional”, *El Tiempo*, 15 de junio de 1892, p. 2.

<sup>393</sup> Bonds, Mark Evans, *La música como pensamiento...*, p. 159.

vocales y cercanía operística. Era importante entretener a la audiencia al presentar obras similares a lo que conocía, por lo que no podían alejarse demasiado de ello. El programa se muestra en el siguiente cuadro:

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Intérprete(s)</b>
1. Obertura de la ópera <i>Euryanthe</i>	Carl María von Weber	Felipe Villanueva, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
2. a) Romanza de la <i>Suite</i> , op. 49	Camille Saint-Saëns	Gustavo E. Campa, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
b) Marcha militar francesa de la <i>Suite Algérienne</i> , op. 69	Camille Saint-Saëns	Gustavo E. Campa, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
3. Concierto para piano, op. 16, [en la menor]	Edvard Grieg	Ricardo Castro, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
4. Sinfonía núm. 2, en re mayor, [Hoboken I/2]	Joseph Haydn	Felipe Villanueva, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
5. a) <i>Cortejo Fantástico</i> , op. 43, núm. 1	Moritz Moszkowsy	Gustavo E. Campa, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
b) <i>Serenata</i> , op. 15	Moritz Moszkowsy	
6. Aria de <i>Il Profeta, L'ingrato mi abandonna</i>	Giacomo Meyerbeer	Angela Aranda, soprano Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
7. Marcha "Emperador" [WWV 104]	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos

**Cuadro 3. Programa del primer concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 17 de junio de 1892<sup>394</sup>.**

Como puede verse, se cumplía con la propuesta de la Sociedad Anónima de Conciertos: la promoción de los clásicos estaba representada por la Sinfonía núm. 2 de Haydn -la más antigua de las obras-, junto al concierto para piano de Grieg interpretado por un pianista mexicano. Weber y Meyerbeer representaban lo operístico, pero con obras alejadas del estilo rossiniano, como

<sup>394</sup> Fuentes: "Conciertos en el Teatro Nacional", *El Tiempo*, 15 de junio de 1892, p. 2. "A musical symposium. The Grand Concert at the National Last Night", *Daily Anglo American*, 18 de junio de 1892, p. 2. Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), "Primer concierto en el teatro Nacional", *El Diario del Hogar*, 19 de junio de 1892, p. 2. Aldasoro, Gregorio, (*Max*, seud.), "Carta de los domingos", 19 de junio de 1892, p. 2. "Crónica General. El primer Concierto clásico", *El Partido Liberal*, 19 de junio de 1892, p. 2.

proponía Campa; la música programática incluía a Wagner y su *Kaisermarsch*, así como compositores modernos como Saint-Saëns y Moszkowski, así como formas románticas —romanzas, serenatas y cortejos fantásticos—. Faltaron piezas mexicanas, pero ya les llegaría su momento. Finalmente, los directores del concierto fueron tres; José Rivas no participó en esa ocasión.

Las dificultades para llevar a cabo tal evento no pasaron desapercibidas para la prensa. Un diario, dirigido a la comunidad angloparlante de la capital, resaltó lo sorprendente que fue el concierto para todos los asistentes. Nadie creería encontrar una orquesta y unos directores así, “incluso en un México apasionado por la música”<sup>395</sup>. Otros más llegaron a comentar que, a pesar de las bajas expectativas de algunos, fue un éxito artístico más grande de lo que esperaban, aunque no tanto en lo pecuniario. Lo que sí dejaban en claro es que se había sembrado la semilla y dado el primer paso; lógicamente, se esperaba que la calidad del trabajo fuera en aumento a medida que se presentaran el resto de los conciertos de la temporada, a donde acudiría:

[...] un público aristócrata por el abolengo o por el talento, [...] El profesor desengañado y pobre, el artista retirado, el amante de la música seria, unos por patriotismo, otros por afición, pero todos animaron con su presencia a esas vestales heroicas del arte que supieron portarse dignamente y colocar su nombre a una envidiable altura.<sup>396</sup>

Este acontecimiento implicaba un adelanto en el buen gusto de la audiencia mexicana, así como un aliciente para todos aquellos músicos que, ávidos de poner su talento al servicio de la buena música, tendrían esperanza de desarrollarse más, en una sociedad culta. Lo que se buscaba era que dicha actividad fuera un refugio para los amantes del arte, “un lugar en el que el buen gusto se cure de la prostitución de la zarzuela canalla y las tandas inmorales para el espíritu y para el oído”<sup>397</sup>.

Si bien las crónicas fueron, en mayor o menor medida, positivas, la única voz disidente fue la de Eduardo Gabrielli. Para comenzar, la idea de tener tres directores le pareció inconveniente. Al único que consideró capaz de ejercer el derecho a llevar la batuta fue a Meneses por su precisión

---

<sup>395</sup> “A musical symposium. The Grand Concert at the National Last Night”, *Daily Anglo American*, 18 de junio de 1892, p. 2. “Altogether the Concert was a surprise to all who attended, for scarcely was it supposed that such an orchestra, and such leaders, would be found even in music-mad Mexico”.

<sup>396</sup> “Sección Editorial. El arte en México”, *El Nacional*, 19 de junio de 1892, p. 2.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

y maestría. Tanto a Campa como a Villanueva les faltó exactitud y medida; eran poco flexibles, muy rígidos. Les faltó estudio para “poder interpretar los pensamientos musicales de los maestros que quisieron interpretar”<sup>398</sup>. Meneses, por el contrario, era claro y preciso en el uso de la batuta, y poseía la calma y el aplomo que le daba el conocer a profundidad las obras dirigidas. En particular, alabó su trabajo en el *Concierto* de Grieg. Para justificar sus argumentos, expone lo siguiente:

Otra condición no menos importante [para un director] es dar colorido a lo que se ejecuta, y eso se obtiene o creando interpretación o interpretando fielmente la idea de los autores, y para esto es necesario, o talento esencialmente musical, o educar el oído en las grandes audiciones de una manera tal, que lo que el talento no pueda suplir, lo dé la práctica y el estudio constante<sup>399</sup>.

Esto resulta importante. Para Gabrielli, una interpretación fiel es lo mínimo que se le podía pedir a un director que no era competente para crear interpretación. Este motivo llevó a una amplia discusión por la interpretación que hiciera Meneses sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven que se abordará más adelante.

Manuel Gutiérrez Nájera expresó también su apreciación sobre los conciertos. A su juicio, eran una especie de mal necesario:

La palabra concierto desconcierta, alarma. ¡Ay! ¡Tantos hemos sufrido! A todos los aficionados les da por hacer conciertos, [...] es un cajón de sastre rebosando retazos deshilachados y de mil colores; es un puchero a la española, un arroz a la valenciana, pero arroz y puchero cocinados sin buen gusto.<sup>400</sup>

Si la programación carece de principio artístico —nos dice *El Duque Job*—, puede resultar inarmónica por lo brusco de las transiciones. Sin embargo, en estas presentaciones es donde podemos conocer la música sinfónica, agrega el literato.

---

<sup>398</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Primer concierto en el teatro Nacional”, *El Diario del Hogar*, 19 de junio de 1892, p. 2.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

<sup>400</sup> Gutiérrez Nájera, Manuel, (*El Duque Job*, seud.), “El primer concierto”, *El Partido Liberal*, 23 de junio de 1892, p. 1.



Esta presentación variopinta, resulta ser una característica de ese *Bildung*, la burguesía autoconstruida que se convirtió en una nueva élite. “El concierto inconexo, -si cabe la paradoja- es la delicia del plebeyo diletantismo musical”<sup>401</sup>. Gutiérrez Nájera refiere, como lo había hecho ya Bablot, el trabajo de Padeloup en Francia. Si bien no pretende hacer la comparación, sobre todo porque las características culturales eran diferentes, sí es capaz de reconocer la importancia del trabajo propuesto por la Sociedad Anónima de Conciertos y el adelanto que implicaría para México seguir el ejemplo francés. Para el segundo concierto de la Sociedad Anónima, presentado el 20 de julio de 1892, solamente dirigió Meneses.

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Intérprete(s)</b>
1. Obertura de <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner.	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
2. Aria de la ópera <i>Freischütz</i> .	Carl María von Weber.	Soledad Unda de Gómez, soprano Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
3. <i>Concierto para violonchelo</i> op. 33	Camille Saint-Saëns	Wenceslao Villalpando, violonchelista Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
4. Quinta Sinfonía en do menor	Ludwig van Beethoven.	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
5. <i>Los pescadores de Prócida. Tarantella</i> , op. 82, núm. 12	Joachim Raff	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
6. Balada de <i>Il Guarany, C'era una volta un principe</i>	Antonio Carlos Gomes	Soledad Unda de Gómez, cantante Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
7. <i>Minueto</i> (Para instrumentos de arco)	Giovani Bolzzoni	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
8. <i>Malagueña</i> de la ópera <i>Boabdil</i>	Moritz Moszkowsky.	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos

**Cuadro 4. Programa del segundo concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 20 de julio de 1892**<sup>402</sup>.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> Fuentes: Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Segundo concierto Vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 22 de julio de 1892, p. 2. “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 22 de julio de

Con nueva ausencia mexicana y más cargado en números operísticos —no así en los tiempos—, el programa incluyó una obra de Beethoven. Esto reforzó lo que había escrito Gregorio Aldasoro y que coincidía con lo expuesto por Gutiérrez Nájera:

Si las cosas siguieran su curso lógico, y México debiere hacer olvidar el concepto de país de las anomalías, [...] ese concierto tendría que considerarse como el principio de una nueva era para la música entre nosotros. Con él hemos entrado de lleno en esas amplias vías del concierto sinfónico que recorrieron e ilustraron los grandes maestros, con Beethoven a la cabeza, a la vez que nos hemos apartado del patrón vulgar de estas audiciones, ramillete de piezas sin concierto arrancadas de aquí y de allá de las obras en boga, potpourri de trozos escogidos a gusto del consumidor, mutilados muchos de ellos, sin unidad de conjunto, sin pensamiento artístico.<sup>403</sup>

Beethoven encabeza el principio de la era sinfónica en México. Esto era a su vez el fin de los conciertos misceláneos, que ponían el virtuosismo de algún intérprete por delante; se pretendía darles gusto a todos, pero sin *gusto*: cajones de sastre llenos de retazos, cucuruchos de dulce, les llamaría Gutiérrez Nájera.

Como había sucedido antes, cuando aparecían obras de Beethoven, los diarios dedicaban alguna columna para hablar del compositor, de la obra o de ambos. En esta ocasión, ocurrió lo mismo: *El Nacional* decidió publicar una traducción de la obra *À travers chant* de Berlioz. En particular, por supuesto, el apartado cinco de su estudio crítico de las sinfonías de Beethoven, *Symphonie en ut mineur*<sup>404</sup>. El diario no menciona de dónde lo tomaron, y tampoco quién lo tradujo, pero era, finalmente, una voz autorizada. Además, como dirá Méndez Bancel, las

---

1892, p. 2. Hernández Acevedo, Juan “Crónica musical”, *La Voz de México*, 23 de julio de 1892, p. 2. “El 2º concierto del Teatro Nacional”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de julio de 1892, p. 3. Meneses, Carlos, “El segundo concierto. Carta del profesor D. Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 28 de julio de 1892, p. 1. Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “El segundo concierto. Carta de Violín 2º a Don Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 30 de julio de 1892, p. 1. Meneses, Carlos, “El segundo concierto. (Remitido)”, *El Diario del Hogar*, 5 de agosto de 1892, p. 1. Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.) “El segundo concierto”, *El Diario del Hogar*, 7 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>403</sup> Aldasoro, Gregorio, (*Mab*, seud.), “Carta de los Domingos”, *El Nacional*, 19 de junio de 1892, p. 2.

<sup>404</sup> “La 5ª sinfonía de Beethoven (en do menor), juzgada por Berlioz”, *El Nacional*, 20 de julio de 1892, p. 3. Al contrastar el texto del diario con el texto original en francés se puede ver que son el mismo. Cfr. Berlioz, Hector, *À travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques*, París, Francia, Michel Lévy Frères, 1862, pp. 30-35.

opiniones del país no son de mucho crédito, por eso citaban a extranjeros<sup>405</sup>. En ese mismo diario, pero en una nota que invitaba a la lectura de Berlioz, dice: “da una idea, sólo una idea de lo que es la magnífica, la más perfecta sinfonía de Beethoven”; cita posteriormente a otro biógrafo de forma anónima “[...] marca el apogeo del genio de los genios en música”<sup>406</sup>.

Gabrielli, en su crítica al segundo concierto, centró sus comentarios en las diversas interpretaciones. La Quinta Sinfonía era lo más importante del programa y señaló: “pusimos en ella toda nuestra atención”<sup>407</sup>. No obstante, hace énfasis en que: “Biógrafos, críticos y estéticos musicales han enumerado ya las bellezas que encierra tan magistral composición; así, sólo es de nuestra incumbencia ocuparnos de su ejecución e interpretación”<sup>408</sup>. Gabrielli consideró que la interpretación de Meneses, a quien había señalado antes como un director con maestría, ahora parecía que había cometido una pifia con la sinfonía beethoveniana. El crítico señaló que, si seguía la partitura de Peters —“la más correcta”—, se daría cuenta de que la forma en que marcó el primer tiempo, a cuatro en lugar de dos, fue incorrecto<sup>409</sup>.

En principio, Gabrielli lo acusó de falta de interpretación. Acto seguido, señala que desvirtúa la intención del compositor, caracterizado por ser muy específico en lo que quería expresar. El compositor, señala el crítico, quería que “tuviese ese arranque casi de desesperación tan bien expresado en la vehemencia de aquellas tres notas [...] en suma, la conclusión de ese primer tiempo nos pareció falto de vigor, era necesario más fuego, más arranque”<sup>410</sup>. Indicó, además, los errores de interpretación que escuchó durante la Quinta Sinfonía ya fueran por parte de la dirección o de los músicos. A pesar de todo, finalmente felicita a Meneses por el esfuerzo de presentar una audición aceptable en ese segundo concierto, con la esperanza de que el tercero tuviera menos que criticar y más que alabar (para leer la crítica en extenso, véase el anexo 10).

---

<sup>405</sup> “Cito las opiniones del extranjero porque desgraciadamente aquí sólo las tenemos al estilo del país y por lo tanto poco, muy poco, dignas de crédito”. Méndez Bancel, Emilio, “Algunos datos más para el estudio de la ópera ‘Don Juan’ de Mozart. Al inteligente doctor Don Manuel Flores”, 22 de noviembre de 1895, p. 1.

<sup>406</sup> “El concierto de esta noche”, *El Nacional*, 20 de julio de 1892, p. 3.

<sup>407</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Segundo concierto vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 22 de julio de 1892, p. 2.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> Vale la pena resaltar que Gabrielli establece como principio de autoridad la partitura. Sin embargo, no lo hace sobre el manuscrito, sino sobre la edición. Si bien, señala que es “la más correcta”, Meneses no lo desmiente. Lo que habría que analizar —motivo para otra investigación— es, a la luz de nuestra contemporaneidad, ¿qué tan correcta es esa edición? ¿Podemos actualmente retomar la discusión entre crítico y director, y llevarla al mismo nivel a partir de una edición?

<sup>410</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Segundo concierto vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 22 de julio de 1892, p. 2.

La opinión de Gabrielli sobre la interpretación de la Quinta no fue del agrado de Meneses. Esto ocasionó una discusión a través de *El Diario del Hogar*. Ante el reclamo sobre el marcaje utilizado en el *allegro con brío*, Meneses respondió de la siguiente forma:

Crea que no fue la ligereza o el capricho lo que me ha guiado a darle tal interpretación, pues comprendiendo la dificultad que se presenta la ejecución de una obra como la 5ª sinfonía, y deseando hacer la más aproximada cuanto exacta interpretación de ella, consulté todas las obras biográficas y tradicionalistas que estuvieron a mi alcance, y lo que tanto llamó la atención del cronista lo encuentra explicado en la obra de Barbedette (*Beethoven sa vie & ses oeuvres*) donde dice que según cuentan los biógrafos, Beethoven deseó para las primeras notas del “allegro” el movimiento de *Andante con Moto*, pues decía el mismo Beethoven: “Así es como el destino toca a las puertas.”<sup>411</sup>

Es decir, Meneses no solamente había estudiado la pieza, sino que se documentó con textos más o menos recientes.

A juicio de Meneses, esas tres notas no eran de vehemente desesperación, sino de fatalidad. Esto lo reafirma al agregar que el movimiento vivo y agitado que le sigue expresa la desesperación de ese sino inevitable. Además, cita la autoridad interpretativa de Hans von Bülow (1830-1894), quien utilizó la misma forma de abordar el *allegro*<sup>412</sup>. ¿Cómo podría equivocarse al seguir a tan distinguidas autoridades beethovenianas? pregunta Meneses para, acto seguido, responder al resto de las erratas señaladas por Gabrielli. Finalmente, con un tono cordial, agradece la crítica, a sabiendas de que estas observaciones son de buena fe.

En su respuesta, Gabrielli formula un argumento con el principio de autoridad: ¿quién mejor que el autor mismo para decidir cómo se debe interpretar su partitura? Para equilibrar las referencias interpretativas, el crítico expone sus experiencias auditivas. Menciona haberla

---

<sup>411</sup> Meneses, Carlos, “El segundo concierto. Carta del profesor D. Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 28 de julio de 1892, p. 1. Meneses se refiere a la obra de Hippolyte Barbedette, *Beethoven sa vie & ses oeuvres*, impreso en Francia en 1870 por Heugel et Cie. Barbedette (1827-1901) fue un político y magistrado francés. Entusiasta de la música, se convirtió en crítico musical y director de *Le Ménestrel*. Además de la biografía de Beethoven, escribió sobre Gluck, Haydn, Mendelssohn, Schubert y Weber, entre otros textos musicales. Para mayores datos cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10072206z/f6.item>. Nota: según consta en García de Mendoza, Adalberto, *Terceros anales del Conservatorio Nacional de música formulados y redactados por los profesores y el director*, México, 1941, tomo III, este texto era parte de la biblioteca del Conservatorio en mayo de 1930.

<sup>412</sup> No hay datos sobre dónde pudo escuchar Meneses la interpretación o por qué lo citó como referencia interpretativa.

escuchado en diversas ocasiones en Europa: “adonde espero concederá el Sr. Meneses que la interpretación es más fiel [...]”<sup>413</sup> y donde nadie la dirigió como él. De igual manera, reclama sus decisiones de marcaje a partir de las “frecuentes entradas que se efectúan sucesivamente sobre los tiempos débiles del compás”<sup>414</sup>. Es decir, la orquesta debe seguir al director y no al revés, por lo que no puede justificarlo.

Meneses replica nuevamente: señala, desde la práctica y la experiencia, sus decisiones interpretativas. Muchas veces, nos cuenta Meneses, los autores modifican sus obras en los ensayos. Estas anotaciones no quedan registradas en las ediciones y la tradición se encarga de conservarlas. Valiéndose de los biógrafos, añade que Beethoven se olvidaba de sus viejas creaciones a medida que creaba nuevas; incluso, olvidaba indicar detalles como rangos o fechas en que las componía. Esto lo señala para darle énfasis a aspectos interpretativos basados en la tradición. Gabrielli, acepta de antemano que Peters tiene la versión más correcta y esperaba que la partitura se mantuviera inamovible.

Meneses, por su parte, le recuerda a Gabrielli que, “para la interpretación de una obra, y más tratándose de las de los antiguos maestros, las indicaciones de la partitura son insuficientes, y que se necesita conocer además la tradición”<sup>415</sup>. Incluso, le recuerda que la partitura suele indicar la velocidad metronómica, pero no el marcaje del compás, que se determina por su propia naturaleza y qué tan lento o vivo era el movimiento. Le recuerda, también, que la experiencia en la dirección orquestal la tiene él y no Gabrielli y hace uso del principio de autoridad:

Por último, como no he tenido ni tengo la idea de imponer al apreciable crítico mis convicciones, ni él podrá aclarar si deben o no tener fuerza los datos que he adquirido, por ser esto un punto muy difícil como todo lo que corresponde a la tradición, pongo aquí punto final a una discusión que sería inútil prolongar [...].<sup>416</sup>

Gabrielli da una última respuesta —que no mereció réplica por parte de Meneses— de esta manera:

Beethoven, entre todos los autores, es el más escrupuloso al indicar los movimientos que exige para la interpretación de sus obras, [...] Así muy extraño sería que, en una de la magnitud de la 5<sup>a</sup>

---

<sup>413</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.) “El segundo concierto”, *El Diario del Hogar*, 7 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> Meneses, Carlos, “El segundo concierto. (Remitido)”, *El Diario del Hogar*, 5 de agosto de 1892, p. 1.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

sinfonía, se hubiera olvidado de indicar lo que quería. Además, es absurdo que el tema generador de la composición sea ejecutado de una manera completamente distinta de aquella que se le da en el desarrollo.<sup>417</sup>

Para finalizar sus comentarios, Gabrielli, le recuerda la escrupulosidad del compositor en sus indicaciones. Sin embargo, su comentario sobre la ejecución del motivo generador, realizado con marcajes diferentes, no deja de ser problemático.

Resulta complicado aceptar la justificación de Meneses sobre su decisión de dirigir a cuatro tiempos. El texto de Barbedette, una de las justificaciones de Meneses, refiere que a Beethoven “le hubiera gustado”, para las primeras notas del *allegro*, el movimiento de un *andante con moto*<sup>418</sup>. Sin embargo, la indicación final es *Allegro con brio*. Si Meneses quería una intención más dramática para iniciar con la Quinta, no era necesario dividir a cuatro el marcaje de un compás de 2/4, bien podía *rallentar* el pulso de inicio. Además, como puede verse en el ejemplo 1, las diversas entradas del motivo inicial en tiempo débil y marcada a cuatro -como lo señaló Gabrielli-, hace poco clara la dirección, lo que obliga a bajar el pulso para clarificar la batuta. De ahí que al crítico le hiciera falta “más fuego y arranque” en la interpretación de Meneses. Al alternar un marcaje a cuatro y a dos para el mismo motivo, se convierte en un problema de interpretación. Carece de sentido musical. A nuestro parecer, Gabrielli acierta al indicar que las razones para medirlo a cuatro tenían que ver con dificultades para comprender las entradas ya fuera por parte de los músicos o del director. De ahí que exclamara que a la orquesta “le corresponde amoldarse a la dirección, y no la dirección a la orquesta”<sup>419</sup>. Como señalamos antes, resulta inaceptable la justificación.

---

<sup>417</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.) “El segundo concierto”, *El Diario del Hogar*, 7 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>418</sup> “Les biographes racontent qu’il aurait voulu ans premières notes de l’allegro el mouvement d’une andante con moto : c’est ainsi, disait-il, que el Destin frappe à la porte!”. Barbedette, Hippolyte, *Beethoven sa vie & ses oeuvres*, (2e éd.), París, Francia, Heugel et Cie, 1870, p. 74.

<sup>419</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.) “El segundo concierto. Carta de ‘Violín 2º’ a Don Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 30 de julio de 1892, p. 1.

**Allegro con brio** (♩ = 108) 5 10

Red\* \* Red\* \* Red\* \* Red\*

**Ejemplo 1. Compases 1 a 21 del primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven.**

El resto de las crónicas fueron mucho más amables: festejaban los nombres del programa y agradecían a los profesores mexicanos por su ardiente entusiasmo de dar a conocer a los clásicos. Sobre Beethoven escribieron: “produce siempre, aún entre los profanos, una impresión profunda. Su Sinfonía número 5 en C Menor [*sic*] figura siempre en primer lugar que de justicia merece en el repertorio de los mejores conciertos clásicos. Es un verdadero prodigio de interés armónico de ciencia y de belleza”<sup>420</sup>.

Por su parte, Juan Hernández Acevedo, al hacer su crónica, comentó también la interpretación de las obras. Sobre la Quinta, apuntó: “¿Quién puede hablar de Beethoven? Nosotros le admiramos como al coloso musical del siglo -y su quinta sinfonía nos conmueve hasta las lágrimas-. Nuestra orquesta, -aunque no acostumbrada a esta música delicada y grandiosa- supo darnos una idea completa de esa obra inmortal”<sup>421</sup>. Esta cita nos hace ver que nadie habla de Beethoven, ni bien ni mal. Nadie se atreve a exponer algo diferente a los lugares comunes. Matiza además sus comentarios sobre la orquesta. Si su interpretación fue casi perfecta, expondrá Hernández Acevedo, se debió al estudio y concienzudo trabajo que se llevó a cabo. Sin embargo,

<sup>420</sup> “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 22 de julio de 1892, p. 2.

<sup>421</sup> Hernández Acevedo, Juan “Crónica musical”, *La Voz de México*, 23 de julio de 1892, p. 2.

de una idea a una interpretación casi perfecta de la obra parece haber una distancia grande. La primera es un intento; la segunda, un logro.

El tercer concierto, cuya dirección estuvo dividida entre Campa y Meneses, se presentó el 9 de agosto del mismo año con el programa que muestra el cuadro 5:

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Intérprete(s)</i>
Obertura <i>Leonora</i> núm. 3.	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
2. Escena final de <i>L'Africaine, Già l'odio m'abbandona</i>	Giacomo Meyerbeer	Sra. de Sribber, soprano <sup>422</sup> Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
3. Concierto para violín solo, op. 46	Anton Rubinstein	Alberto Anaya, violinista Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
4. <i>Dance Anciane,</i>	Gustavo E. Campa	Gustavo E. Campa, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
5. <i>Tirolesa</i>	Gustavo E. Campa	Gustavo E. Campa, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
6. <i>Reverie</i>	Gustavo E. Campa	Gustavo E. Campa, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
7. <i>Poème d'amour</i> a). <i>Après la première rencontré</i> b). <i>Les fiançailles</i> c). <i>Amour!</i>	Gustavo E. Campa	Sra. de Sribber, soprano Gustavo E. Campa, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
8. Preludio de la ópera <i>Caballería Rusticana</i>	Pietro Mascagni	Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
9. Danzas Húngaras 5 y 6.	Johannes Brahms	Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
10. Obertura de la ópera <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, dirección Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos

**Cuadro 5. Tercer concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 9 de agosto de 1892<sup>423</sup>.**

<sup>422</sup> No se han encontrado muchos datos sobre la Sra. de Sribber. Se sabe que era oriunda de Nueva Orleans, tenía una potente voz y fue esposa de Charles Sribber, quien era el responsable de la agencia de fábricas americanas en la época. En ninguna de las crónicas aparece mencionado su nombre de pila o su apellido. A pesar de su talento, le es negada su personalidad; sólo es reconocida como la esposa de un importante empresario.

<sup>423</sup> Fuentes: "The third concert", *Daily Anglo-American*, 10 de agosto de 1892, p. 3. "Concert tonight", *Daily Anglo-American*, 12 de agosto de 1892, p. 2. "El tercer concierto de la Sociedad Anónima", *El Partido Liberal*, 12 de agosto de 1892, p. 3. "The Third Concert. The Concert Association Scores Another Musical Triumph", *Daily Anglo-American*, 13 de agosto de 1892, p. 3. "Espectáculos públicos. El concierto del viernes", *El Correo Español*, 14 de agosto de 1892, p. 4. "En el gran Teatro Nacional. El último concierto", *El Tiempo*, 15 de septiembre de 1892, p. 2. "Espectáculos públicos. El concierto del viernes", *El Correo Español*, 14 de agosto de 1892, p. 4. Hernández Acevedo, J., "El Tercer concierto de la 'Sociedad Anónima'. Crónica musical", *La Voz de México*, 17 de agosto de 1892, pág. 2. "El tercer concierto de la Sociedad Anónima", *El Nacional*, 11 de agosto de 1892, p. 2. "La 'Sociedad Anónima de Conciertos'", *El Diario del Hogar*, 12 de agosto de 1892, p. 2. "Los conciertos de la 'Sociedad Anónima'", *El Partido Liberal*, 11 de agosto de 1892, p. 2. "3er Concierto en el Gran Teatro Nacional", *El Tiempo*, 12 de agosto de 1892, p. 2. "El último concierto. La Sociedad Anónima", *El Tiempo*, 14 de agosto de 1892, p. 5. *Cha-vez*, (seud.), "Apuntes de



La crítica alrededor de la Obertura *Leonora* llevó a una álgida discusión sobre *Fidelio*, -de nueva cuenta- entre Gabrielli y Flores. Al aparecer el nombre de Beethoven en un programa; la reacción en los diarios era como si se escuchara por primera vez. Como la llegada de un personaje ilustre que todos dicen conocer, pero que necesitan recordar, se presentaron notas biográficas. Si alguna obra beethoveniana se escuchó en México desde épocas de Maximiliano fue, precisamente, la Obertura *Leonora*.

En estas columnas no pueden faltar las crónicas sociales. Se habla de la audiencia y sus ricos trajes y sedosos vestidos, de sus piedras preciosas y brillantes pendientes. Estos conciertos se convierten, entonces, en un punto social: el espacio para ver y ser visto. La familia del presidente asiste con regularidad, con lo que todo aquel que sea —o pretenda ser— de importancia irá también. Era necesario hacerle saber su gusto por la música de los entendidos al resto de los asistentes: “Parece que el público va tomando ya especial gusto por los Conciertos: hace algunos años, a una audición por el estilo asistían contados amateurs, hoy acude ya el público en masa a gozar de la buena música”<sup>424</sup>. Es importante resaltar que la temporada de conciertos de la Sociedad Anónima de Conciertos, se llevaba a cabo al finalizar las temporadas de ópera; esto era motivo suficiente para asistir a los conciertos en las mejores galas y estar presente en el principal teatro de la capital.

Entre aquello que disgustó a Gabrielli sobre la crónica de Flores —que no habíamos mencionado, es que lo novedoso del concierto fue la participación de Striber como cantante y las composiciones que presentó y dirigió Gustavo E. Campa. Ni Beethoven, Brahms o Rubinstein merecieron tanta atención y elogios como los primeros. Si bien en un principio la discusión se centró en las fallas de *Fidelio* como ópera y en Rubinstein como compositor, llevó como contraparte la exaltación de Campa.

Flores comparó al compositor mexicano con Massenet, Saint-Saëns y Verdi<sup>425</sup>. Del primero toma su aplomo en las maderas, del segundo su sabiduría y del tercero su manejo de los metales,

---

crónica”, *La Patria*, 17 de agosto de 1892, pp. 1-2. “En el Teatro Nacional. El concierto del viernes”, *El Tiempo*, 17 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>424</sup> “Espectáculos públicos. El concierto del viernes”, *El Correo Español*, 14 de agosto de 1892, p. 4.

<sup>425</sup> En 1885, Campa participó en un concierto a beneficio del violinista Teodoro Curant por motivos de una enfermedad que le aquejaba. Junto a él estuvieron, entre otros, Castro y Villanueva. En esta ocasión, fue comparado con Wagner. “[...] sus composiciones son inspiradísimas, llenas de *esprit*, originalidad y belleza, valiéndole, y con mucha razón el apodo entre sus compañeros del *Wagner mexicano*”. Las cursivas son del original. “Un acontecimiento musical”, *El Diario del Hogar*, 7 de agosto de 1885, p. 3.

aunque de manera más sobria. Sobre su *Reverie* dice: “Como instrumentación, sobre todo, es maravilloso, y no hay que olvidar que la música moderna es esencialmente instrumental”<sup>426</sup>. Todo esto llevó a Gabrielli a escribir que era inconcebible considerar al mexicano por encima de Beethoven.

Si esa es la crítica, ya no es posible ni discusión ni razonamientos, y es muy triste que un periódico como “El Universal” dé cabida en sus columnas a artículos como el que tratamos, pues colocando al Sr. Campa por cima de los maestros que han sido la admiración del mundo entero, le concede facultades extraordinarias para abarcar el difícil arte de una manera completísima lo que dado como cierto sería un fenómeno [...] puesto que por primera vez se observaba.<sup>427</sup>

Es decir, dimensionar en su justa medida el desempeño artístico de los mexicanos sería la mejor manera de crear verdadera crítica en nuestro país.

Hubo, por supuesto, defensores de Campa, aunque Gabrielli no lo atacó directamente. Flores, apologista del compositor mexicano, fue quien recibió la crítica de Gabrielli. Entre otros comentarios, los defensores le reclaman a éste querer deprimir a Campa antes que alentarlos, pues representaba el talento del país. Sin embargo, la frase utilizada fue más bien imprecisa: “Hay que ser justos. El señor Campa no estará por encima de Beethoven ni será superior a Rubinstein; pero sí tiene talento e inspiración [...]”<sup>428</sup>. Lo anterior provocó una respuesta de Gabrielli, ahora sí, sobre el compositor.

Aunque ya había indicado que no tenía el gusto de conocerlo, Gabrielli declaró que él sería el primero en reconocerlo cuando presentara composiciones de mérito. Sin embargo, creía que le sería difícil, pues consideraba que: “Su armonización es tan común y vulgar como la que puede hacer un discípulo de segundo año; su instrumentación es tan pobre y tratada con tanta inseguridad, que le falta continuamente vigor y revela de una manera indiscutible el ningún conocimiento del temperamento y del timbre de los instrumentos”. Acto seguido, ejemplifica una modificación realizada en la *Tirolesa* por el compositor durante un ensayo, lo que llevó a una interpretación

---

<sup>426</sup> Flores, Manuel, (*Placable*, seud.), “Tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *El Universal*, 17 de agosto de 1892, pág. 2.

<sup>427</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Tercer Concierto. Al Sr. Placable de ‘El Universal’”, *El Diario del Hogar*, 18 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>428</sup> Paul Rivier (seud.), “Plumadas”, *El Correo Español*, 19 de agosto de 1892, p. 1.

distinta entre lo que estaba escrito en la partitura y lo que finalmente dirigió Campa. Si antes no había criticado las composiciones de Campa, en esta ocasión dejaba en claro su postura al respecto.

Previo al último concierto de la temporada, se presentó uno a beneficio, en el que se repitieron muchas de las obras previas. Las notas periodísticas resaltan su importancia tanto para la educación como para la formación del gusto:

[...] los amantes de la música en México han sido inusualmente favorecidos durante este verano con las delicias musicales extraordinarias proporcionadas por el Conservatorio de Música y el talento local [...] El gusto artístico en México, reconocido como muy alto, ha recibido así un impulso que debe redundar en beneficio. Esto debe ser mejor para educar y elevar el espíritu que las corridas de toros.<sup>429</sup>

Es decir, México, con su “gusto muy alto y un gran talento local”, debería seguir educando su espíritu con más conciertos y menos corridas de toros. Aunque han pasado más de 120 años desde este comentario, parece que no lo hemos logrado.

El último de los conciertos no presentó ninguna obra de Beethoven y, aunque la ópera estuvo más presente, conservó la idea de presentar obras clásicas y de mexicanos:

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Intérprete(s)</i>
1. Obertura <i>El otoño</i> , op. 11	Edvard Grieg	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
2. Romanza <i>Les Larmes</i>	Ricardo Castro	Beatriz Franco, soprano Ricardo Castro, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
3. <i>Marcha humorística</i>	Ricardo Castro	Ricardo Castro, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
4. Concierto para violín en mi menor, op. 64	Felix Mendelssohn	Asunción Sauri, violinista José Rivas, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
5. De la ópera <i>Keofar</i>	Felipe Villanueva	Ignacio Villalpando, tenor <sup>430</sup>

<sup>429</sup> “Concert Extraordinary. The benefit a success Artistically and Financially”, *Daily Anglo American*, 22 de agosto de 1892, p. 2.

<sup>430</sup> Otra discrepancia encontrada fue el nombre del intérprete del aria de tenor de *Keofar*. En un diario aparece como Ignacio Villalpando. En otros, como: V. Villalpando, S. Villalpando, F. Villalpando o J. Villalpando. En el concierto previo, Jesús Villalpando interpretó un dúo con la Sra. de Sriber. Se desconoce si se refiere a la misma persona o no.

a). Preludio del primer acto, núm. 1 b). Entreacto núm. 6 c). Aria de tenor, núm. 9		Felipe Villanueva, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
6. Poema sinfónico. <i>Una noche en la árida montaña</i> <sup>431</sup>	Modest Mussorgsky/Rimsky Korsakov	Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
7. Aria de <i>Aida</i> , <i>L'insana parola</i>	Giuseppe Verdi	Luisa Larraza, soprano. Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
8. <i>Minueto</i>	Giovani Bolzzoni	Orquesta de cuerda. Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
9. Dúo del tercer acto de <i>Aida</i>	Giuseppe Verdi	Luisa Larraza, soprano, Leonardo Uribe, tenor. Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos
10. <i>Gallia</i> , <i>Lamentación</i>	Charles Gounod	Coro (conformado <i>ex profeso</i> por 120 personas) Carlos J. Meneses, director Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos

**Cuadro 6. Programa del último concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. 10 de septiembre de 1892<sup>432</sup>.**

En este concierto, José Rivas dirigió a una de sus alumnas del Conservatorio. También fue el cierre de la temporada y la ocasión en que Ricardo Castro cambió el piano por la batuta, con menor éxito.

<sup>431</sup> En los diversos diarios en que se anunció el concierto, se encontró que el título de la obra de Moussorgsky aparece como: “Fantasía, Poema sinfónico o Una noche en el monte Calvo”. Salvo un par de crónicas, ninguno de los anuncios hizo referencia a que es una obra de Moussorgsky orquestada por Rimski-Kórsakov.

<sup>432</sup> Fuentes: Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Cuarto concierto”, *El Diario del Hogar*, 13 de septiembre de 1892, p. 2. “Concert Extraordinary. The benefit a success Artistically and Financially”, *Daily Anglo American*, 22 de agosto de 1892, p. 2. “Sociedad Anónima de Conciertos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de septiembre de 1892, p. 3. “The Grand Concert. Program of the final performance”, *The Two Republics*, 9 de septiembre de 1892, p. 4. “The Grand Concert. Program of the final performance”, *The Two Republics*, 10 de septiembre de 1892, p. 4. Chávez, Ezequiel A., “Notas artísticas. La música de Grieg, la de Ricardo Castro y la de Mendelssohn en el concierto del día 10”, *El Nacional*, 13 de septiembre de 1892, p. 2. “Sociedad Anónima de Conciertos”, *El Tiempo*, 10 de septiembre de 1892, p. 3. “Diversiones Públicas”, *El Monitor Republicano*, 10 de septiembre de 1892, p. 3. López, Pedro, “Crónica dominical”, *Diario del Hogar*, 11 de septiembre de 1892, p. 1. “El 4º Concierto en el Teatro Nacional”, *Diario del Hogar*, 11 de septiembre de 1892, p. 3. (Zil, seud.), “Espectáculos Públicos. Cuarto concierto”, *El Correo Español*, 13 de septiembre de 1892, p. 4.

Las críticas fueron halagadoras, salvo —nuevamente— la de Gabrielli. La única obra en la que hubo consenso sobre su interpretación fue la *Marcha Humorística* de Castro: las críticas favorables justificaban los problemas a la falta de ensayo, adjudicada a los organizadores; Gabrielli acusó al compositor de falta de capacidad para mostrar lo que es humorístico en música. Otra crónica le reclama su falta de pericia como director. No obstante, se esperaba que los compositores mexicanos siguieran el camino de los eslavos:

Ojalá que él [Castro], así como Campa, Villanueva y nuestros otros compositores, se inspiren cada vez más en asuntos o en composiciones absolutamente nacionales, porque, si así lo hacen, darán a sus composiciones un bello personalismo, como lo han hecho Grieg, en Noruega, y los eslavos en Rusia, y se harán ellos mismos más grandes [...].<sup>433</sup>

La audiencia al último de los conciertos llenó por completo el cupo. Asistieron las principales familias mexicanas: ocupaban palcos y plateas, con lo que anunciaban su éxito artístico y, también, económico. Esto garantizaba, hasta cierto punto, la continuidad de la empresa asumida por la Sociedad Anónima de Conciertos. El éxito se debía a: “programas siempre variados; presentación de artistas mexicanos que antes eran casi o completamente desconocidos para la generalidad, y ejecución de obras musicales que no habíamos pedido escuchar”, es decir, variedad y novedad, aunque los programas misceláneos ya se efectuaban en la capital. La presentación continua de obras compuestas por mexicanos sí era una novedad. Esto era similar a lo que había hecho Padeloup en Francia, que ya había señalado de alguna manera Manuel Gutiérrez Nájera en su columna del 23 de junio de ese año, pero salvando las distancias, aclararía el escritor.

De estas crónicas podemos destacar una serie de comentarios que resultan interesantes para nuestro estudio. En principio, la orquesta se formó con personal y estudiantes avanzados del conservatorio. Esto no es un hecho menor, ya que demuestra que el trabajo iniciado treinta años antes podía, por fin, sostenerse. Además, el creciente interés, tanto social como musical, de los asistentes generaba programas dignos de un público acostumbrado a la música clásica. Es decir, para esta fecha, una audiencia mayor se interesa por este tipo de conciertos y está dispuesta a pagar por escucharlos.

---

<sup>433</sup> Chávez, Ezequiel A., “Notas artísticas. La música de Grieg, la de Ricardo Castro y la de Mendelssohn en el concierto del día 10”, *El Nacional*, 13 de septiembre de 1892, p. 2.

Sin embargo, es inevitable notar la falta de crítica en la prensa: la mayoría de las crónicas parecían seguir la costumbre del salón. Eduardo Gabrielli, a propósito del primer concierto, lo describe de la siguiente forma:

La concurrencia, sin ser excesiva, fue selecta y elegante, lo que demuestra que ya empieza nuestra sociedad a entrar por el camino del gusto musical que tanto había estado relegado a conciertos particulares, donde por razón de galantería, no podían los maestros estar sujetos a la crítica.<sup>434</sup>

En otras palabras, los señalamientos públicos de las actividades musicales en los espacios privados eran mal vistos, según dictaban las buenas costumbres. Eso mismo parece ser el tema cuando la crítica va dirigida a las damas en los espacios públicos. Para el último concierto, Gabrielli hace referencia a la interpretación de *Les Larmes* de Castro —cantada por Beatriz Franco— quien, “dada su amabilidad” se prestó a ayudar y darle mayor lucimiento al concierto. Sin embargo, a pesar de tener algo que decir, Gabrielli decidió no hacer una crítica “ya que para hacerlo no podemos tener un elogio”<sup>435</sup>.

Para concluir este apartado, es importante resaltar dos asuntos. Primeramente, en ese año la crítica musical en la ciudad de México fue particularmente interesante, como ya lo ha señalado Armando Gómez. Segundo, la figura de Carlos J. Meneses fue clave para el desarrollo del concertismo sinfónico, y también por su impacto en el desarrollo pianístico, a fines del siglo XIX y principios del XX<sup>436</sup>. Si Melesio Morales fue el presentador del Beethoven sinfónico en México, a Carlos J. Meneses le corresponde el honor de revelar toda la fuerza sinfónica del compositor. Además de interpretar todas las sinfonías, presentó también sus oberturas y algunos de sus conciertos. Si bien no fue el único, sí fue el más consistente<sup>437</sup>.

Hacia fines del siglo XIX México parecía encaminarse a la consolidación de una orquesta sinfónica que ofreciera temporadas regulares. A su vez, se forma en el país una audiencia que,

---

<sup>434</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.), “Primer concierto en el teatro Nacional”, *El Diario del Hogar*, 19 de junio de 1892, p. 2.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> Sobre la crítica en 1892, cfr. Gómez Rivas, Armando, *Crítica musical...* 2019. Sobre Carlos J. Meneses y su importancia como director, pianista y docente, cfr. Muñoz Hénonin, Maby, *Las menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 2022.

<sup>437</sup> En 1893, el niño Maximiliano Vidal, presentó el *Concierto para piano núm. 3* de Beethoven con acompañamiento de la orquesta de la ópera, dirigida por Golisciani. Cfr. “Maximiliano Vidal”, *El Nacional*, 12 de noviembre de 1893, p. 2.

poco a poco, le ha tomado el gusto a este tipo de música, y no la percibe con extrañeza. México se abre a otro espectáculo musical más allá de la ópera, de la zarzuela y de las tandas; algunos ya pueden llamarse civilizados porque Beethoven los guía.

## Capítulo 4. 1910 y el estreno de la Novena en México

El presente capítulo aborda el estreno de la Novena Sinfonía de Beethoven en el año de 1910 en México y las condiciones que llevaron a su presentación pública. Incluye, como parte de los antecedentes, la transformación de la Orquesta del Conservatorio de una configuración estudiantil a una profesional con músicos a sueldo y sostenida por el gobierno, así como el impacto formativo que tuvo el proyecto orquestal respaldado por Justo Sierra, una de las máximas figuras del porfiriato y sustentado en el trabajo de Carlos J. Meneses, su director titular a partir de 1902. Y, finalmente, da cuenta de la temporada de conciertos en la que se presentaría -aunque no sucedió así- la integral sinfónica de Beethoven que cerraría con la emblemática Novena. Se expone la crítica alrededor de estos conciertos para conocer el impacto sociocultural que tuvo la presentación de las obras beethovenianas y mostrar de qué forma su presencia impregnaba el imaginario con sus míticas figuras alegóricas: cultura, fuerza, educación y genialidad.

De manera paralela pero significativa a estas alegorías, se presenta el caso de la Orquesta Beethoven fundada por Julián Carrillo, cuya representación fue un logro excepcional en un país con una sinfónica en ciernes. México contó, entre 1909 y 1910, con dos orquestas que se disputaron tanto el fervor como el favor oficial.

### 4.1. La música orquestal en México hacia el siglo XX

Si bien el proyecto de la Sociedad Anónima de Conciertos no fructificó -sólo duró dos años-, sí dio paso a dos aspectos importantes en la música clásica en México. Por un lado y, desde fines del XIX, la presencia beethoveniana dejó de ser una mención anecdótica y aumentó la programación de su música no sólo en la parte orquestal, sino también en la solista o de cámara. Ya no fueron arreglos o simplificaciones sino obras en su formato original. Ya fuera por músicos locales, como el Cuarteto Saloma, por extranjeros como el cuarteto Bruselas o por agrupaciones mixtas conformadas para funciones específicas<sup>438</sup>, la música de Beethoven se presentó con mayor

---

<sup>438</sup> Como ejemplo está el concierto del 6 de marzo de 1907 en el que José Rocabruna, L. Luna, E. Sierra y Guillermo Ferrer participaron acompañados por Jordá. Cfr. “El concierto de anoche”, *El Correo Español*, 7 de marzo de 1907, p. 2. O bien, el “Concierto Kreisler”, donde Fritz Kreisler en el primer violín se hizo acompañar por Saloma, Valdés Fraga y Galindo, miembros del Cuarteto Saloma. Cfr. “Sociedad de Música de Cámara. Concierto Kreisler”, *El Tiempo*, 24 de mayo de 1908, p. 2.



frecuencia. Entre 1900 y 1910 México tuvo la presencia de múltiples extranjeros que incluyeron música de Beethoven en sus programas (ver anexo 11).

No era la primera vez que a México llegaban extranjeros a dar conciertos. Durante todo el siglo XIX fue regular la presentación de grupos internacionales de ópera o de solistas que veían la oportunidad de presentarse en nuestro país. Sin embargo, fue hasta con Pablo Sarasate, en 1890, que Beethoven sonó en los espacios públicos de manera más frecuente. Antes de esto, las presentaciones de música pianística o de cámara en espacios públicos en México, con obras de Beethoven, fueron más bien esporádicas. Con la serie de seis conciertos de Sarasate, Eugène D'Albert y Berta Marx, el músico de Bonn estuvo presente de forma consuetudinaria<sup>439</sup>.

Otro aspecto importante, emanado del surgimiento y clausura de la Sociedad Anónima de Conciertos, fue la necesidad de contar con una orquesta sinfónica y una figura que la dirigiera. Esto, que sucedió hasta principios del siglo XX, ocurrió gracias al apoyo de dos personajes prominentes del gobierno de Porfirio Díaz: el Secretario de Hacienda, José Yves Limantour y el de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra. Ambos, *dilettanti* y asiduos asistentes a las actividades de música clásica, buscaron apoyar a la máxima institución de instrucción musical: el Conservatorio Nacional. A principios de 1900 y relacionado con Limantour y Sierra, el Conservatorio llevó a cabo una serie de reformas que impactaron no sólo en su estructura pedagógica, sino en la administrativa.

Desde la constitución de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, organizada en 1889 por José Rivas, se estableció que la Orquesta del Conservatorio se conformaría por alumnos de la institución con presentaciones públicas anuales -a su coste- y con participaciones obligadas en los eventos oficiales del gobierno. Es decir, la orquesta tenía fines didáctico-pedagógicos, más para una práctica escolar y mostrar sus avances que para fomentar el gusto por la música sinfónica. La dirección musical estuvo a cargo del mismo Rivas.

Sin embargo, tras la reestructura del Conservatorio también se modificó la parte administrativa y, por instrucción de la Secretaría, Rivas debió dedicarse exclusivamente a la dirección del plantel y le dejó la dirección de la orquesta a Carlos J. Meneses. A partir de este momento, la orquesta comenzó un proceso de profesionalización.

---

<sup>439</sup> En el anexo 12 se expone una lista de obras de cámara de Beethoven interpretadas en México entre 1868 y 1892. En el anexo 13 se presenta un cuadro con música de Beethoven programada en México entre 1870 y 1895, por diversos músicos nacionales y extranjeros.

A solicitud de la misma Secretaría, Meneses presentó en agosto de 1902 un reglamento que implicó un cambio de fondo: de práctica escolar a profesional. A partir de ese momento, la orquesta consistió en un grupo de profesionales que debían cumplir una serie de obligaciones al ser empleados públicos cuyo sueldo lo cubría el Estado.

De este cambio emergió la figura de Meneses como uno de los principales directores mexicanos en ese momento. No sería hasta la llegada de Julián Carrillo -dos años después- que tendríamos a otro director musical con la misma aceptación y fuerza.

La presencia de Meneses al frente de la nueva etapa de la orquesta se respaldó tanto por su trabajo como director, como por ciertas condiciones políticas surgidas a principios del siglo. Condiciones tales como la reestructuración y renovación del Conservatorio, el apoyo de importantes figuras de la política nacional y, el advenimiento de Gustavo E. Campa como parte influyente al interior del Conservatorio. En los primeros dos años del siglo XX, Campa obtuvo las cátedras de Estética, Historia y Composición, fue enviado por el gobierno de México a conocer los Conservatorios europeos y sus planes de estudio y se le nombró Inspector de Enseñanza Musical. Esto último le permitía supervisar los programas musicales que presentaría el Conservatorio.

A partir de ese momento, Meneses se dedicó a presentar anualmente un programa orquestal al final de cada año que, poco a poco, formó el gusto musical en el género sinfónico. De la mano de Beethoven, siempre presente en cada temporada, condujo a la orquesta y a la audiencia hasta culminar en el estreno de la Novena Sinfonía.

## **4.2. La primera audición de las nueve sinfonías de Beethoven**

### **4.2.1 Justo Sierra y Meneses, educadores musicales**

A fines de 1909, Carlos J. Meneses anunció su concierto de fin de año. Presentado en el Teatro Arbeu, le dedicó el acto a Justo Sierra en su calidad de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, una práctica habitual en la época. La primera orquesta de la República, como la llamó la prensa, cerró el año con este concierto navideño y, al mismo tiempo, abrió un nuevo camino para la orquesta y su director<sup>440</sup>. Para ese momento, la figura de Meneses había crecido tanto que, al inicio de la temporada de invierno, ya no eran los conciertos de la Orquesta del Conservatorio sino

---

<sup>440</sup> “Gran concierto de orquesta en el Conservatorio”, *El Imparcial*, 25 de diciembre de 1909, p. 13

“Los Conciertos de Meneses”. Es su presencia, a fin de cuentas, lo que dio pie a las temporadas sinfónicas<sup>441</sup>.

A principios de 1910, el agradecido ministro de Instrucción Pública, le envió una carta a Meneses que se hizo pública. En ella, Justo Sierra declaró que, no sólo él, sino toda la sociedad culta de México podía congratularse de haber escuchado “obras de arte superior” interpretadas magistralmente por la orquesta del Conservatorio. La dirección de Meneses, según la describió Sierra, logró que la orquesta sonara como un solo instrumento vibrante de emoción que matizó las melodías de forma sumamente delicada<sup>442</sup>.

La carta no fue tan sólo una nota de agradecimiento. En ella, el máximo instructor de la República Mexicana externó sus ideas sobre la educación de un pueblo que era llamado “bárbaro” de forma injustificada. Para él, la “educación estética del pueblo” era un elemento de regeneración sumamente importante y poco comprendida. Sin embargo, esta educación era confrontada por el vivo interés que tenía la audiencia por espectáculos menos dignos, menos intelectuales y más dados al goce. Por eso era necesario que hubiera: “cada vez más repetidos paréntesis de deleite artístico, de esos que [...] nos proporcionan la divina sensación de un vuelo hacia lo ideal”<sup>443</sup>. Una clara referencia al papel cultural y educativo de la música clásica que eleva el espíritu humano hacia cotas ideales.

De esta forma, Justo Sierra esboza dos directivas. La primera, es un importante reconocimiento a Meneses al hacer patente y público su agradecimiento: “Todo ello lo debemos a usted, amigo mío; [...] que ha puesto toda la energía de su vida y todo su amor al arte, al servicio de un nobilísimo propósito [...]”. A cambio, Sierra le deja una fuerte encomienda: presentar todas las sinfonías de Beethoven. “[...] el día que la Orquesta del Conservatorio pueda hacernos oír las nuevas sinfonías inmortales, habrá tocado la cima [...]”. La segunda, establecer la postura de su cargo. Esto es, apoyar la propuesta formativa para mejorar el gusto de la audiencia mexicana. Una “educación estética del pueblo” a través de las obras beethovenianas: “[...] con labores como las

---

<sup>441</sup> “Los conciertos de Meneses”, *El Correo Español*, 14 de octubre de 1910, p. 2. “Primer concierto Meneses”, *El Tiempo*, 15 de octubre de 1910, p. 3. “Los conciertos Meneses”, *El País*, 16 de octubre de 1910, p. 1. Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.), “El primer concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1910, p. 4.

<sup>442</sup> “Conservatory gives excellent concert”, *The Mexican Herald*, 2 de enero de 1910, p. 7. “Se repite el concierto Meneses”, *El Tiempo*, 4 de enero de 1910, p. 3.

<sup>443</sup> “Se repite el concierto Meneses”, *El Tiempo*, 4 de enero de 1910, p. 3.

de usted, contestará México a los injuriadores de oficio que lo llaman “bárbaro”, y será la honra y el decoro del Gobierno sostenerlo, ayudarlo y hacerlo triunfar”<sup>444</sup>.

Sierra, retoma una expresión que ya se leía desde el siglo XIX en México: que la civilización se mide en términos de alta cultura y Beethoven representaba el gran referente cultural<sup>445</sup> tanto por las implicaciones de su música en sí, como por la idea de representar la culminación de la música alemana previa a él y ser modelo para el resto de los compositores, alemanes o no. Como señala Bonds, las sinfonías de Beethoven eran el reflejo de un Estado civilizado; por lo tanto, interpretarlas y, principalmente que “el pueblo” las comprendiera y las disfrutara, implicaba un acercamiento al ideal europeo de civilización.

Los diarios mencionan que el impacto e interés del concierto fue tal que ameritó una repetición a principios de 1910. En esa ocasión fue de paga y no por invitación como el primero, aunque, curiosamente, no presentó obras de Beethoven (en el anexo 14 se puede ver el programa).

La crónica de la época consideró la repetición del día 6 de enero de 1910 como el establecimiento de una nueva era cultural en México<sup>446</sup>. Un acto que, en sí mismo, representaba la culminación del arte y por lo tanto ya no necesitábamos compararnos con otros países<sup>447</sup>. Es decir, parecía que México había llegado al punto de nivelación en ese mar de estados civilizados.

Esta misma idea de que el arte, ejemplificado por el buen gusto, es un termómetro para medir el avance intelectual de una nación, se retomó para el inicio de la temporada de invierno de Meneses. A fines de 1909 se publicó un artículo que pregonaba las virtudes de educar el gusto estético desde la niñez. La finalidad de dicha educación infantil sería la de aumentar el número de

---

<sup>444</sup> “Se repite el concierto Meneses”, *El Tiempo*, 4 de enero de 1910, p. 3.

<sup>445</sup> También se menciona en: “Artes. Continuación de la Historia de la música”, *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, 1 de enero de 1840, pp. 201-204. “Las artes presentan en todas las **naciones civilizadas** una marcha uniforme, un desarrollo regular”. Ortega, Aniceto, “Instrucción Pública. Distribución de premios a los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, 26 de diciembre de 1867, p. 1. “[...] pues hoy es un axioma que el cultivo de las bellas artes es el mejor termómetro para medir la **civilización** y pulimento de los pueblos”. Muñoz Ledo, Luis, “Instrucción Pública. Distribución de premios a los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, 26 de diciembre de 1867, p. 1. “Si habeis asistido a este soberbio espectáculo, presenciaste una imagen de la marcha progresiva de la **civilización**”. *Bluette* (seud.), “Teatros”, *El Nacional*, 19 de abril de 1891, p. 1. “[Sobre una presentación de Wagner] el público mexicano ha dado pruebas de una cultura de que han estado muy distintos a otros pueblos que alardean de marchar al frente de la **civilización** y el progreso”. *Sans Souci* (seud.), “Los Conciertos en el Teatro Nacional”, *El Tiempo*, 17 de diciembre de 1893, p. 1. “Abatido está el arte en México; elevémoslo, protejamos a sus dignos intérpretes y fomentemos su grato y saludable estudio. Será esta una obra de alta **civilización** a la par que una acción generosa”.

<sup>446</sup> “El gran concierto de ayer en el Arbeu”, *El Imparcial*, 7 de enero de 1910.

<sup>447</sup> “En pocas líneas, la gran fiesta de ayer tarde en el Arbeu significa el establecimiento de una era de Arte en México. En lo sucesivo, al hablar del arte musical, no necesitaremos salir del territorio para encontrar un término de comparación. Los conciertos Meneses han fijado una época”. “El gran concierto de ayer en el Arbeu”, *El Imparcial*, 7 de enero de 1910, p. 8.

privilegiados con un sentimiento estético y afinado. Esto permitiría disminuir cada vez más a los que prefieren “lo grotesco a lo bello, lo desmesurado a lo exquisito. [Por eso es] de un superior interés social la educación estética de la infancia”<sup>448</sup>.

Desde esta perspectiva, el pueblo mexicano iba progresando<sup>449</sup>. Para Carlos González Peña el artista es el maestro por antonomasia y el arte es: “producto de la más alta civilización -si el concepto de civilización se entiende, como debe entenderse, en el sentido de perfeccionamiento intelectual, - verdadera síntesis del pensar y del sentir ambientes en las épocas en que ha vivido [...]”<sup>450</sup>. A su juicio, las implicaciones de escuchar en una sola temporada la obra sinfónica de Beethoven, de la batuta de Meneses, era una forma de alcanzar la máxima belleza y verdad. Una demostración de que se ha llegado a un estadio mejor.

La grandeza de tal acontecimiento se debía a que era un momento de intimidad con el gran genio de Beethoven. Un momento que no sólo engrandecía, sino que podía purificar a los oyentes.

Y, para su mejor comprensión, González Peña dio una explicación de las fortalezas de la música como medio de comunicación y dejó la receta para su discernimiento.

El arte musical, aunque el más pobre en recursos materiales de expresión, tiene quizás como ningún otro, excepto el poético, la virtud de avasallar multitudes. Hecho de sentimiento más que de ideas, penetra fácilmente aún en el ánimo de los no iniciados, les seduce, se torna para ellos familiar en fuerza de ser escuchado.- ¡Oír! ¡Oír mucho! He ahí el secreto para gustar de la música<sup>451</sup>.

Un aspecto destacable en estas notas periodísticas es el hecho de que ya no es sólo la aristocracia autoconstruida sino un público más amplio el que asiste a estos conciertos. Esto se volvió una constante en los programas de Meneses. Una presencia que le fue fiel a fuerza de reconocer su importante labor cultural. El trabajo realizado -desde 1892- parecía rendir frutos. Aparentemente es en esta época cuando por fin “comienza a ser familiar, para nuestro público, la música incomparable de Beethoven”<sup>452</sup>.

El escritor Luis G. Urbina, admirador de Meneses, tenía claro que el trabajo de este director era parte de un todo que buscaba formar el gusto colectivo. Una empresa en la que no estaba solo.

---

<sup>448</sup> Núñez, Álvaro L., “La Educación estética de los niños”, *El Tiempo Ilustrado*, 10 de noviembre de 1909, p. 12.

<sup>449</sup> “En el Teatro Arbeu. Los conciertos de Meneses”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>450</sup> González Peña, Carlos, “La influencia musical”, *El Mundo Ilustrado*, 20 de noviembre de 1910, p. 20.

<sup>451</sup> *Ibidem*.

<sup>452</sup> “Sección Editorial. La educación del público”, *El Imparcial*, 15 de noviembre de 1910, p. 3.

Y, a pesar del “ruido de murga de la ‘tanda’ y el relinchar de los caballos de los ‘gauchos’, [su trabajo] es hasta hoy de más alto interés, la de labor realmente superior, la de educación estética más metódica y firme”<sup>453</sup>.

Es menester recordar que la orquesta debía competir con las funciones teatrales, las zarzuelas con sus tandas y, en el año en cuestión, un espectáculo gauchesco que llegó a la ciudad. Eso, sin contar con las funciones de cine y los juegos de Frontón<sup>454</sup>.

No obstante, y como señaló González Peña, la finalidad de la temporada era implantar en nuestro país el culto a Beethoven acompañado por Wagner. A su juicio, la mayor representación del arte musical y “el mejor remate que haya soñado el maestro Meneses para coronar su labor de tantos años”<sup>455</sup>.

En suma, ser capaces de reconocer la grandeza de Beethoven y disfrutar intelectual y sensorialmente su obra, era clara muestra del avance civilizatorio y educativo del país. Así parece expresarlo Justo Sierra y así lo muestra Meneses al programar a Beethoven de forma regular, no sólo en esta temporada sino en las anteriores ocasiones en que estuvo al frente de una orquesta.

#### **4.2.2 El festival del Centenario de la Independencia de México**

1910 fue un año de suma importancia para México. Se cumplían 100 años del inicio de la gesta independentista. Por supuesto, el gobierno de Porfirio Díaz se había planteado “echar la casa por la ventana” para festejar tan importante acontecimiento. Lejos estaba del imaginario político el terremoto no reeleccionista que había de cimbrar la *pax porfiriana* y que generaría un cambio de rumbo: una lucha intestina que llamamos revolución, que cumplió con las características de una guerra civil y que inundó al país en una serie de conflictos armados que no terminaron sino hasta varios años después.

Ahora bien, la idea de festejar el centenario se observa en la prensa metropolitana desde el primer cuarto de 1909. Una de las propuestas fue la de realizar una ópera para inaugurar el Teatro

---

<sup>453</sup> Urbina, Luis G., (*Curioso*, seud.), “Cartas al maestro Meneses. Impresiones sobre la temporada de conciertos”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 7.

<sup>454</sup> El 20 de octubre, fecha del segundo concierto, la empresa que trajo a un grupo de jinetes argentinos, anunció nuevas suertes a pie y a caballo, así como precios realmente módicos para captar mayor público. Cfr. “Teatro y Variedades. Arbeu. Los gauchos argentinos”, *El Diario*, 20 de octubre de 1910, p. 6. En este mismo diario se pueden ver las diversas actividades con las que debió competir Meneses (ver anexo 15).

<sup>455</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 28.

Nacional y festejar el centenario<sup>456</sup>. Dicha ópera fue escrita por Julián Carrillo sobre un libreto de Luis G. Urbina y Leonardo S. Viramontes llamada *Cuauhtémoc*. Desafortunadamente, debido a un problema, la compañía concertada no pudo llegar a México y la obra no se estrenó como estaba previsto<sup>457</sup>. Aunque la ópera de Carrillo no llegó a ser estrenada, sí lo hizo otra pieza lírica con tintes nacionales: *Nicolás Bravo*<sup>458</sup>.

Otro proyecto presentado fue la composición de una cantata intitulada *Independencia*, obra solicitada por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes con una duración de 60 minutos y libreto de Manuel Caballero<sup>459</sup>. Para la música se realizó un concurso cuyas propuestas fueron enviadas a Europa para ser juzgadas por dos músicos franceses y el español Pedrell<sup>460</sup>.

Otra de las propuestas, también solicitada por la Secretaría de Instrucción Pública, fue un *Himno del Centenario*<sup>461</sup>. Sobre este texto, el jurado declaró desiertos dos concursos hasta encontrar el texto que consideró adecuado. La fecha de presentación se programó para el 15 de septiembre durante la ceremonia oficial de la conmemoración de la Independencia en la Plaza de la Constitución<sup>462</sup>.

El programa final del Centenario tuvo una serie de actividades de diversas índoles<sup>463</sup>. Como clausura de los festejos se programó una festividad apoteósica. Este acto cívico tenía como

---

<sup>456</sup> “Cuestión palpitante”, *El Heraldo del Hogar*, 20 de abril de 1909, p. 2. Caballero, M[anuel], “El Centenario de la Independencia y el estreno del Teatro Nacional”, *El Entreacto*, 6 de mayo de 1909, p. 1. “Carnet”, *La Iberia*, 6 de agosto de 1909, p. 2. “Se está escribiendo ya la ópera Nacional para el Centenario”, *El Entreacto*, 26 de septiembre de 1909, p. 1 [Con libreto de Urbina y Viramontes]. “La ópera para el Centenario”, *La Iberia*, 17 de marzo de 1910, p. 2.

<sup>457</sup> “La temporada de ópera del Centenario”, *El Tiempo*, 6 de julio de 1910, p. 7. “La próxima temporada de ópera en el Teatro Arheu”, *El Correo Español*, 22 de julio de 1910, p. 2. “El maestro Julián Carrillo”, *La Clase Media*, 30 de julio de 1910, p. 3.

<sup>458</sup> La ópera en dos actos *Nicolás Bravo* o *El perdón de Bravo*, fue un libreto escrito por Ignacio Mariscal y musicalizado por Rafael J. Tello. Su estreno se realizó en el Teatro Arheu el 27 de agosto de 1910 con la orquesta del Conservatorio bajo la dirección del autor. “El estreno de la ópera del Sr. Lic. Ignacio Mariscal”, *La Patria*, 22 de agosto de 1910, p. 1. “Mañana se estrenará en Arheu la ópera ‘Nicolás Bravo’”, *El Tiempo*, 26 de agosto de 1910, p. 1. “La prensa del día. El Diario”, *El Tiempo*, 30 de agosto de 1910, p. 2.

<sup>459</sup> Caballero, M[anuel], “La convocatoria para la música de la cantata ‘Independencia’”, *El Entreacto*, 11 de diciembre de 1909, p. 1. “La Cantata de la Independencia”, *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1909, p. 2.

<sup>460</sup> Ricardo Miranda apunta que el ganador de este concurso fue Luis G. Jordá con su cantata histórica *Independencia*. Finalmente, el jurado quedó constituido por Carlos J. Meneses, Antonia Ochoa de Miranda, Gustavo E. Campa y Manuel M. Ponce. Véase: Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce*, México, Akal Música, 2020, pp. 29-30.

<sup>461</sup> “El concurso para el Himno del Centenario”, *El Entreacto*, 11 de diciembre de 1909, p. 1.

<sup>462</sup> “El Centenario de la Independencia”, *La Esperanza*, 26 de febrero de 1910, pp. 7-8.

<sup>463</sup> Para las festividades, se organizó todo el mes de septiembre. El programa señaló que habría inauguraciones de edificios, desfiles, recepciones y banquetes diplomáticos, congresos (de Americanistas, de Pedagogía y de Estudiantes), instalación de monumentos donados por algunas colonias de extranjeros, fiestas de las colonias extranjeras, funciones teatrales, procesiones cívicas, fuegos artificiales, verbenas, concursos científicos y literarios y una ópera. Cfr. “El Centenario de la Independencia”, *La Esperanza*, 26 de febrero de 1910, pp. 7-8.

finalidad hacer un homenaje a los héroes de la Independencia. Programado para el último día del mes de septiembre, terminó por llevarse a cabo el 6 de octubre.

La parte musical estuvo a cargo de la Orquesta del Conservatorio reforzada con un mayor número de instrumentos de metal para cubrir, suponemos, las apoteósicas obras musicales, veinte arpistas de la misma institución y un grupo de trescientos miembros del coro -entre alumnos y profesionistas-. Las obras interpretadas, bajo la dirección de Meneses entre discursos, ofrendas y poesías, fueron<sup>464</sup>:

- I. *Marcha heroica* op. 34 de Camille Saint Saëns.
- II. “Marcha fúnebre de Sigfrido” de *El ocaso de los Dioses* de Richard Wagner.
- III. “Apoteosis” de la *Sinfonía fúnebre y triunfal* op. 15 de Hector Berlioz.
- IV. *Himno Nacional Mexicano*.

**Tabla 4. Programa del concierto del Centenario. Carlos J. Meneses, director, Orquesta y Coro del Conservatorio (6 de octubre de 1910).**

Pese a que en un principio parecía que la Novena Sinfonía fue la obra elegida para dar mayor solemnidad al acto, finalmente el op. 15 de Berlioz pareció más adecuado dado que, el texto del coro: “¡Gloria y honor a los héroes que yacen en las tumbas de la patria!”, reflejaba con mayor exactitud el merecido honor que les rendían a través de la colocación de un monumento conmemorativo en la llamada “Apoteosis de los caudillos y soldados de la Independencia”.

La única nota beethoveniana en todo este mes patrio fue la presentación, un tanto discreta, de la Orquesta Beethoven el día 30 de septiembre en el Teatro Principal organizado por la Junta de la Octava Demarcación como parte de las actividades del Centenario. El periódico *El Tiempo* no pudo evitar el sarcasmo: “No hubo apoteosis de los héroes de la independencia, pero si apoteosis de los genios de la música”<sup>465</sup>. El programa, dirigido por Carrillo, fue uno que tenían muy estudiado:

- I. Tercera Sinfonía de Ludwig van Beethoven.
- II. *Polonesa* de Frederic Chopin con acompañamiento de orquesta. Carlos del Castillo al piano.
- III. Sinfonía en si menor D. 759, *Inconclusa*, de Franz Schubert.

---

<sup>464</sup> “Apoteosis de los caudillos y soldados de la Independencia”, *El Imparcial*, 24 de septiembre de 1910, p. 5.

<sup>465</sup> “Concierto en el teatro Principal. El número más culto del programa del Centenario”, *El Tiempo*, 1 de octubre de 1910, p. 2.



IV. a) *Madrigal* de Julián Carrillo. Minnie Heidecke, voz.

b) *Aleluya* de Julián Carrillo. Minnie Heidecke, voz.

V. *Leonora núm. 3* de Ludwig van Beethoven.

**Tabla 5. Programa del concierto de la Orquesta Beethoven para el Centenario. Julián Carrillo, director (30 de septiembre de 1910).**

La prensa, previo a la presentación del 6 de octubre, llamó a este el concierto más culto. A fin de cuentas, el acto apoteósico, dado en un espacio al aire libre y con esas dimensiones vocal-instrumentales, debió de escucharse más sensacional que musical.

#### **4.2.3. La temporada invernal de los conciertos Meneses. Las primeras siete sinfonías.**

A mediados de junio de 1910, los diarios informaron que la temporada de conciertos de la orquesta del Conservatorio, con más de cien músicos y doscientas voces, iniciaría en agosto. Como plato principal estarían las nueve sinfonías de Beethoven. Incluirían además obras de Chaikovski, Mendelssohn y de los “compositores modernos franceses, alemanes e italianos”, aunque no especificaban cuáles<sup>466</sup>. Los conciertos fueron anunciados, en un principio, para llevarse a cabo durante las fiestas del centenario por lo que se supuso que la temporada iniciaría a mediados de año para incluirse en las festividades.

Alrededor de un mes después se informó que el Conservatorio preparaba algo espectacular. Con una orquesta de más de ochenta músicos, una masa coral “coherente y disciplinada” y, sus “mejores y más atildados solistas”, se ensayaba la “portentosa Novena Sinfonía del genial Beethoven, que reclama una gran masa coral”<sup>467</sup>. Gustavo E. Campa, director del Conservatorio y Meneses, director de la orquesta, se empeñaban en realizar el mejor trabajo posible; un estudio sistemático lo llamó la prensa, en referencia, además, a las palabras de Campa sobre la obra: “[es] lo más grande que se ha producido en música, lo más maravilloso y lo más genial”<sup>468</sup>.

Tras concluir el concierto del Centenario -y con una escasa participación de la orquesta-, el Conservatorio se abocó, finalmente, a la temporada invernal. Iniciaría a mediados de octubre en el teatro Arbeu y contaría con dos abonos: uno de tarde, los domingos y otro de noche, los jueves.

---

<sup>466</sup> “National Conservatory Concerts Begin in August”, *The Mexican Herald*, 16 de junio de 1910, p. 7.

<sup>467</sup> “Tocarán la 9ª sinfonía de Beethoven. El representante de Bélgica en el Centenario”, *El País*, 9 de julio de 1910, p. 2.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

El anuncio más importante de la temporada era el estreno en México de la Novena Sinfonía de Beethoven<sup>469</sup>. Los diarios proclamaban el hecho exaltadamente mediante expresiones como: “Entre los diletantes hay gran animación por esta temporada de conciertos”<sup>470</sup>; “una entusiasta nota para los aficionados a la buena música”<sup>471</sup>; “acontecimiento artístico”<sup>472</sup>; “Los amantes de la música están de plácemes” o “el inmortal Beethoven”<sup>473</sup>. O bien, “Con el sólo anuncio del festín musical, regocijase la gente culta”<sup>474</sup>.

Los organizadores informaron desde un inicio que, salvo la Novena, ninguna de las otras sinfonías se repetiría. Esto, naturalmente, debía crear una expectativa para tratar de asegurar un público en todos los conciertos. Quien no asistiera a todas las funciones se perdería de alguna de las sinfonías. No tendría, pues, la audición completa, en una sola temporada, del total de la obra sinfónica Beethoven.

#### 4.2.3.1 Primer concierto. Primera Sinfonía.

El domingo 16 de octubre por la tarde se llevó a cabo el primero de los conciertos. Desde un inicio los diarios señalaban las capacidades artísticas de Meneses y de la selección musical de la temporada. No obstante, un programa de tal magnitud requirió un refuerzo de la orquesta y, tras la recién finalizada “apoteosis de los héroes de la Independencia”, se utilizó parte del personal que participó en ella.

La nota principal del concierto era la Primera sinfonía de Beethoven, obra que abrió el concierto. En el cuadro 7 se presenta el programa completo.

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Intérpretes</i>
Primera Sinfonía, op. 21 en do mayor	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Muerte de amor de Isolda” de <i>Tristán e Isolda</i>	Richard Wagner	Mercedes Jaime, soprano Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Murmulllos del bosque” y “Canto del Pájaro” de <i>Sigfrido</i>	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

<sup>469</sup> “Teatro Arbeu. Temporada de Conciertos”, *El Diario*, 5 de octubre de 1910, p. 10.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> “Arbeu”, *El Imparcial*, 6 de octubre 1910, p. 7.

<sup>472</sup> “Los Conciertos de Meneses en Arbeu”, *El Correo Español*, 8 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>473</sup> “El maestro Carlos Meneses abrirá una temporada de conciertos en el teatro Arbeu”, *El Tiempo*, 8 de octubre de 1910, p. 3.

<sup>474</sup> “Los conciertos Meneses”, *El País*, 16 de octubre de 1910, p. 1.

<i>Concierto para piano y orquesta núm. I, op. 23 en si bemol menor</i>	Piotr I. Tchaikovsky	Carlos Lozano, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Estudio en octavas (encore)</i>	Carl Czerny	Carlos Lozano, pianista
“Aria de Mefistófeles; Sueño de Fausto, Gnomos y Silfos. Bailes de Silfos” de <i>La condenación de Fausto</i>	Hector Berlioz	Roberto F. Marín, bajo y Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Marcha Heroica, op. 34 en mi bemol mayor</i>	Camille Saint-Saëns	Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 7. Programa del primer concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 16 de octubre de 1910<sup>475</sup>.**

Por los ensayos previos al concierto y el movimiento en la taquilla, la prensa confiaba en que tendrían un éxito artístico y un lleno absoluto, pero, sobre todo, se demostraba que “el gusto por estos cultos espectáculos se ha generalizado ya entre nosotros”<sup>476</sup>. La gente esperaba mucho de ese concierto pues la temporada de ópera no había estado a la altura acostumbrada. Sin embargo, y a pesar de las expectativas, el teatro tuvo bastante asistencia, pero no fue el éxito que auguraban a pesar del programa y la presencia de Meneses<sup>477</sup>. No obstante, se reconocía el paulatino aumento de la audiencia mexicana. La prensa declaraba siempre que un muy culto público, amante de la buena música y de sus bellezas, era la quien acudía con regularidad a los conciertos organizados por Meneses<sup>478</sup>.

La Primera Sinfonía fue el portal de entrada al “Campo de Alto Arte”. Un espacio de elevación espiritual al que los llevarían los conciertos de la Orquesta del Conservatorio en esa temporada<sup>479</sup>. Esto era lo menos que se podría esperar de una programación sostenida en las columnas musicales de Beethoven. Este concierto representó un acercamiento a la genialidad de estas obras de quien se consideraba el maestro de las sinfonías.

Las crónicas editoriales -aquellas que aparecían sin firma en los diarios-, se centraron en la interpretación de la obra. Al considerarla excelente, se le comparó con las realizadas en importantes centros culturales: “la Primera Sinfonía de Beethoven [fue] ejecutada magistralmente

<sup>475</sup> Fuentes: Phirgó, (seud.), “Espectáculos. Los conciertos en Arbeu”, *La Iberia*, 18 de octubre de 1910, p. 2. En esta nota aparece, en lugar de Czerny, Schernit. “Teatro y Variedades. Teatro Arbeu”, *El Diario*, 14 de octubre de 1910, p. 5. “Los Conciertos en Arbeu”, *La Iberia*, 15 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>476</sup> “Arbeu”, *El Imparcial*, 16 de octubre de 1910, p. 11.

<sup>477</sup> “Teatro Arbeu. Inauguración de la temporada de conciertos”, *El País*, 17 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>478</sup> “Arbeu”, *El Imparcial*, 16 de octubre de 1910, p. 9.

<sup>479</sup> “Primer concierto Meneses”, *El Tiempo*, 15 de octubre de 1910, p. 3.

y como sólo puede oírse en los grandes centros artísticos de Europa, en Milán, en Londres, en Viena y en Méjico [*sic*]”<sup>480</sup>.

La referencia para estas afirmaciones no venía de los editores de la nota. Ellos solamente recogían las expresiones de los asistentes quienes, al escuchar las piezas en esos lugares, garantizaban que la interpretación de Meneses era equiparable a las del viejo continente. Por lo tanto, justo era reconocer el buen desempeño de la orquesta y, justo era que el Gobierno del país auxiliara adecuadamente a una institución compuesta por mexicanos y vehementemente dedicada a interpretar obras del “arte purísimo”<sup>481</sup>. Las notas no ahondan en las carencias que sufría el Conservatorio o la orquesta. Cabe recordar que, a principios del siglo, la Secretaría de Hacienda había otorgado un aumento en el presupuesto de la institución que incluía el pago de nómina de la orquesta y, dotó al instituto de un buen número de instrumentos. Además, para las festividades del Centenario, se había aprobado un presupuesto extraordinario que debió incidir en las actividades de la orquesta<sup>482</sup>.

El éxito del primer concierto auguraba una temporada brillante, una serie más de éxitos para Meneses y la orquesta a la que le dedicaba tanto empeño. Tanto Edmundo de la Portilla (*Zig-Zag*), como José Luis del Castillo, coincidieron en que los “amantes de la alta música” iban en aumento. A pesar de este reconocimiento el teatro estuvo a media capacidad<sup>483</sup>.

La prensa fue el medio para acercar a esa parte de la audiencia que aún no asistía a los conciertos de la orquesta. A través de sus editorialistas, cronistas o críticos, anunciaban, informaban o dirigían a sus lectores para conocer algo más de lo que se tocaba o contar lo que se habían perdido tras su ausencia en el teatro. Había que arengar al público y a través de los diarios se les recuerda que, si se decidieran a asistir, no sólo se encontrarían con piezas accesibles, sino que, de seguro quedarían encantados.

De la Portilla consideraba que quizás la falta de audiencia se debía más a una desconfianza “contra las tendencias del espíritu moderno, que, abandonando las melodías y los ritmos simples y netamente acusados, se esfuerza en exagerar el artificio, la complejidad [y] la acumulación de

---

<sup>480</sup> “Teatro Arbeu. Inauguración de la temporada de conciertos”, *El País*, 17 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> A inicios de 1910, la Secretaría de Hacienda le otorgó al Conservatorio una subvención adicional de seis mil pesos para la orquesta, por encima de los siete mil novecientos diecisiete que le fueron asignados para ese año. *Boletín del Ministerio de Hacienda*, primero de enero de 1910, pp. 224 y 559.

<sup>483</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.) “El primer concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1910, p. 4. Castillo, José Luis del, “El concierto de ayer en el teatro Arbeu”, *El Diario*, 18 de octubre de 1910, p. 8.

efectos”<sup>484</sup>. Para él, un ejemplo de esto era la *Salomé* de Strauss, muy en boga por los teatros europeos. Y, si la mención anterior no fuera suficiente para dejar en claro su gusto tradicional, señala que la programación de Meneses “no llega a las extravagancias de Debussy”. Esta aclaración la hace ya que el concierto se complementó con obras de los grandes maestros que no trataban de representar objetos o expresar ideas concretas. Para reforzar su pensamiento, Portilla citó a Mendelssohn quien escribió que la música no debe expresar ideas puras sino, combinar armónicamente las notas, es decir: “no se debe pedir a la música lo que nos dan los libros”<sup>485</sup>.

Portilla era uno de esos cronistas que arengaba a sus lectores para que asistieran a los conciertos garantizándoles que serían capaces de entender las obras: “[...] todo el mundo -no solamente los peritos en la materia-, salió encantado de la preciosa fiesta. Ninguno se sintió desorientado por la música de Beethoven, ni por la de Wagner [...]”<sup>486</sup>. Quizá, la postura de Portilla sólo intentaba ganar seguidores para la causa menesiana pues aseguraba, por un lado, que no se requerían de grandes conocimientos para su disfrute y por otro, que no habría extravagancias modernas de esas que expresan ideas puras. Después de todo, Beethoven ya era escuchado con más asiduidad en los conciertos. Otra posibilidad era la de acercar a la gente para que, a fuerza de repetir, adquiriera el gusto por la música sinfónica. No debemos olvidar que, de cualquier forma, la arenga de Portilla iba dirigida a una clase socioeconómica particular. Es decir, gente que sabía leer, adquiría o tenía acceso a los diarios y podía darse el lujo de pagar su entrada<sup>487</sup>.

Sobre la sinfonía de Beethoven, el crítico la llamó “ese prodigio del egregio sordo”<sup>488</sup>. La ejecución, por parte de los noventa profesores de primera clase, bajo la disciplinada batuta de

---

<sup>484</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.) “El primer concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1910, p. 4.

<sup>485</sup> *Ibidem*.

<sup>486</sup> *Ibidem*.

<sup>487</sup> En 1910 el 72.3 por ciento de la población mexicana era analfabeta. Fuente: INEGI, *Estadísticas históricas de México*, 2010, Tomo I. Consultado el 20 de febrero de 2023. Disponible en [https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EHM2009.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EHM2009.pdf)

<sup>488</sup> Es importante resaltar que para la fecha de composición de la Primera Sinfonía (1800), Beethoven aún no presentaba signos de sordera por lo que, este tipo de adjetivos, corresponden a esa mitología que se creó alrededor de Beethoven. Y, aunque las primeras manifestaciones de su enfermedad corresponden a 1802, Beethoven fue quedándose sordo de forma paulatina por lo que, hablar de obras de un “divino sordo” para referirse al total de sus composiciones, resulta exagerado. Sin embargo, es un mote que repiten los diferentes críticos en México durante el siglo XIX.

Meneses, sólo le mereció algunos comentarios sobre los movimientos. Sobre el tercero, el minueto, lo consideró más lento de lo debido y, aun así, su interpretación fue “diáfana como el cristal”<sup>489</sup>.

Para Castillo, la Primera Sinfonía del que llama -también- “Supremo Sordo” o “inmortal sinfonista”, fue un avasallador y digno inicio de temporada. Tanto el Minueto como el Adagio son piezas de una “majestad sobria e inefable”, característico de sus obras. También señala lo que, a su juicio, había avanzado el gusto musical mexicano. González Peña, por su parte, apuntaba que los programas de esa temporada, con las nueve sinfonías garantizaban “un grado de elevación, de pura y serena belleza”, y se alejaban de las temporadas previas. Y, en contraria opinión a de la Portilla, consideraba que las obras que acompañaban a las piezas de Beethoven eran de gran envergadura. Los conciertos:

[...] distan mucho de lo que eran apenas un año hace, cuando en ellos, al lado de las obras maestras, veíamos los números musicales mediocres que constituían vanas concesiones al público, cuando no la revelación de un gusto vulgar en la persona encargada de confeccionarlos. Así, junto de las más espléndidas concepciones de Héctor Berlioz, venía una almibarada página de *La virgen* de M. Massenet, y no lejos de un fragmento de Wagner, luminoso y fuerte, la música débil y almibarada también como la de Massenet, de Moskowsky [*sic*]<sup>490</sup>.

Para González Peña, crítico de *El Mundo Ilustrado*, Meneses presentaba las obras de Beethoven además de por su grandeza estética, por ser “fuentes de enseñanza artística de primer orden”, para, de esta forma y poco a poco, educar a la audiencia. Quedaba claro que la novedad que implicaba la audición del total de las sinfonías beethovenianas era debido, en parte, a que algunas de ellas no se habían escuchado nunca en México. De nuevo, a diferencia de Portilla, él sí esperaba novedades modernas junto a Beethoven en el transcurso de la temporada. Algo de las mejores páginas de Strauss, Debussy, Vincent d’Indy, entre otros.

Sobre la Sinfonía en do mayor de Beethoven, González Peña, al igual que de la Portilla, enunció sus movimientos centrándose en el último. El *Allegro molto vivace*, escribió, es de “una

---

<sup>489</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.) “El primer concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1910, p. 4.

<sup>490</sup> González de la Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La temporada musical. El primer concierto Meneses. La campaña dramática en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 23 de octubre de 1910, p. 26.

riqueza admirable de fases diversas, la genial inspiración del maestro de maestros”<sup>491</sup>. Agregó además que la obra fue interpretada de forma “cuidadosa y justa”, lo que la haría merecedora de estar en un “centro musical más severo”. Una forma muy elegante de reconocer el desempeño de orquesta y director<sup>492</sup>.

Para el escritor Luis G. Urbina, la Primera Sinfonía era: “elegante, sutil, aérea, inmaculada y fina, tocada todavía con los adornos ‘siglo diez y ocho’, que brillan en la orfebrería de Mozart y de Haydn; pero que también, entre los arabescos, prende flamantes y novedosos joyetes”<sup>493</sup>. Es decir, a pesar de su cercanía con sus antecesores, ya se dibuja el carácter, ya quiere emerger Hyde detrás de la figura de Jekyll. Su fortaleza empieza a ser patente.

En este primer concierto de la temporada destacaron tres aspectos que permanecerán en las críticas y crónicas de la temporada. Primero: el reconocimiento al desempeño artístico de Meneses como intérprete, empeñoso promotor de la buena música y educador del gusto. Segundo y ligado al anterior: el crecimiento interpretativo de la orquesta -de la mano de Meneses- y el aumento de los diletantes que acudían al teatro, indicaba que el número de personas cultas crecía. Tercero, que los tropos beethovenianos seguían presentes: el de referente de cultura y civilización (cuando la obra es entendida, por supuesto) y, por ende, sinónimo de buen gusto; el de la genialidad (aunque seamos incapaces de poner por escrito qué lo hace un genio), así como su fortaleza y capacidad para sobreponerse a cualquier dificultad.

Así, Beethoven parece representar el punto culminante de la música. Todo lleva a él y tras él, todo emana. Es decir, es el referente del gusto, de la genialidad, de la transformación y de la civilización.

#### **4.2.3.2. Segundo concierto. Segunda Sinfonía.**

El segundo concierto, señalado como de múltiples encantos y atractivos, tuvo como “magnífica portada” a la Segunda Sinfonía de Beethoven. Única novedad del concierto pues lo demás fue una repetición de los “encantos y atractivos” del primero. Y, a pesar de las reiteradas invitaciones

---

<sup>491</sup> González de la Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La temporada musical. El primer concierto Meneses. La campaña dramática en el ‘Virginia Fábregas’” *El Mundo Ilustrado*, 23 de octubre de 1910, p. 26.

<sup>492</sup> “[...] la genial inspiración del maestro de maestros, merecieron de la orquesta la interpretación más cuidadosa y más justa, interpretación que no se desdeñaría de acoger el centro musical más severo, y que hace honor a nuestro Conservatorio”. *Ibidem*.

<sup>493</sup> Urbina, Luis G., (*Curioso*, seud.), “Cartas al maestro Meneses. Impresiones sobre la temporada de conciertos”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 7.

aparecidas en los diarios, la asistencia volvió a ser escasa y señalada como solamente de la élite mexicana. El cuadro 8 presenta el programa del segundo concierto.

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Intérpretes</b>
Segunda Sinfonía, en re mayor, op. 36	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Sigfrido</i> : “Murmullos del bosque” y “Canto del Pájaro”	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Concierto para piano y orquesta núm. I</i> , op. 23 en si bemol menor	Piotr I. Tchaikovsky	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Aria de Mefistófeles; Sueño de Fausto, Gnomos y Silfos. Bailes de Silfos” de <i>La condenación de Fausto</i>	Hector Berlioz	Roberto F. Marín, bajo Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Marcha Heroica</i> , op. 34 en mi bemol mayor	Camille Saint-Saëns	Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 8. Programa del segundo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 20 de octubre de 1910<sup>494</sup>.**

Para este concierto, las crónicas comenzaron a centrarse un poco más en Beethoven. En ellas se resalta la genialidad del compositor sin dejar de lado sus problemas pues esto, en la historia beethoveniana, está íntimamente ligado.

Beethoven se impone siempre y triunfa y reina sobre el trono del genio lo mismo hoy que ayer y que triunfará mañana. Cada sinfonía, cada sonata de Beethoven es un mundo de afectos y de bellezas, el mundo interior que se creaba para sí aquel hombre sordo, infeliz, rodeado de un desierto triste é inacabable<sup>495</sup>.

Otro aspecto abordado se relaciona con las obras: “La sonata de orquesta es la sinfonía Magna [*sic*], grandiosa, como sólo Beethoven las compuso [...]”<sup>496</sup>. En el mismo sentido, y tras

<sup>494</sup> Fuentes: “Teatro y Variedades. Arbeu. La temporada de conciertos”, *El Diario*, 19 de octubre de 1910, p. 7. “Espectáculos Teatro Arbeu”, *El Diario*, 20 de octubre de 1910, p. 4. “Los Conciertos en Arbeu”, *La Iberia*, 20 de octubre de 1910, p. 2. “The second artists' concert to be given. Select program arranged for tonight”, *The Mexican Herald*, 20 de octubre de 1910, p. 7.

<sup>495</sup> G. B., “El concierto de anoche en Arbeu”, *El Correo Español*, 21 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>496</sup> “El segundo concierto Meneses. Los ‘dos’ murmullos del bosque, según Liszt y según Wagner, y la Segunda Sinfonía de Beethoven”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1910, p. 9.



citar a Albert Soubies, un cronista señaló que después de Haydn y Mozart, solamente Beethoven pudo componer obras de mayor altura<sup>497</sup>.

Sobre la crítica musical Edmundo de la Portilla hace un señalamiento interesante: “Con Beethoven, el papel de la crítica es verdaderamente difícil. Mejor dicho, no existe”<sup>498</sup>. Esta es una sentencia que resume muy claramente el trabajo de la crítica en México, particularmente aplicable en el caso de Beethoven durante el siglo XIX y principios del XX. Regularmente se hace muy poca referencia a la música en sí, se repiten los *topoi* históricos y se ensalza la figura beethoveniana y, salvo cuestiones muy amplias sobre las obras, sus menciones son de carácter metafórico y referenciado a una grandeza sin cuestionamientos. Se asume que son grandiosas y no hay más que discutir ni agregar. Interesante resulta la autocrítica que hace de la Portilla del oficio. Incluso se define cronista antes que crítico. Efectivamente, la crítica en México para este periodo se ocupaba más de la interpretación que de la obra misma.

No obstante, para este concierto, las notas periodísticas parecen aventurarse un poco cada vez a decir algo sobre las sinfonías. Así, la Segunda Sinfonía es un “prodigio de inspiración, de instrumentación, de arte divino”<sup>499</sup>. Si la Primera es una obra más apegada al estilo clásico, “la Segunda revela una amplitud y una potencialidad que desde luego parece marcar algo así como el paso de Rubicón en la composición musical”<sup>500</sup>. Es decir, un paso obligado que no admite una vuelta atrás. Con esta frase, el cronista nos señala cuál fue el río que Beethoven debió cruzar para alcanzar nuevas costas, emprender la conquista del estilo anterior y transformar el mundo musical. Como Julio César, con esta sinfonía *la suerte estaba echada*. Beethoven cruzó su Rubicón sin volver la vista atrás y marchando hacia la conquista de nuevos afluentes musicales. Haydn quedaría atrás e iniciaría el camino hacia la sinfonía como hoy la conocemos.

Para el cronista de *El Imparcial*, la obra es un encuentro con el genio y la describe de la siguiente forma:

---

<sup>497</sup> “Después de la Sinfonía de la Reina, que a decir de Soubies, es un cuadro de colorido veneciano; después de la sinfonía “Júpiter”, solamente encontraremos obras de mayor alteza y sublimidad en Beethoven”. El autor de la crónica hace referencia al texto: Soubies, Albert, *Histoire de la musique allemande*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies May & Motteroz, 1896, p. 160. Citado en: “El segundo concierto Meneses. Los ‘dos’ murmullos del bosque, según Liszt y según Wagner, y la Segunda Sinfonía de Beethoven”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1910, p. 9.

<sup>498</sup> Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.), “El segundo Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 21 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>499</sup> G. B., “El concierto de anoche en Arbeu”, *El Correo Español*, 21 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>500</sup> “El segundo concierto Meneses. Los ‘dos’ murmullos del bosque, según Liszt y según Wagner, y la Segunda Sinfonía de Beethoven”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1910, p. 9.

La Segunda Sinfonía es una *trouveille* del genio; el primer movimiento tiene un sello de grandiosidad incomparable; solemne, como si fuese a entonar un salmo con las viejas alas del canto medioeval, escúchase acordes de órgano que parecen subir por las naves de un templo; pero inmediatamente se orienta y se desprende el primer tema en la tonalidad inicial (en re); el segundo se presenta más ligero, con trinos en las maderas; se varían en múltiples formas estos motivos y el tiempo vuelve, según lo prescrito en los cánones, a la tonalidad inicial. Pasada la parte fundamental vienen un Allegro con brío y un Larghetto deliciosos en que hay frases que se cambian de las maderas a las cuerdas; el Scherzo es una página originalísima: nos recordó por esta peregrina belleza, aquella fantástica composición del mismo Beethoven, *Las Ruinas de Atenas*. Fue ejecutado casi sin pausa con el Allegro molto del final, adunándose así en la memoria aquellas “reprises” a tiempos vivísimos y espirituales; aquellos efectos de glissando con la tumultuosa alegría del “allegro molto” que cierra en hermosa perorata la gran sinfonía<sup>501</sup>.

Al escuchar el primer movimiento de la Segunda podemos reconocer la grandiosidad que señala el anónimo autor de la crónica. Sin embargo, la mención de “los acordes de órgano” que evocan “el canto medioeval” no corresponden a una caracterización de la obra beethoveniana.

De la Portilla, por su parte, deja en claro que no admira de la misma forma el total de las obras de Beethoven. Ya se había mencionado antes acerca de su muy tradicional postura musical. Sin dejar de reconocer la importancia del compositor y la belleza en sí de sus sinfonías, si plasma en sus dichos la idea de progreso en términos lineales: “por más que su segunda sinfonía [...] nos parezca superior a la primera, y la *Heroica*, [...] más hermosa, si cabe, que la segunda [...], el menor mérito, relativamente, de sus diversas concepciones en nada puede disminuir su augusta fama”. A partir de este tipo de comentarios no podemos evitar preguntarnos si el progreso es acumulativo o salta entre las sinfonías.

El crítico de *El Tiempo* señalaba características de la escritura beethoveniana: “El ‘scherzo’ de esta sinfonía es de una factura netamente beethoveniana, así como el allegro [...]”<sup>502</sup>.

De la Portilla escribió además que, la originalidad de su composición puede verse en la forma en que estrecha y reduce algún tema, el cual parece enfrentarse al compositor para evitarlo,

---

<sup>501</sup> “El segundo concierto Meneses. Los ‘dos’ murmullos del bosque, según Liszt y según Wagner, y la Segunda Sinfonía de Beethoven”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1910, p. 9.

<sup>502</sup> Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.), “El segundo Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 21 de octubre de 1910, p. 2.

como si se desarrollara una lucha. Acto seguido relaciona su manera de trabajar los temas representándolos a la manera de fuerzas de la naturaleza: las tinieblas se mezclan con relámpagos para dar luz a las ideas las cuales, parecen emerger bajo formas oscuramente apocalípticas<sup>503</sup>.

La interpretación de la orquesta, en esta segunda entrega, tuvo menos detalles que en el anterior, al menos, las notas periodísticas no mencionaron mayores problemas más allá de un pasaje de las trompas, a decir de *El Correo Español*<sup>504</sup>.

*Curioso*, el seudónimo que utilizó Luis G. Urbina para dirigirle una carta a Meneses a propósito de la “temporada de las Sinfonías beethovenianas”, decía de ellas:

Música más clara, diáfana casi; música más serena y pura, más sencilla y tierna; más cerca de los corazones que ésta, más nueva, más conmovedora, no se ha escrito; no se escribirá probablemente. Claro que recuerda una época; pero, como además recuerda el dolor y el amor, y la esperanza, y el desencanto, y la bondad, y la alegría, y la confraternidad -sin pasado y sin futuro, -de las pasiones humanas, es música de ayer y de hoy, y será de mañana, pues su perdurabilidad consiste en que, al oírla, sentimos siempre un eco de nuestra propia alma en ella.<sup>505</sup>

La música de Beethoven representa, en el texto de Urbina, una música actual, aunque no sea moderna, una música permanente porque nos recuerda algo conocido. Pudiéramos aventurar que quizás sea una versión auditiva de la caverna de Platón o simplemente una música que nos recuerda tiempos mejores y lejanos; simples, humanos, bondadosos que, como al propio autor, nos ayuda a sobreponernos al dolor.

A decir de Urbina estos conciertos, pero, sobre todo, las obras programadas lograrían sacudir “la modorra fatigosa de nuestro oropelesco ‘dilettantismo’ [sic]”. Su impresión de la Segunda Sinfonía incluye relaciones con su carácter: “En sus páginas encerró, el hurraño genio de Bonn, el afán jocundo y cándido de su amor juvenil. Esta sinfonía es un cántico de esperanza y de regocijo. El sentimiento amplio y superhumano de Beethoven, toma aquí el aspecto radioso de una alegría sublime. Es el suyo un sonreír inmenso y luminoso, como el del horizonte”<sup>506</sup>. Esta emoción

---

<sup>503</sup> *Ibidem*.

<sup>504</sup> G. B., “El concierto de anoche en Arbeu”, *El Correo Español*, 21 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>505</sup> Urbina, Luis G., (*Curioso*, seud.), “Cartas al maestro Meneses. Impresiones sobre la temporada de conciertos”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 7.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

es la de un ser enamorado. La destinataria de su amor -nos cuenta Urbina- no era otra que Giuletta Guicciardi, aquella que encendió nuevos bríos en el músico y que no llegara a culminar.

Para Urbina, de las primeras tres sinfonías de Beethoven, la primera sigue “el imperio de Mozart”; la segunda, es la que rompe las cadenas para lograr la emancipación; y la tercera, es la heroica, la revolucionaria, la que “retrata mejor tal vez que ninguna otra obra, el carácter batallador, el anhelo de libertad, que animaron a Luis Beethoven, al lector de Plutarco, al soñador de la república de Platón”<sup>507</sup>. El *scherzo*, nos dice Urbina, es su huella. Es decir, el cambio que evidenció su emancipación. Dejó atrás el minueto dieciochesco y con el que lanzó su grito: *alea iacta est*.

#### 4.2.3.3 Tercer concierto. Tercera Sinfonía.

Para el tercero de los conciertos la audiencia en el teatro iba en aumento. La prensa consideraba como un hecho sin precedentes la programación orquestada por Meneses y, resaltaba las bondades de lo presentado: “Las obras más sublimes de la historia de la música, las páginas más descriptivas, el drama de las pasiones desencadenadas, el goce de la melodía más expresiva y sabia, esto es, en suma, lo que se ha brindado en los dos conciertos anteriores”<sup>508</sup>.

Para el tercer abono, Meneses abrió con la *Heroica* y, al igual que en los dos primeros, incluyó a una alumna suya como solista de un concierto para piano. El cuadro 9 presenta el programa del tercer concierto.

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Solista</i>
Tercera Sinfonía op. 55 en mi bemol mayor	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Sinfonía Patética</i> op. 74 en si menor: <i>Tarantela y Marcha</i> <sup>509</sup>	Piotr I. Tchaikovski	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Primer concierto para piano</i> R. 455, en mi bemol mayor	Franz Liszt	María Solórzano, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Parsifal</i> : “El jardín encantado y la seducción de las flores”	Richard Wagner	Antonia Ochoa de Miranda, Sofía Camacho, María Luisa Espinosa, Sara María Upton,

<sup>507</sup> Urbina, Luis G., (*Curioso*, seud.), “Cartas al maestro Meneses. Impresiones sobre la temporada de conciertos”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 7.

<sup>508</sup> “El gran concierto de hoy en el Teatro Arceu”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 12.

<sup>509</sup> Si bien pudiera parecer que se refiere a dos movimientos, lo más probable es que sólo se refiera al tercero. El segundo, con un compás en 5/4 (2+3) y su *tempo allegro* y con *grazia*, más que una tarantela, da la sensación de un vals.

		Isabel Zenteno, Juana Zaballa, cantantes Coro de señoritas. Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
Obertura <i>1812</i> , op. 49	Piotr I. Tchaikovsky	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 9. Programa del tercer concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 23 de octubre de 1910<sup>510</sup>.**

De este concierto la prensa hizo hincapié en el nivel de satisfacción que tuvo la audiencia y en el perceptible adelanto de la orquesta gracias al esfuerzo y la constancia. Incluso, resaltaron el hecho de que la concurrencia iba en aumento, aunque eran un público selecto con un claro aumento de *dilettanti*, quienes acudían gustosos a “tan exquisitas fiestas de arte, verdadero recreo para la inteligencia y el espíritu”<sup>511</sup>. A Carlos González Peña no le cabía duda la relevancia de estos conciertos pues eran claros indicios de un adelantamiento cultural. Como este tipo de espectáculos ofrecían: “menos satisfacción a los bajos o vulgares instintos”, y exigían al escucha un mayor esfuerzo y una “más grande intensidad de sentimiento artístico” luego entonces, sólo podía ser algo positivo, en términos de mejora cultural y de gusto, una mayor asistencia a estos conciertos. Reunir multitudes “para que se solacen merced a un arte tan alto y a la vez tan aristocrático”, sólo podía ser motivo de júbilo<sup>512</sup>.

La relación de un arte alto y aristocrático, señalado por González Peña, en relación con una presencia preferentemente masiva, puede parecer un oxímoron, pero deja en claro la idea que lo que se buscaba era un acercamiento del “pueblo” a un arte que era elitista. Este “proceso educativo” buscaba atraer otro tipo de público que, ya fuera por interés o por capacidad económica, solía asistir a las tandas u otros espectáculos considerados “menos edificantes” (como los toros, por ejemplo). La intención que reflejaba González Peña en sus textos pretendía que “el pueblo” acudiera a disfrutar de un espectáculo estéticamente superior.

Si bien, Urbina en su carta a Meneses ya había señalado el anhelo libertario de la *Heroica*, para Phirgó, cronista de *La Iberia*, la Tercera es una sinfonía tan bella como delicada que deja en

<sup>510</sup> Fuentes: “Teatro y Variedades. Teatro Arbeu”, *El Diario*, 23 de octubre de 1910, p. 9. “El gran concierto de hoy en el Teatro Arbeu”, *El Imparcial*, 23 de octubre de 1910, p. 12.

<sup>511</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales”, *El Mundo Ilustrado*, 30 de octubre de 1910, p. 26.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

los oyentes un sentimiento de deleite<sup>513</sup>. Por su parte, González Peña la denomina como una de las mejores obras emanadas del genio beethoveniano.

¡Qué grandeza la del cisne de Bonn en esa obra magna! El *Allegro con brio*, que desarrolla magistralmente aquella divina frase tan llena de gallardía y de *slancio* [ímpetu]; la solemne *Marcha fúnebre*, de lineamiento severos, hondamente austera y majestuosa en su serenidad; el *Scherzo*, brillantísimo, colorido, saturado de vida, pasaron por la sala como un canto angélico<sup>514</sup>.

Regularmente la prensa era amable con la interpretación de la orquesta. Ya fuera por atención a los músicos, al mismo Meneses o bien, por ser la voz de los *dilettanti* y dar cuenta de sus impresiones. Sin embargo, los críticos ponían más atención a los detalles. Para González Peña, por ejemplo, la interpretación de la Tercera de Beethoven fue buena y aunque revelaba el amor de los intérpretes por la obra, no alcanzó “el extremo de generosidad que se requiere”. En este caso, señaló al director quien, “severísimo en ocasiones, parece como que ahora no aprovecha todos los recursos [de] la Orquesta del Conservatorio”<sup>515</sup>. A la interpretación de la obra, en general, le faltó ímpetu parece decirnos González Peña.

Nada se ha encontrado hasta este momento sobre descripciones técnicas de una obra que, para todos los que la mencionaron, era la expresión del genio beethoveniano. De la Portilla tampoco escribió algunos detalles sobre la Tercera -dirigida por Meneses- puesto que ya había expresado su opinión cuando la Orquesta Beethoven, de Julián Carrillo, dio un concierto el 14 de agosto de 1910<sup>516</sup>. Sin embargo, al finalizar su texto sobre el tercer concierto de la temporada de la Orquesta del Conservatorio, se despidió haciendo una aclaración: que no era posible pedirle “al cronista, simple aficionado sin pretensiones técnicas, hacer un relato minucioso concierto a concierto”<sup>517</sup>. Salvo metáforas, no se habló de aspectos musicales en sí. Ni la extensión de la obra,

---

<sup>513</sup> Phirgó, (seud.), “Espectáculos. Por Arbeu”, *La Iberia*, 25 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>514</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales”, *El Mundo Ilustrado*, 30 de octubre de 1910, p. 26.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> El único texto encontrado sobre la Tercera antes de esta presentación fue: “El concierto de ayer en la Academia Metropolitana”, *El País*, 15 de agosto de 1910, p. 3. Este artículo, sin firma, presenta metáforas para describir la obra. “Hay momentos en la sinfonía heroica en que las cuerdas de los violines y los violonchelos suenan como rugido de ira que provocan en la mente los horrores de la guerra y de la muerte [...] En la marcha fúnebre la dulzura de los violines prepara el alma para oír nítida y perceptible la quejumbrosa plegaria que implora misericordia y perdón. [...] La música del *Scherzo* y el *Allegro molto*, reproducen situaciones del alma de Beethoven, llena de dolor y de vehemencia exaltada”.

<sup>517</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.), “El tercer concierto Meneses”, *El Tiempo*, 24 de octubre de 1910, p. 4.

el “anticipo” del corno y la disonancia con el tema principal o las variaciones del *Finale*, por mencionar algunos de ellos.

#### 4.2.3.4 Cuarto concierto. Cuarta Sinfonía.

Para el cuarto concierto de la temporada, Meneses continuó con el orden numérico de las sinfonías beethovenianas. Igual que en las presentaciones anteriores, inició con la Cuarta Sinfonía e incluyó el *Triple concierto para violín, violonchelo y piano* en do mayor op. 56, también de Beethoven. El resto de la audición incluyó obras presentadas previamente. El cuadro 10 expone el programa con los solistas participantes.

<i>Obra</i>	<b>Autor</b>	<b>Intérpretes</b>
Cuarta sinfonía en si bemol mayor, op. 60	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Triple concierto para violín, violonchelo y piano</i> en do mayor op. 56	Ludwig van Beethoven	Carlos Lozano, violinista; Pedro Valdés Fraga, violonchelista; Horacio Ávila, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Parsifal</i> : “El jardín encantado y la seducción de las flores”	Richard Wagner	Antonia Ochoa de Miranda, Sofía Camacho, María Luisa Espinosa, Sara María Upton, Isabel Zenteno, Juana Zaballa, cantantes Coro de señoritas Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
Obertura <i>1812</i>	Piotr I. Tchaikovski	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 10. Programa del cuarto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 27 de octubre de 1910<sup>518</sup>.**

La inclusión de dos obras beethovenianas en el mismo programa no pasó desapercibida para la prensa. Ambas obras son tratadas como novedades -debido a las repeticiones de Wagner y Tchaikovsky-. Según Edmundo de la Portilla, la Cuarta no era completamente desconocida en

<sup>518</sup> Fuentes: “Los Conciertos Meneses”, *El Correo Español*, 26 de octubre de 1910, p. 3. “Teatro y Variedades. Teatro Arbeu. La temporada de grandes conciertos”, *El Diario*, 26 de octubre de 1910, p.7. “Arbeu”, *El Imparcial*, 26 de octubre de 1910, p. 7. “Teatros. 4ª audición de los conciertos Meneses”, *El Tiempo*, 26 de octubre de 1910, p. 7. “Espectáculos. Teatro Arbeu”, *La Iberia*, 27 de octubre de 1910, p. 2. “Second evening concert of professor Meneses”, *The Mexican Herald*, 27 de octubre de 1910, p. 2.

México pues ya la había presentado Julián Carrillo en la Academia Metropolitana<sup>519</sup>. Quizá por eso *El Correo Español* escribió: “Se escuchó la Cuarta Sinfonía de Beethoven devotamente y al final estalló una ovación imponente. Pero el entusiasmo del público fue todavía más grande en la segunda parte del programa, con el triple concierto también del divino sordo”<sup>520</sup>.

Para de la Portilla, en la Cuarta Sinfonía la: “riqueza de ideas se manifiesta desde luego en el primer tiempo, donde juega, por decirlo así, con varios motivos a la vez, destacando brillantemente todas las melodías”, lo que le daba su frescura y lozanía. De igual manera hace énfasis en el efecto instrumental entre cuerdas y timbales del *Allegro* al combinar: “un sencillo tema lleno de dulzura y de inefable gozo, terminando en un *crescendo* admirable”<sup>521</sup>. Una forma de respaldar sus opiniones fue la de citar a Berlioz quien señalaba que esta obra al análisis y, cuando compara a Beethoven con Dante o que su inspiración procede del mismo Arcángel Miguel<sup>522</sup>. Una imagen que acerca Beethoven con grandes figuras del arte o con la idea de que su genialidad era un don divino.

Por el contrario, González Peña, aunque le reconoce partes magníficas, no considera a esta sinfonía tan inspirada como otras. A su juicio, su poca programación se relacionaba con el hecho de no ser una de las más célebres.

A diferencia de la Portilla, González no estaba al tanto de que se había presentado cuatro meses antes: “En México, si no me equivoco, era desconocida, y puede considerarse que la espléndida interpretación de la Orquesta del Conservatorio ha sido, para nosotros, una novedad de interés palpitante”<sup>523</sup>.

Del Castillo escribió que la belleza clásica de la obra penetró en el alma de los oyentes “como un baño salubre de tranquilidad espiritual”<sup>524</sup>. Esta idea de la música beethoveniana como una especie de bálsamo no era nueva. Aparece en la prensa mexicana desde mediados del siglo

---

<sup>519</sup> El 26 de mayo de 1910, Carrillo organizó un concierto cuyo programa concluyó con la Cuarta Sinfonía de Beethoven. “Beethoven Society to give concert”, *The Mexican Herald*, 26 de mayo de 1910, p. 12. Además, la había presentado el 26 de septiembre de 1909. “La Metropoli se divierte. La audición de hoy en el Arbeu”, *El Diario*, 26 de septiembre de 1909, p. 6.

<sup>520</sup> “En el Teatro Arbeu. Los conciertos de Meneses”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>521</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.), “El cuarto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 28 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>522</sup> Edmundo de la Portilla hace una traducción del texto: Berlioz, Hector, *À travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques*, París, Francia, Michel Lévy Frères, 1862, pp. 28-29, sobre la Cuarta Sinfonía.

<sup>523</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 28.

<sup>524</sup> Castillo, José Luis, “La audición de antier en Arbeu”, *El Diario*, 29 de octubre de 1910, p. 5.



XIX<sup>525</sup>. Igualmente, esa relación Beethoven-espiritualidad, aparece en las crónicas de los primeros conciertos de la temporada<sup>526</sup>.

El *Triple Concierto* también causó revuelo. En primera instancia, las felicitaciones para los intérpretes no se hicieron esperar. Expresiones como: “rayaron a grande altura”<sup>527</sup>; “hicieron cintilar las límpidas notas de sus instrumentos” llevando talentosamente a cabo su encomienda<sup>528</sup>, aparecieron en los diarios. Esto los llevó a granjearse una ovación del público que fue una de las más “nutridas de las que hasta ahora se han escuchado en la temporada”<sup>529</sup>.

Hay que resaltar ciertas expresiones vertidas en la prensa relacionadas con el carácter de Beethoven y con esa representación de la masculinidad. “Y **las varoniles melodías** [del *Triple Concierto*] y gamas manumitidas del violonchelo, entretrejidas con las del violín y las del piano, subyugaron al auditorio, que admiró y ovacionó largamente la noble labor de los tres instrumentistas”<sup>530</sup>. Como puede verse, la imagen de fortaleza como representación de lo masculino es uno de los tropos presentes en el imaginario beethoveniano y no podía faltar en las notas acerca de su música. No queda claro si lo que subyuga es la belleza de las melodías o lo varonil que eran. Por otro lado, resulta interesante el uso del sustantivo manumisión por parte de Castillo. Es decir, las “varoniles melodías” ¿estaban sometidas a la férrea voluntad de Beethoven o su masculina fortaleza las liberó?

Por otra parte, y como resultado del esfuerzo realizado por Meneses en su “admirable obra de cultura musical”, como la llamaba González Peña, los conciertos tenían cada vez mayor presencia de “masas compactas, [que] llena el teatro, emula con aplauso merecidísimo a los ejecutantes, y los programas son cada vez más trascendentales y altos”<sup>531</sup>. El aumento paulatino en la audiencia era visto de nuevo como un reflejo del avance cultural. Igualmente, el mayor valor

---

<sup>525</sup> Cfr.: “El Wals”, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1843, p. 4.

<sup>526</sup> Cfr.: “Primer concierto Meneses”, *El Tiempo*, 15 de octubre de 1910, p. 3. “El segundo concierto Meneses. Los ‘dos’ murmullos del bosque, según Liszt y según Wagner, y la Segunda Sinfonía de Beethoven”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1910, p. 9.

<sup>527</sup> Portilla, Edmundo de la, (*Zig-Zag*, seud.), “El cuarto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 28 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>528</sup> Castillo, José Luis, “La audición de antier en Arbeu”, *El Diario*, 29 de octubre de 1910, p. 5.

<sup>529</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 28.

<sup>530</sup> Castillo, José Luis, “La audición de antier en Arbeu”, *El Diario*, 29 de octubre de 1910, p. 5. El resaltado es de quien esto escribe.

<sup>531</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 28.

estético de las obras interpretadas parece dar a entender que ya no se necesita edulcorar a Beethoven -o Wagner-, con Massenet o Moszkowsky.

Pero no sólo era la opinión de los críticos y cronistas. *El Correo Español* publicó la opinión de un músico mexicano a la salida del cuarto concierto: “Hay verdadero amor al arte; decididamente estamos progresando”<sup>532</sup>. Este era el resultado del proceso educativo implícito en el trabajo de Meneses; el de aumentar poco a poco el nivel estético de una audiencia que, encaminada lentamente y a través de los años, se les fue dando a conocer, a través de sabias decisiones y de forma metódica un cúmulo de obras que le permitiera al público mexicano disfrutar de las grandes obras de la música.

Esto se debió a que los conciertos organizados por Meneses con la Orquesta del Conservatorio desde años anteriores fueron una:

[...] verdadera escala ascendente en punto a enseñanza musical. Se principió por las producciones fáciles que, por sus tendencias marcadamente descriptivas, por su impresionismo suave, eran accesibles a los indoctos; continuóse luego por las que pudiéramos llamar de transición, y ahora se termina por las que son verdaderas cimas del arte. De Charpentier, Massenet y Moskowsky [*sic*]; pasando por Berlioz, Tchaikowsky [*sic*] y Liszt, hemos llegado a Beethoven y Wagner<sup>533</sup>.

Esta declaratoria de González Peña deja claramente marcada la tendencia educativa de los conciertos no sólo para un grupo de estudiantes del Conservatorio sino, para el pueblo mexicano. Finalmente, el Conservatorio de Música era un referente nacional y, en esta temporada, tenía programado dar la integral sinfónica del músico de los músicos, Beethoven.

#### **4.2.3.5. Quinto concierto. Sexta Sinfonía.**

Para el quinto concierto de la temporada, Meneses alteró el orden en que presentaba los programas. Si en un principio coincidía el número del concierto con su respectiva sinfonía beethoveniana, a partir del quinto, lo modificó sin dar razón pública alguna. Esto causó extrañeza en, por lo menos, dos de los críticos. *Zig-Zag* (Edmundo de la Portilla) y *Maese Pedro* (Carlos González Peña)

---

<sup>532</sup> “En el Teatro Arheu. Los conciertos de Meneses”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1910, p. 2.

<sup>533</sup> González Peña, Carlos (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 28.

llamaron la atención sobre este hecho. Para ambos, fue una alteración del orden natural de las sinfonías<sup>534</sup>.

El concierto inició con la Sexta Sinfonía y, como era habitual hasta ese momento, el resto del programa repitió algunas de las obras presentadas previamente. En el cuadro 11 aparece el programa como se presentó finalmente.

Obra	Autor	Intérprete(s)
Sexta sinfonía en fa mayor, op. 68, <i>Pastoral</i>	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Triple concierto para violín, violonchelo y piano</i>	Ludwig van Beethoven	Carlos Lozano, violinista; Pedro Valdés Fraga, violonchelista; Horacio Ávila, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Viaje de Sigfrido por el Rin” de <i>El ocaso de los dioses</i>	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Canción de las hijas del Rin” de <i>El oro del Rin</i>	Richard Wagner	Antonia Ochoa de Miranda, Minnie Heidecke, Angelina V. De Gordillo, cantantes Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Cabalgata de las Valquirias” <i>Las Valquirias</i>	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 11. Programa del quinto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 30 de octubre de 1910<sup>535</sup>.**

La prensa consideró que, dentro de un acto festivo -como se nombraba a la temporada invernal de la orquesta-, la audición de la Sexta Sinfonía era un hito. Gracias al “espíritu culto” de Meneses, se pudo “gozar plácidamente, escuchando el trino armonioso de los pajarillos entre las frondas y el dulce correr del arroyuelo”<sup>536</sup>.

Sobre la *Pastoral*, las expresiones entusiastas fueron unánimes: es una pieza bellísima, casi divina. Sobre la interpretación que de ella hizo la orquesta, las notas no fueron tan unánimes.

<sup>534</sup> Es conveniente recordar que, si las sinfonías de Beethoven tienen una numeración, esta no corresponde a un orden cronológico. En Beethoven, el *opus* implica la fecha de conclusión o publicación más no así la de su factura. El estudio de los bosquejos beethovenianos nos cuenta parte de su proceso compositivo. En otros casos, el uso de algunas de sus melodías, dan fe del lento desarrollo de algunas de sus ideas. Como ejemplo tenemos la *Fantasia coral* op. 80 y la Novena Sinfonía op. 125. Sin embargo, la modificación, sí rompió el orden numérico propuesto hasta ese momento por el mismo Meneses.

<sup>535</sup> Fuentes: “Espectáculos. Teatro Arbeu”, *La Iberia*, 30 de octubre de 1910, p. 2. “Correo de Espectáculos”, *El Imparcial*, 30 de octubre de 1910, p. 11. “Arbeu”, *El Diario*, 30 de octubre de 1910, p. 12. El programa publicado originalmente incluía la *Fantasia para piano, coro y orquesta* de Beethoven en lugar del *Triple concierto* y, el *Himno a Víctor Hugo* de Saint-Saens que no se interpretó en esta ocasión.

<sup>536</sup> Phirgó, (seud.) “Por el Arbeu”, *La Iberia*, 1 de noviembre de 1910, p. 2.

Edmundo de la Portilla refirió los dichos de algunos de los asistentes. En particular, se hizo eco del “sentir de inteligentes en la materia”, asumimos que se refería a músicos o quizá reconocidos diletantes. Estos “conocedores” consideraban que la interpretación no fue impoluta. El reclamo, por supuesto, recayó en el director pues consideraban inconcebible que, después de haber dirigido esta obra varias veces, tolerara que: “los latones -y los violines-, se adelanten a su tiempo; que el andante se acelere demasiado; que la tempestad apenas llegue a ‘chipi-chipi’; que en todo el conjunto falte expresión, alma, vigor y fuerza”<sup>537</sup>. Sin embargo, el crítico minimizó el comentario al señalar que eran personas demasiado descontentadizas y que el teatro, completamente lleno, encontró encantador el movimiento de la tempestad. De la misma forma, el movimiento final, “resultó de una dulzura inefable”<sup>538</sup>. Resulta interesante resaltar un detalle con respecto a esta crítica. No queda claro si trata de poner en boca de otros lo que él pensaba y así evitar exponerse en el proceso (que no fue la única vez que sucedió) pues bastaba con anotar que hubo algunos descontentos sin necesidad de especificar las fallas. O bien, si era incapaz de hablar de frente por alguna amistad con Meneses y prefería hacer una crítica a través de terceros. Después de todo, él no asumió una postura sobre la interpretación. Su posición la hizo a través del auditorio: un teatro lleno y una respuesta positiva dieron fe de una interpretación encantadora.

Para *Phirgó* la interpretación fue más que correcta, lo que le permitió al auditorio disfrutar de toda la genialidad de Beethoven “que tan hondo sentía la naturaleza y la expresaba”<sup>539</sup>. Y, González Peña consideró innecesario hablar de la obra en sí por ser muy conocida en México y porque gustaba bastante. A diferencia de “los inteligentes”, consideró no sólo insuperable la interpretación, sino que, hasta ese momento, era la más hermosa. Cabe aclarar que Meneses tocó -completa por primera vez- la Sexta con la misma orquesta en el año de 1907<sup>540</sup>.

Una interpretación interesante sobre la *Pastoral* se presentó en *El Tiempo Ilustrado*<sup>541</sup>. Un grupo de cinco láminas ilustraban su propuesta sobre la Sexta. Sin especificar al autor de las

---

<sup>537</sup> Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.), “El quinto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 31 de octubre de 1910, p. 3. El 11 de agosto de 1907, Meneses estrenó la *Pastoral* en la temporada de conciertos del Conservatorio. “El Concierto de ayer en Arbeu”, *El Popular*, 12 de agosto de 1907, p. 2.

<sup>538</sup> Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.), “El quinto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 31 de octubre de 1910, p. 3.

<sup>539</sup> *Phirgó*, (seud.) “Por el Arbeu”, *La Iberia*, 1 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>540</sup> “La obra culminante de la tarde, la que era por todos ansiosamente esperada, fue la Sinfonía Pastoril del incomparable Beethoven [...] Por primera vez hemos oído el conjunto por completo de esa maravilla sinfónica [...]”. “Acontecimiento musical”, *El Correo Español*, 12 de agosto de 1907, p. 2. El programa fue repetido el día 15 del mismo mes.

<sup>541</sup> “Música cómica”, *El Tiempo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 767 (13).

caricaturas, o de dónde las tomaron, representan a una familia dieciochesca, de clase acomodada, en un paseo campestre. El primer movimiento, “*Allegro ma non troppo*. Sensaciones agradables a la llegada del campo”, se identifica con el feliz arribo. Padre, madre, un bebé y un niño, acompañados de un perro, llegan con una canasta de comida. En el segundo, “*Andante molto moto*. Escena junto al arroyo”, la feliz familia descansa en la ribera, descorcha una botella y saca la comida. El tercer movimiento, “*Allegro*. Alegre reunión de campesinos”, presenta a tres campesinos que llegan al lado de la familia burguesa: dos adultos y un niño de edad similar al otro. Con un ligero saludo y una sonrisa burlona, parecen presagiar el siguiente movimiento. En el cuarto, “*Allegro*. Tempestad”, vemos al jefe de familia enfrascado en una fuerte discusión con los dos campesinos. Blandiendo la botella en todo lo alto, la madre lo jala de la casaca para alejarlo de los otros dos mientras los niños también pelean. El movimiento final, “*Allegretto*. Canto de los pastores. Sentimientos de alegría y de gratitud después de la tempestad”, presenta en primer plano al burgués y a uno de los campesinos en fraternal abrazo y a los niños jugando entre ellos. A un costado, la madre carga al bebé y, al fondo, el otro pastor parece tocar una especie de chirimía doble frente a un ambiente bucólico.

Los dibujos nos presentan una historia distinta a la tradicional. La tempestad ya no representa a la fuerza de la naturaleza sino la de las pasiones humanas. La diferencia de clases o la mezcla de alcohol y malas decisiones puede llevar a las confrontaciones directas. Una tormenta que puede escalar pero que, afortunadamente, siempre acaba. Finalmente, “tras la tempestad viene la calma” y lo humano triunfa sobre lo salvaje (véase, Imagen 4).

MUSICA COMICA

BERTA.

6ª Sinfonía (Pastoral). Op. 68, L. van Beethoven.  
[Ejecutada en Arbea por la Orquesta del Conservatorio, bajo la Dirección del Maestro Meneses.]

I.

Berta, la linda virgencita ligera cual alada mariposilla, y vaporosa como una nube de gasa, desciende las gradas del jardín. A su paso la saludan las mil florecillas de primavera con su fragante olor; los pajarillos con sus trinos musicales.

El astro rey extiende su manto sobre la tarde primaveral, y un rayo de oro besa los bucles negros de Berta, que juegan con sus frescas mejillas, semejantes á un pétalo de rosa.

II.

Espera á su gallardo doncel: Roldando es blanco y rubio como un querube; Berta lo contempla extasiada son sus negros ojos, brillantes y profundos como el misterio; le da una rosa encarnada, símbolo de

la ardiente pasión que abriga en su pecho.

El la toma, la besa y la estrecha contra su juvenil corazón, y entona una linda canción de amor en su laúd.

Le dice una tierna despedida: va países desconocidos á buscar gloria y honores para depositarlos á sus pies.

III.

La tarde es gris, muy triste..... Ya no vienen los parleros pajarillos á visitar á la linda virgencita; las flores se han marchitado, y como ellas, la bella hada á quien saludaban con su fragante olor.

Berta ha muerto de amor, ha volado hacia el espacio; desde entonces es la protectora de las almas enamoradas, que le dedican una flor y le piden protección en sus amores tristes y desventurados.

FLOR DE NIEVE.



1. ALLEGRO MA NON TROPPO. Sensaciones agradables á la llegada del campo.



2. ANDANTE MOLTO MOTO. Escena junto al arroyo.



3. ALLEGRO. Alegre reunión de campesinos.



4. ALLEGRO. Tempestad.



5. ALLEGRETTO. Canto de los pastores. Sentimientos de alegría y de gratitud después de la tempestad.

Imagen 4. "Música cómica", *El Tiempo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 767.

#### 4.2.3.6 Sexto concierto. Séptima Sinfonía.

El sexto concierto, al igual que los anteriores, abrió con una sinfonía beethoveniana. En esta ocasión, le tocó el turno a la Séptima Sinfonía e incluyó la *Fantasia coral* en do menor *op.* 80. El cuadro 12 presenta el programa del sexto concierto.

Obra	Autor	Intérprete(s)
Séptima Sinfonía en la mayor <i>op.</i> 92	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Fantasia coral</i> en do menor <i>op.</i> 80	Ludwig van Beethoven	Carlos Lozano, pianista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Himno a Víctor Hugo op.</i> 69	Camille Saint-Saëns	Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>5 de mayo o la muerte de Napoleón</i> , H 74	Hector Berlioz	Manuel Romero Malpica, bajo Coro del Conservatorio Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Tarantela y Marcha de la Sinfonía Patética</i>	Piotr I. Tchaikovsky	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
“Cabalgata de las Valquirias” <i>Las Valquirias</i>	Richard Wagner	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 12. Programa del sexto concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 3 de noviembre de 1910<sup>542</sup>.**

Como señaló la prensa de la época, de nueva cuenta Wagner, pero sobre todo Beethoven, estuvieron presentes en la programación. Lo que no señalaron es que también Chaikovski fue una presencia continua hasta ese momento. Lo que si aparece publicado es que “Beethoven y Wagner son los dioses mayores de la música”<sup>543</sup>. Que, “el ilustre sordo es una especie de semidios para todo el mundo musical. ¡Y con razón!” Basta cualquiera de sus sinfonías para comprenderlo.<sup>544</sup>

Los diarios también apuntaron que el esfuerzo de Meneses parecía no tomarse en cuenta por parte de la audiencia y que no parecían reconocer el mérito de las obras presentadas. Aparentemente, el público no estaba acostumbrado a tales exquisiteces. En estos conciertos se les ofrecía “de golpe y porrazo [...] lo más sublime del arte”<sup>545</sup>.

<sup>542</sup> Fuentes: “Los conciertos Meneses”, *El Correo Español*, 2 de noviembre de 1910, p. 2. “Espectáculos. Teatro Arbu”, *El Diario*, 2 de noviembre de 1910, p. 4. “Teatro Arbu”, *El Diario*, 3 de noviembre de 1910, p. 4.

<sup>543</sup> “El concierto de anoche en Arbu”, *El Correo Español*, 4 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>544</sup> “El sexto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1910, p. 3.

<sup>545</sup> “Sorpresa bellísima en el concierto de anoche en el Arbu. La sexta audición de la temporada ‘Meneses’”, *El Imparcial*, 4 de noviembre de 1910, p. 4.

Todo esto generó un problema, o al menos es lo que parecen intuir los editoriales de la prensa. La falta de formación estética del público resultó para ellos evidente y se reflejó en una escasa asistencia que no favoreció económicamente el espectáculo. “Pero es que hay un círculo vicioso. El público no entiende porque no va y no va porque no entiende. Ya ve usted, la aristocracia brilla por su ausencia. La clase media se toma algún interés: es la única”<sup>546</sup>. Y aprovechan para hacer un reclamo burlón a una élite que prefiere encerrarse en sus “castillos *art nouveau*” en invierno “para no enfriarse”.

Por el contrario, y en desagravio de una clase media que se señala como desentendida o falta de gusto, un comentarista expone que: “Salimos del Arbeu, y una fila de coches de bandera confirmó lo dicho [...], la benemérita clase media fue la que no desoyó las voces del Arte”<sup>547</sup>. Esto demuestra que los desposeídos de coches propios eran los que acudían al teatro. Fueron los que respaldaron a Meneses y escuchaban los adelantos de la Orquesta que presentaba lo mejor del repertorio clásico. Es decir, a estos conciertos acudían los de siempre: “El salón no estaba concurrido sino por los mismos irreductibles aficionados y profesores que constituyen siempre el público de estas audiciones. Pocas *toilettes* modelos y pocos brillantes, pero un buen gusto y una cultura que compensan bien los encantos del lujo”<sup>548</sup>.

Las opiniones sobre la Séptima fueron similares a las de obras previas: “deliciosa, inspirada, inmortal”. Asimismo, fue la respuesta del público que, entusiasmadamente, aplaudió el: “primoroso *allegretto* y su *scherzo* que corre con movimiento vivo y ligero o se detiene un poco en el *sostenuto*”<sup>549</sup>. Aparentemente, esta parte fue la más sobresaliente para la audiencia. Ya fuera por la belleza del movimiento, por la interpretación que hiciera la orquesta o por que el autor de cada texto en dos diferentes diarios, fuera la misma persona: “anotemos tan sólo uno de sus tiempos, el divino *allegretto*, en que el genial autor tuvo uno de sus momentos más inspirados. La orquesta ‘sintió’ a maravilla este fragmento, así como el *scherzo* que le sigue”<sup>550</sup>.

---

<sup>546</sup> *Ibidem*.

<sup>547</sup> *Ibidem*.

<sup>548</sup> Se entiende aquí la palabra *toilette* como sinónimo de vestimenta o atavío femenino y no en su acepción más común actualmente. “El sexto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1910, p. 3.

<sup>549</sup> “Sorpresa bellísima en el concierto de anoche en el Arbeu. La sexta audición de la temporada ‘Meneses’”, *El Imparcial*, 4 de noviembre de 1910, p. 4.

<sup>550</sup> “El sexto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1910, p. 3.



Por otro lado, las pocas voces disidentes -o más críticas-, señalaban que, aunque, los miembros de la orquesta estaban “perfectamente educados”, al conjunto como tal, le faltaba mayor compenetración en la obra.

Quizás la razón de que el segundo movimiento (*allegretto*) llamara más la atención deriva de su cariz melódico, como puede leerse en una de las crónicas: “a veces la interpretación, impecable en lo que se refiere a la parte mecánica, no deja del todo satisfechos a quienes, acaso por falta de conocimientos, deseáramos encontrar más expresión en la frase melódica”<sup>551</sup>.

Del Castillo expresó haberla disfrutado en su totalidad -porque ya la conocía-, a pesar de ciertas vacilaciones por parte de la orquesta. Para él, la brillantez con que están compuestos el primero y el último de los movimientos, lograron halagar el espíritu del auditorio. Y añadió: “El *Allegretto*, en tonalidad menor, desflorado en un acorde largo y fuerte por el oboe, el clarinete en la, el fagot y el corno en mi, dominaron al público”<sup>552</sup>.

Tras una breve descripción del movimiento, apuntó que la orquesta siguió el ritmo de “esas patéticas poliodías [*sic*]”, en referencia a un desarrollo contrapuntístico de la sección de cuerdas que hace de este “motivo en tonalidad menor” el de mayor belleza en toda la sinfonía<sup>553</sup>. El autor debe referirse a los compases 183 a 209 del segundo movimiento. El violín primero presenta el motivo primigenio en la menor (cc. 183-186), mientras el segundo hace un contracanto para, cuatro compases adelante, invertir los papeles en sobre mi menor tono (cc. 187-190). La sección grave de las cuerdas retoma la propuesta original (cc. 191-194) y la viola, el contracanto y el motivo en mi menor (cc. 195-198) mientras se desarrolla un contrapunto en la sección de cuerdas moviendo el motivo de los cc. 183-186 por diferentes alturas (véase, Imagen 5).

---

<sup>551</sup> “El sexto Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1910, p. 3.

<sup>552</sup> Castillo, José L. del, “El concierto de antenoche en Arbeu”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1910, p. 9.

<sup>553</sup> *Ibidem*.

(183) 187

Violín I *sempre pp*

Violín II *sempre pp*

Contrabajo

190

Vln. I *sempre pp*

Vln. II

Vla. *arco pp* *sempre pp*

Cb. *pp* *sempre pp*

197

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

204

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

**Ejemplo 2.** Segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, cc. 183 a 209.

Para del Castillo, Beethoven, “el colosal sinfonista”, hace con la simplicidad rítmica una obra de delicada belleza, joya del “arte supremo”. Para dar cuenta de sus impresiones, recurre a la metáfora.

En esos finales de serena cadencia, flotan mecidas sombras de misterio. En su melodioso movimiento de marcha fúnebre, gravitan pensamientos sobre la fragilidad. En sus armonías hay un saliente de tristeza como en los jardines abandonados y evocadores de muerte. Es tan virilmente flébil, como una elegía digna de la desaparición del rey de los astros. Es triste, [pero] no plañidero. Tiene la solemnidad componente del rugido de un león [...]<sup>554</sup>.

La *Fantasia coral* fue denominada una obra de fina filigrana que conmovió a todos al revelar en sus notas un “mundo de ensueños y bellezas”. Aquí quedaba de manifiesto tanto la grandeza artística de Beethoven como su inspiración sobrehumana<sup>555</sup>. Por supuesto, las alabanzas a Carlos Lozano, encargado de la parte pianística, también estuvieron presentes. “De la brillante agilidad de dedos de Lozano saltaban: [olas cristalinas] o daba el piano voces de un acento penetrante y patético”<sup>556</sup>. Su desempeño solamente hizo que confirmaran sus dichos previos como solista. La participación vocal también fue aplaudida; sobre todo, al reconocer que: “los coros no siempre fueron tratados con suavidad por el compositor alemán, quien consideraba la voz humana como uno de tantos instrumentos, y no vacilaba en llevarlos a tiempos casi imposibles, y con *tessituras* extremadas”<sup>557</sup>.

De manera relevante podemos señalar que, a Castillo, la *Fantasia coral* no le pareció tan admirable como sus sinfonías. Debido a una mala distribución del coro, consideró que la parte vocal sólo agregó confusión mientras que la pianística fue correctamente interpretada. El autor resume su exposición de la siguiente forma: “la composición nos entrega menos bellezas de las que, a juzgar por el prestigio de su noble autor, suponemos enjoyaran sus compases...”<sup>558</sup> Podemos suponer que de esta obra sí fue su primera audición.

---

<sup>554</sup> Castillo, José L. del, “El concierto de antenoche en Arbeu”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1910, p. 9.

<sup>555</sup> “El concierto de anoche en Arbeu”, *El Correo Español*, 4 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>556</sup> “Sorpresa bellísima en el concierto de anoche en el Arbeu. La sexta audición de la temporada ‘Meneses’”, *El Imparcial*, 4 de noviembre de 1910, p. 4.

<sup>557</sup> “*Ibidem*.”

<sup>558</sup> Castillo, José L. del, “El concierto de antenoche en Arbeu”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1910, p. 9.

### 4.3. La interpretación de la Octava y Novena sinfonías

#### 4.3.1 El séptimo concierto y el estreno de la Novena

Congruente con su propuesta pública, el ministro Justo Sierra otorgó una subvención de trescientos pesos para los coros que estudiaban la Novena que, a decir del diario que presentó la nota, debía ejecutarse próximamente<sup>559</sup>. Aparentemente, esa fecha debía o podría ser la festividad del centenario de la Independencia de México, aunque, como ya señalamos, esto no fue así.

Al inicio de la temporada de invierno, los diarios realzaron el hecho de que se ejecutaran todas las sinfonías en una sola temporada, pero, especialmente, la Novena. Sobre ésta escribieron que era: “la creación más conmovedora y sublime del genial compositor alemán”. Además, dejan en claro que la ejecución de esta obra se consideraba un importante acontecimiento artístico en cualquier centro musical de Europa<sup>560</sup>.

El séptimo -y penúltimo- concierto de la temporada fue el momento que Meneses decidió estrenar la Novena. En esta ocasión no inició con la sinfonía, asumimos que fue debido a su importancia pues resultaría contraproducente presentar algo más después de la *Sinfonía Coral*. El cuadro 13 presenta el programa del concierto.

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Intérprete(s)</b>
<i>Fantasia para piano, coro y orquesta</i>	Ludwig van Beethoven	Carlos Lozano, pianista Coro <sup>561</sup> Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>5 de mayo o la muerte de Napoleón</i>	Héctor Berlioz	Manuel Romero Malpica, bajo Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Per pietá bell 'idol mío</i> [K.78 K6 73b]	Wolfgang A. Mozart	Isabel Zenteno, cantante Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>El rey de los Alisos</i> D 328. [ <i>Der Erlkönig</i> , también conocida como el rey de los elfos]	Franz Schubert, texto de Wolfgang von Goethe	Isabel Zenteno, cantante Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
Novena Sinfonía en re menor, op. 125	Ludwig van Beethoven	Sofía Camacho, soprano; Mercedes Jaime, contralto; Israel Magaña, tenor; Manuel Romero Malpica, bajo.

<sup>559</sup> “Novedades de Instrucción Pública”, *El Imparcial*, 10 de junio de 1910, p. 7.

<sup>560</sup> “Arbeu. La Temporada de Grandes Conciertos”, *El Diario*, 7 de octubre de 1910, p. 9.

<sup>561</sup> Los diarios no consignan si el coro fue el del Conservatorio o si se conformó uno especialmente para la ocasión. Tampoco señalan quien fue el director del coro. No obstante, cuando se anunciaron los conciertos, en junio de ese año, se anunciaba una orquesta de entre ochenta y cien personas, un coro de más de cien y a Joaquín M. Beristáin como repetidor al piano. Es posible asumir que los alumnos del Conservatorio participaron, al igual que en la “Apoteosis de los héroes”, como se menciona más adelante.

		Coro Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
--	--	---

**Cuadro 13. Programa del séptimo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 6 de noviembre de 1910<sup>562</sup>.**

La presentación de la Novena se convirtió en todo un acontecimiento a pesar de que el estreno no se utilizó para la clausura de la temporada. Con el paso de los conciertos, el aumento en la audiencia y la asiduidad se mantenía. Ya no era sólo un acontecimiento social sino “la nota más alta de cultura y de belleza” para el arte mexicano<sup>563</sup>.

El anuncio de esta obra causó mucha expectación en el público. “Unos, los afectos, los asiduos, los sumisos, presentían un cántico divino; los otros, los técnicos, no dejaban de inquietarse por si el público no comprendía el coronamiento de la obra de Beethoven”<sup>564</sup>.

Y el público de México supo corresponder adecuadamente al esfuerzo de Meneses. Pero, sobre todo, supo apreciar la música de Beethoven: “y lo que es más raro todavía, supo comprender la obra, pues elocuentemente se apreció que la emoción que iluminaba los rostros, como llama interior, no era fingida”<sup>565</sup>. Los aplausos correspondieron con el grado de emoción sentido y no a una respuesta automática. El público pudo disfrutar de “las dulces, las arrulladoras notas de la grandiosa Novena Sinfonía de Beethoven”<sup>566</sup>.

La pieza fue señalada como el más grande monumento musical de la humanidad y, dentro de las composiciones beethovenianas, el punto más alto y claro de su genio. “Es un himno a la alegría, [que] lleva al auditorio por pasajes que impresionan hondamente, ya porque dejan entrever la esperanza, ya la angustia, ya el dolor, para pasar casi repentinamente a la alegría, que parece descender del cielo”<sup>567</sup>.

<sup>562</sup> Fuentes: “Teatro Arbeu”, *El Diario*, 6 de noviembre de 1910, p. 5. “Espectáculos. Teatro Arbeu”, *La Iberia*, 6 de noviembre de 1910, p. 2. “El Magnífico concierto en el teatro Arbeu”, *El Imparcial*, 6 de noviembre de 1910, p. 14. “Beethoven's ninth symphony at Arbeu. Last concert under direction of prof. Meneses”, *The Mexican Herald*, 6 de noviembre de 1910, p. 3.

<sup>563</sup> “Notable Acontecimiento Musical. La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Heraldo Mexicano*, 7 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>564</sup> “Por primera vez en los anales artísticos de México se ejecutó la 9ª sinfonía”, *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1910, p. 5.

<sup>565</sup> “Notable Acontecimiento Musical. La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Heraldo Mexicano*, 7 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>566</sup> “Arbeu”, *La Iberia*, 8 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>567</sup> *Ibidem*.

La interpretación, marcada como irreprochable, llenó de regocijo a la audiencia; se percibió como “una ráfaga de alegría venida como victoriosa del alma íntima de la Sinfonía”<sup>568</sup>. La prensa se abocó casi de manera única a describir tanto la obra como la recepción de ella. Casi nada se dijo del resto del programa, lo que era natural considerando la importancia del estreno de la Novena y, que las dos únicas piezas que no se habían presentado antes en la temporada fueron *Per pietá bell idol mío* de Mozart y *Erlkönig (El rey de los Alisos)* de Schubert ya conocidas en México.

Los cronistas describían los movimientos de la sinfonía entrelazados con aspectos interpretativos:

[...] empezamos a escuchar los primeros compases de la grandiosa sinfonía que llevan el primer motivo impregnado de una rebelde melancolía, la gran masa orquestal dirigida dócilmente por el maestro Meneses parecía intensificar el doloroso pensamiento musical que al final de la primera parte es como una racha de desolación.<sup>569</sup>

O bien,

“En la segunda y tercera partes que van guiando nuestras sensaciones en una preparación psicológica, en fuga desenfrenada, hacia la alegría noble triunfal, presentida por Goethe, la música salva con su homogeneidad y bajo el enorme esfuerzo de Meneses, los terribles escollos de la partitura, que casi parecen insuperables al llegar al bellissimo Andante que capaz es de arrancar las lágrimas al alma empedernida. !Que encanto el del Adagio, que corona la primera parte! Hay allí como una sacudida del alma que se ha libertado de un gran dolor, que desprovista de toda preocupación y de todo prejuicio camina resueltamente hacia la vida, hacia el Amor.<sup>570</sup>

Desde los primeros anuncios aparecidos en la prensa sobre la presentación de la Novena, la empresa avisó que el intermedio entre la segunda y tercera parte, es decir, entre los movimientos uno a tres y el cuarto, sería tan sólo de cinco minutos. Tiempo que se daría para el acomodo de coro y solistas. Informado lo anterior, se rogaba al público no levantarse de sus asientos para que la obra corriera sin mayor dilación. Queremos suponer que, dentro de la intención formativa de

---

<sup>568</sup> “Notable Acontecimiento Musical. La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Heraldo Mexicano*, 7 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>569</sup> *Ibidem*.

<sup>570</sup> *Ibidem*.

estos conciertos, era conveniente avisar de situaciones como estas. Acostumbrado el público a levantarse en los intermedios y salir a socializar, fue pertinente la advertencia para no romper el hilo de la obra. Aunque, dada la envergadura del concierto con obras tan largas quizás fue, más que pertinente, necesario hacer la aclaración. Sin embargo, como es de suponer, el tiempo fue mayor de lo indicado. Así lo hace ver la prensa pues en la audiencia era palpable un estado de inquietud que presagiaba la grandiosidad que se avecinaba: “Era la cuarta parte... la página musical más grandiosa de la humanidad, que bien estaría representada en grandiosidad, por la estatua del Moisés de Miguel Ángel”<sup>571</sup>. De nueva cuenta, se hacen las comparaciones entre Beethoven y otros grandes artistas. Parecía necesario establecer la inmensidad artística de la obra escuchada a partir de la referencia a otras obras magnas.

Carlos González Peña escribió que la obra de Beethoven, desconocida en México, no sólo era la cumbre más elevada del divino arte sino, además, “fuente de la cual deriva toda la música moderna”<sup>572</sup>. A su juicio, para poder comprender la evolución en el arte musical, particularmente en el género dramático, que ejemplifica con Wagner y la última época de Verdi, era necesario escuchar la Novena Sinfonía. Es decir, Beethoven era esa fuente de la que abrevaron los grandes músicos que le siguieron. Era el basamento de la música de los grandes maestros posteriores.

Esto se vio reforzado por otros cronistas. Al igual que él, los editorialistas de *El Heraldo Mexicano* y *El Imparcial* coincidieron en comentar que la *Fantasia coral* sirvió, naturalmente, como prelude para la Novena. Este último, además, señaló que, en la *Fantasia*, el público la aplaudió porque reconoció parte de sus procedimientos por haberlos escuchado en *Lohengrin*, *Tannhäuser* y fragmentos de *Tristán e Isolda* y *Sigfrido*. Apuntilla su comentario de la siguiente forma:

[...] la Novena presenta precisamente períodos de un estilo precursor de la famosa tetralogía Wagner, y en efecto, no se concibe sin Beethoven y Weber; y se trasluce, en cambio, en múltiples pasajes de la Novena, donde se oye el efecto de los acordes sin preparación ni resolución, las

---

<sup>571</sup> “Notable Acontecimiento Musical. La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Heraldo Mexicano*, 7 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>572</sup> González Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 30.

disonancias, la melodía infinita, el esquema grandioso, complejo y uno, el nuevo tratamiento de las voces en fraternal avecinamiento con la instrumentación<sup>573</sup>.

No deja de resultar interesante que Meneses decidiera repetir la *Fantasia coral* como primera obra del concierto. Como puede verse en los programas de los conciertos, era frecuente la inclusión de obras ya interpretadas. Según consigna la prensa, al finalizar el sexto abono de la temporada, el público solicitó la repetición del programa del concierto anterior. Esto explicaría, en parte, su decisión; sin embargo, del total de obras interpretadas, tanto la Sinfonía *Patética* como la *Ritt der Walküren* ya se habían presentado y, la Séptima Sinfonía, como se anunció desde un principio, no se volvería a interpretar por lo que sólo quedaban la *Fantasia coral*, el *Himno a Victor Hugo* y la cantata *Cinco de mayo*. Finalmente, Meneses se decidió por Beethoven y Berlioz. Por una parte y, en un sentido pedagógico, escuchar el *opus 80* le permite a la audiencia otear el horizonte auditivo que se avecina; por la otra lo prepara para que, una vez llegada la sinfonía, ésta le fuera familiar.

Otro dato importante es el tamaño tanto de la orquesta como del coro. En una foto aparecida en *El Mundo Ilustrado* durante la interpretación del *Triple concierto*, la orquesta presenta un aproximado de 46 personas más los solistas y el director<sup>574</sup>. Esto implica un conjunto instrumental cuyo volumen podría ser balanceado con un coro no muy grande y que permitiera que el esfuerzo coral no resultara tan exigente. Sin embargo, durante el concierto del Centenario (presentado en octubre de ese mismo año), la prensa enfatizó el número de participantes. Para este “Apoteosis de los Héroes”, la orquesta contó con 150 instrumentistas y un coro de alrededor de 300 voces dispuestos dentro de Palacio Nacional y dirigidos por Meneses<sup>575</sup>. Los diarios no especificaron el número de personas que participaron en el estreno de la Novena. Sólo informaron que las obras de Beethoven serían interpretadas por la Orquesta del Conservatorio adicionadas con “grandes masas corales”<sup>576</sup>. Si estas masas fueron las que reforzaron la interpretación del concierto de la

---

<sup>573</sup> “Por primera vez en los anales artísticos de México se ejecutó la 9ª sinfonía”, *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1910, p. 5.

<sup>574</sup> González Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “Teatrales. Un triunfo del maestro Meneses. La divulgación de Beethoven y de Wagner. ‘Los irresponsables’ en el ‘Virginia Fábregas’”, *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1910, p. 29.

<sup>575</sup> “Fue suntuosa e imponente la ceremonia del apoteosis de los héroes”, *El Imparcial*, 7 de octubre de 1910, p. 5.

<sup>576</sup> “Los Conciertos de Meneses en Arbu”, *El Correo Español*, 8 de octubre de 1910, p. 2. Otros diarios indicaban 370 cantantes (“Ecos del apoteosis de los héroes. Los coros del conservatorio”, *El Imparcial*, 8 de octubre de 1910, p. 4.), y hasta 500 (“El apoteosis de los héroes fue el último número de las fiestas patrias”, *El País*, 7 de octubre de 1910, p. 1.).



“Apoteosis”, y con las que presentó el primero de los conciertos, es posible suponer que la orquesta también debió ser reforzada.

A decir de González Peña, la Novena representaba varias cosas: los avances en el arte que impulsaron la música en el siglo XIX eran muestra de su ímpetu emprendedor y de las nuevas cotas alcanzadas en la sinfonía gracias a su capacidad compositiva; su amor por la humanidad, expresado a través de la última de sus sinfonías que lo elevaban, de la condición de genio a “la condición de divino”. Si en la *Heroica* y en la *Pastoral* Beethoven “supo cantar un espléndido canto a la Naturaleza y a la Gloria”, en la Novena, se superó a sí mismo cantándole a la ‘Alegría’ lanzando “un hondo y conmovedor grito: el grito del genio que en la cumbre se siente hermano de sus hermanos los hombres [...]”<sup>577</sup>. Estos gritos, apunta González, son similares al cantado por Homero en la conquista de Troya, al de Dante en el infierno, al del *Rey Lear* de Shakespeare o el del *Quijote* de Cervantes: un grande entre los grandes.

A pesar de lo anterior, González no pudo evitar la repetición de los tropos beethovenianos; ¿cómo podía cantar a la alegría un ser que había sufrido tanto?, se pregunta. Cómo podía ofrecernos esperanza, amor o belleza cuando:

En torno a él reinaba el supremo silencio; era el momento trágico de su vida; aquel en que, en medio del dolor, la muerte era el único refugio. Y, sin embargo, en medio de la tempestad; agitado por la emoción de la obra que resonaba ya solemne en los ámbitos de su vida interior, el quiso cantar a la Alegría. Y el canto a la Alegría era, quizás el canto a la Muerte, único consuelo en su vida de infortunio. Realizaba, al fin, la aspiración vehemente de su existencia; elevar un himno a la Alegría, invocar a la Alegría y saludarla, saludarla tras el dolor; amarla, adorarla, sentirla, para ejemplo de los hombres, después de haber luchado como un héroe, después de haber pensado como un dios [...] <sup>578</sup>

González hace una amplia descripción de la obra, cita a Rolland para describir la impresión que causa en el oyente el tema de la Alegría. Y, de igual manera, describe los movimientos que anteceden al cuarto. La desesperanza en el *Allegro*, el júbilo doloroso del *Scherzo* y el elegíaco y místico *Adagio*. En sus palabras se nota el encanto que el cronista siente por la obra: “la fuerza

---

<sup>577</sup> González Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 30.

<sup>578</sup> *Ibidem*. Las mayúsculas son del texto original.

inmensa de la última parte de la *Sinfonía*, que luego de haberla escuchado, el final de embriaguez que produce hace que languidezcan las primeras sensaciones divinas”<sup>579</sup>.

Meneses fue aclamado como héroe triunfador tras finalizar la audición. La prensa lo declaraba como tal no sólo por la interpretación sino, por el logro de las presentaciones sinfónicas, en especial de la Novena, obra que llenó de emoción a los oyentes. Se le comparó, incluso, con la función de estreno. El teatro, cuenta la prensa, “ha bullido jubiloso cual si pretendiera repetir ayer la salutación admirable con que Viena, la imperial, acogió al Cisne de Bonn en 1824, al escuchar por primera vez la Novena Sinfonía”<sup>580</sup>. La respuesta que obtuvo por parte de la audiencia mostraba verdadero regocijo. Un reconocimiento del avance cultural y puro orgullo mexicano. En palabras de *Maese Pedro*: “No caben ahora elogios de crítico. Inútiles son las alabanzas. No es el cronista: es el hombre henchido de emoción y de agradecimiento por la merced recibida, el que se levanta para decirles: ¡Gracias! ¡Muchas gracias!”<sup>581</sup>.

#### **4.3.2. El octavo concierto y la Octava Sinfonía**

Tras el amplio reconocimiento por parte de la audiencia, expresado a través de un lleno absoluto, así como la gran acogida de la prensa en el último concierto de la temporada, Meneses presentó la Octava junto a la Novena tan sólo separadas por un aria. El cuadro 14 presenta el programa de esa función.

---

<sup>579</sup> González Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 30.

<sup>580</sup> “Por primera vez en los anales artísticos de México se ejecutó la 9ª sinfonía”, *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1910, p. 5.

<sup>581</sup> González Peña, Carlos, (*Maese Pedro*, seud.), “La Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 30.

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Intérprete(s)</i>
Octava sinfonía en fa mayor op. 93	Ludwig van Beethoven	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Oberon</i> : aria de soprano	Carl María von Weber	Mercedes Jaime, soprano Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
Novena Sinfonía	Ludwig van Beethoven	Sofía Camacho, soprano; Mercedes Jaime, contralto; Israel Magaña, tenor; Manuel Romero Malpica, bajo. Coro Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio

**Cuadro 14. Programa del octavo concierto de la Orquesta del Conservatorio, temporada de invierno, 10 de noviembre de 1910<sup>582</sup>.**

La prensa manifestó el éxito obtenido por Meneses en su temporada. Aunque en un principio la afluencia fue escasa, a medida que avanzaba creció el delicado y escogido público, al grado que los diletantes amantes de Beethoven llegaron a lamentar “el próximo fin de tan artísticas y exquisitas funciones musicales”<sup>583</sup>.

La prensa realizó el desempeño de la orquesta en su interpretación de la Octava. “[...] admirablemente disciplinada, hizo [...] una ejecución irreprochable”<sup>584</sup>. Gracias a esto, toda la emoción contenida en la obra fue percibida por la audiencia.

De la Portilla retomó las palabras de otros cronistas al sostener que la audición de las sinfonías de Beethoven implicaba el más importante acontecimiento teatral del año. Esto resulta revelador pues, a principios de octubre, se dio el concierto de aniversario del Centenario con obras de gran impacto, con la misma orquesta y bajo la dirección de Meneses. Incluso llegó a afirmar que fue un éxito triunfal y, para un entendimiento mayor de las obras de Beethoven, lo mejor era leer a Wagner y Berlioz.

Sobre la Octava, Portilla escribió: “sus hermosos tiempos, saturados de ideas y de sentimiento fueron escuchados con admiración”. No obstante, la audiencia estaba impaciente por

<sup>582</sup> Fuentes: “Teatro Arbeau”, *El Tiempo*, 9 de noviembre de 1910, p. 6. “Teatro Arbeau”, *El Diario*, 10 de noviembre de 1910, p. 4. “Teatro Arbeau. Los conciertos Meneses”, *El Diario*, 10 de noviembre de 1910, p. 7. “El Concierto de esta noche”, *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1910, p. 4.

<sup>583</sup> “Los Conciertos de Arbeau”, *El Correo Español*, 10 de noviembre de 1910, p. 2. “Los conciertos Meneses”, *El Correo Español*, 11 de noviembre de 1910, p. 2.

<sup>584</sup> “Los conciertos Meneses”, *El Correo Español*, 11 de noviembre de 1910, p. 2.

volver a escuchar la Novena y, tras su segunda audición (el 10 de noviembre), tuvo mejor recepción<sup>585</sup>.

Este detalle, que pudiera parecer menor, implica un avance en el gusto del público. De manera implícita, la impaciencia y una mejor comprensión de la obra dejan entrever un crecimiento en el juicio estético de los asistentes. Un avance en esa educación señalada desde un principio. Un logro para la propuesta de Justo Sierra, un motivo de orgullo para México y un éxito definitivo para el Conservatorio, la Orquesta y Meneses.

De la Portilla, como lo había hecho antes González Peña, resalta los detalles que cautivaron a la audiencia: “los temas frescos, dolientes o regocijados, patéticos o heroicos, diluidos en una armonía llena de novedad, de gracia y de vigor”, así como las combinaciones musicales poco escuchadas antes. El único reclamo de la Portilla estuvo relacionado con la interpretación de una de las sinfonías: “El señor Meneses nos debía la Quinta y la Octava. Anoche nos pagó esta última”. Si bien la Sinfonía en do menor ya había sido tocada en otras ocasiones en México, se esperaba la audición de todas las sinfonías y ésta, desafortunadamente quedó en capilla<sup>586</sup>.

A pesar de la buena crítica publicada por de la Portilla, José Luis del Castillo externó ciertas molestias a propósito del último concierto. En principio, reclamó tanto el tardío inicio como lo cargado del programa. Interpretar las dos últimas sinfonías de Beethoven más un aria intermedia, supuso un recital largo y, quizás que no fue el único en pensar de ese modo. Castillo, sin argumentar razones propias, decidió expresarse a través de otros asistentes al darles voz en su columna. “Un maestro amigo mío me asegura que no resiste más de dos horas de audición musical”. El mismo amigo agrega que el concierto se percibió más extenso al no incluir obras de diversos tipos<sup>587</sup>. Como podemos leer, a pesar de que se buscaba dejar de lado los conciertos misceláneos, mejorar el gusto y educar a la audiencia, aun así, prevalecía la tradición.

Para otro de sus conocidos, un “poeta de áureo plectro [era] demasiado el esfuerzo mental sólo con escuchar una Sinfonía beethoveniana u otra obra ardua y polifónica”. Mucho más, asumimos, la audición de dos sinfonías. Cita, además, a un amateur quien refiere las prácticas europeas. Allá, afirma, jamás se programarían dos sinfonías de Beethoven juntas y Castillo declara: “Y yo, [...] pienso que la Novena Sinfonía de Beethoven debe ser integrante en todo un

---

<sup>585</sup> Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.), “El octavo Concierto de Meneses”, *El Tiempo*, 11 de noviembre de 1910, p. 7.

<sup>586</sup> *Ibidem*.

<sup>587</sup> Castillo, José L. del, “El concierto del jueves en Arbeu”, *El Diario*, 13 de noviembre de 1910, p. 13.

programa”<sup>588</sup>. Sus comentarios parecen una buena manera de tirar la piedra y esconder un poco la mano. No era el primer concierto de larga duración en la temporada. El penúltimo debió durar más o menos el mismo tiempo y no mereció comentario alguno de su parte. Quizás en ese momento no tuvo voces a las cuales hacer eco.

Nada dijo del Castillo de la Octava o de *Oberon*, pero redactó una amplia apología sobre la sinfonía nona de Beethoven. Castillo utilizó expresiones tales como que la parte orquestal evocaba una psicología superior alimentada por las adversidades de la vida. O bien, que era una obra “de melodías tan lozanas, tan nobles y tan bellas y de poliodías [sic] y modulaciones suntuosas”. Esta obra, por sí sola, era suficiente para deificar a su autor, un ser único, un “¡hombre privilegiado que poseyó un genio tan poderoso y una imaginación tan feraz, como la Naturaleza!”<sup>589</sup>. En este comentario podemos ver cómo se troca al hombre en una figura supra humana. Su capacidad compositiva, muestra de su genio, logra a través de su obra, convertir o reafirmar la deificación de Beethoven.

Carlos González Peña fue mucho más crítico con la interpretación en particular con la parte vocal. Los solistas: Sofía Camacho, Mercedes Jaime, Ismael Magaña y Roberto Romero Malpica, fueron los mismos que en la función de estreno, quienes, en el cuarto movimiento “[...] precipitáronse ahí en un abismo de desafinación, y fue inútil cuanto intentaron para rehacerse. Esto contribuyó, como es natural, a anular el efecto de las voces en esa parte de la genial obra de Beethoven”<sup>590</sup>.

#### **4.3.3. Un concierto a beneficio y uno popular**

Tras finalizar la temporada se anunciaron dos conciertos a beneficio: uno para Meneses y el otro para los participantes del coro. En el primero de los dos, dado el 13 de noviembre, Meneses estrenó el *Segundo concierto para piano* de Saint-Saens con María Luisa Meneses como solista y repitió, de Wagner “Los murmullos de la selva” y “El jardín encantado” y de Beethoven la Novena. En el segundo, propuesto para el 17 del mismo mes, se programó la obertura *1812* y la Quinta de Beethoven. Sin embargo, este concierto no se llevó a cabo sin que se dieran explicaciones del

---

<sup>588</sup> Castillo, José L. del, “El concierto del jueves en Arbeu, *El Diario*, 13 de noviembre de 1910, p. 13.

<sup>589</sup> *Ibidem*.

<sup>590</sup> González de la Peña, Carlos, (Maese Pedro, seud.), “Triunfos de la ‘Novena Sinfonía’”, *El Mundo Ilustrado*, 20 de noviembre de 1910, p. 34.

porqué. Esto hizo que quedara inconclusa la presentación de la integral sinfónica de Beethoven puesto que la Quinta no se ejecutó durante la temporada.

Si bien el concierto del 17 se suspendió, el día 18 se programó un concierto auspiciado por la Secretaría de Instrucción Pública. El mismo Justo Sierra solicitó que se interpretara la Novena con dedicatoria “al profesorado de Instrucción primaria y secundaria y a los gremios de estudiantes de las Escuelas Profesionales”<sup>591</sup>.

Los elogios sobre Meneses no escasearon. Epítetos como incansable, el verdadero impulsador y propagador del bello arte musical, verdadero “héroe de la temporada”, valeroso y entusiasta director, así como un “conquistador de triunfos” se hicieron presentes en la prensa. Incluso, del Castillo lo llama “el más perseverante, el más poderoso, el más influyente profesor de belleza”, uno del que todos habían sido, directa o indirectamente, alumnos. Ya fuera como pianistas o como asistentes a las temporadas de orquesta, enseñó “los más delicados esteticismos musicales”<sup>592</sup>. No descansó hasta dar “a conocer la monumental y emocionante obra, la grandiosa Sinfonía de Beethoven”<sup>593</sup>. A fin de cuentas, fue el artífice del estreno de la Novena, pero hasta donde hemos podido revisar, tampoco la Séptima y la Octava eran conocidas en México y fue un detalle que pasó desapercibido; oscurecido por la sombra que derramaba la última de las sinfonías beethovenianas, sus antecesoras quedaron opacadas.

En 1910 se interpretó en cuatro ocasiones la Novena Sinfonía de Beethoven y en cada ocasión lograba un mayor entendimiento (ver cuadro 15). Así se exponen en los diarios: “pues mientras más se escucha, más sutilmente nos embarga y más y más encantos y enseñanzas encontramos en esa inagotable mina musical!”<sup>594</sup>.

---

<sup>591</sup> “La función popular en el teatro Abreu”, *El Imparcial*, 17 de noviembre 1910, p. 4 y, Castillo, José L. del, “El concierto popular en el Arbeu”, *El Diario*, 21 de noviembre de 1910, p. 5.

<sup>592</sup> Castillo, José L. del, “El Beneficio del Maestro Meneses”, *El Diario*, 17 de noviembre de 1910, p. 9.

<sup>593</sup> “Espectáculos. En el Arbeu”, *La Patria*, 12 de noviembre de 1910, p. 5.

<sup>594</sup> Castillo, José L. del, “El concierto popular en el Arbeu”, *El Diario*, 21 de noviembre de 1910, p. 5.

Fecha de presentación	Intérpretes
6 de noviembre de 1910	Sofía Camacho, soprano; Mercedes Jaime, contralto; Israel Magaña, tenor; Manuel Romero Malpica, bajo. Coro Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
10 de noviembre de 1910	
13 de noviembre de 1910	
18 de noviembre de 1910	

**Cuadro 15. Fechas de presentación de la Novena Sinfonía de Beethoven en noviembre de 1910 con sus intérpretes.**

Los diversos cronistas o críticos recurrieron también a la referencia literaria. Para dar más peso a su voz, citaron a Berlioz y Wagner desde el ámbito musical y a Romain Rolland para resaltar el aspecto biográfico de Beethoven. El biógrafo francés apareció también en las crónicas de *El Imparcial*, *La Iberia* y en la de González Peña<sup>595</sup>.

No quedan claras las razones por la que Meneses decidió adelantar el estreno de la Novena. Tampoco hay claridad en la forma en que planteó la temporada. Sin embargo, la interpretación de la Novena en el penúltimo concierto de la temporada permite aventurar un par de hipótesis.

La primera, sin mayor sustento que la situación política del país, plantea la posibilidad de que, ante los inminentes acontecimientos de cambio social, Meneses decidiera adelantar el estreno dado el esfuerzo realizado. El Plan de San Luis (5 de octubre de 1910), planteado por Francisco I. Madero en el exilio, podía traer -y trajo- consecuencias para la nación.

La otra hipótesis, concebida a partir de los conciertos dados, estaría en relación con una cuestión de orden práctico. El adelantamiento de la Novena, única sinfonía que se planeó repetir en la temporada, debía presentarse antes para, naturalmente, poder repetirla. El hecho de que se interpretara cuatro veces (conciertos siete y ocho de la temporada, concierto a beneficio de Meneses y concierto popular) fue, quizá, más un hecho fortuito que planeado. Sobre todo, el último, el llamado “popular”, el cual fue auspiciado por la misma Secretaría de Instrucción Pública. Esto nos lleva a pensar que los movimientos político-sociales de octubre y noviembre, no incidieron en realidad en la práctica musical de ese momento.

<sup>595</sup> Rolland, Romain, *Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Hachette, 1903. Esta fue la primera edición y tuvo múltiples reimpressiones. En 1909, dos diarios capitalinos lo citaron para escribir sobre Beethoven: D'Estournelles De Constant, Jean, “Beethoven”, *El Tiempo*, 9 de junio de 1909, p. 3-4, texto traducido de un artículo del *Le Figaro* y, “Lecturas Selectas. Pensamientos de Beethoven”, *El Abogado Cristiano*, 12 de agosto de 1909, p. 12. Además, la Secretaría de Instrucción Pública, bajo la dirección de José Vasconcelos en conjunción con la Universidad Nacional Autónoma de México, publicaron: Rolland, Romain, *Vidas ejemplares. Beethoven. Miguel Ángel. Tolstoi*, México, UNAM/SEP, 1923. Una traducción de los textos franceses de Rolland.

El inicio del movimiento no reeleccionista, que culminó en lo que llamamos Revolución Mexicana, inició el 20 de noviembre. Beethoven sonó en la capital mexicana dos días antes de su estallido. Desde una postura progresista quisiéramos creer que fue un grito anticipado de libertad. Desde la postura del porfiriato, quizás era un recordatorio de que la civilización se muestra con la interpretación de sinfonías, particularmente las de Beethoven<sup>596</sup>.

Si bien, muchas de las crónicas encontradas parecen sugerir ideas o percepciones comunes, ya sea las que no estaban firmadas o las que sí, sería necesario un análisis más a detalle para descartar que los autores de las crónicas en los diversos diarios no fueran en realidad las mismas personas. Esto se sugiere a partir de frases comunes o muy cercanas entre algunos de los escritos anónimos y en periódicos distintos, con los que sí firmaban sus comentarios. Por ejemplo, la diferencia entre críticos y cronistas publicada por de la Portilla en *El Tiempo* y las aparecidas en *El País*, como puede verse en el cuadro 16.

Fecha	Diario	Título	Autor	Texto
15 de agosto de 1910	<i>El País</i>	“El concierto de ayer en la Academia Metropolitana”	Sin autor	“Los críticos profesionales juzgan de la musica con arreglo a la técnica musical. Quédeles a ellos por entero esa labor: yo me limito a narrar las emociones íntimas que la música me promueve [...]”
24 de octubre de 1910	<i>El Tiempo</i>	“El tercer concierto Meneses”	Portilla, Edmundo de la, ( <i>Zig-Zag</i> , seud.)	Y no siendo humanamente posible pedir al cronista, simple aficionado sin pretensiones técnicas, hacer un relato minucioso concierto a concierto de todas las particularidades de cada audición, que le sea dado despedirse [...]

**Cuadro 16. Ejemplo comparativo entre dos textos de un posible mismo autor.**

#### 4.4. Postludio en dos partes

##### 4.4.1. El caso Alba Herrera y Ogazón y la ausencia de Campa

Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) es un caso raro en la historia de la música mexicana dada la época en que vivió. Con una formación basada en el siglo XIX, su fuerte personalidad se manifiesta de lleno durante el primer tercio del siglo XX.

<sup>596</sup> No dejan de ser interesantes las coincidencias de las fechas. El acto apoteósico, culminación de las festividades septembrinas de la Independencia, no pudo llevarse a cabo el día 30 por no estar listo el catafalco para los héroes. La fecha en que se presentó fue el 6 de octubre, un día después de la proclamación del Plan de San Luis.



Las opiniones de Herrera sobre Beethoven quedan de manifiesto en sus diversos escritos. Si bien, son más evidentes en sus tres textos -posteriores todos a la temporalidad del presente trabajo-, aparecen plasmados en los diversos diarios de la época a los que prestaba su pluma<sup>597</sup>. Aunque no fue la primera mujer que hizo “crítica” en la prensa mexicana, pues también están *Abeja* o *Titania*.

A principios de 1910, por ejemplo, Herrera arremetió contra el modernismo musical y de manera sarcástica señala que, para disfrutar de la música del mañana, había que arrancarse de raíz la influencia de ciertas antigüedades como Bach y Beethoven. De igual forma arremete contra los críticos que se apresuraban a señalar que los “modernistas” (Strauss, Debussy, D’Indy o Reger) eran versiones corregidas y aumentadas de Beethoven o Wagner. Hacia el final del artículo deja en claro dónde está puesto su corazón. “La exquisita polifonía de Bach, la profundidad de Beethoven, la melodía límpida de Schubert, la opulencia armónica de Wagner, no tienen, por cierto, carácter nacional o local”<sup>598</sup>.

No dudó en llamar a Beethoven “libertador de la orquesta” gracias a su osada y radical forma de trabajar la sinfonía<sup>599</sup>. O bien, mencionar los textos en la música sinfónica. Lo que ella llamaba “pintura mental”, es decir palabras o frases que ayudaban al público y en ocasiones hasta los mismos músicos a comprender mejor la obra, no debía utilizarse en exceso para evitar que el significado de la obra dependiera de su relación con la expresión escrita. “La música absoluta es suficiente en sí misma para impresionar y deleitar al auditor inteligente, sin necesidad de estímulos imaginativos”<sup>600</sup>. El uso del término “música absoluta” deja entrever cierto desprecio por la música con programa. No obstante, debió generarle conflicto el caso de Beethoven y la obligó a matizar sus dichos, por más categórica que fuera. Es en su libro de 1921 donde podemos observar cómo resuelve el conflicto: “El precepto que debería tener validez sempiterna en la composición descriptiva es aquel que incluyó Beethoven en el título de la 6ª Sinfonía [*sic*]: ‘Sinfonía Pastoral; *más bien expresión de sentimientos que pintura*’”.

---

<sup>597</sup> Cabe recordar que Alba Herrera publicó, en 1917 su libro *El Arte Musical en México*, en 1921 *Puntos de vista. Ensayos sobre crítica* y, en 1931 su *Historia de la Música*.

<sup>598</sup> Herrera y Ogazón, Alba, “Música de Mañana”, *El Mundo Ilustrado*, 2 de enero de 1910, p. 15.

<sup>599</sup> Herrera y Ogazón, Alba, “La música humorística”, *El Mundo Ilustrado*, 27 de febrero de 1910, p. 41.

<sup>600</sup> Herrera y Ogazón, Alba, “La audición musical”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de marzo de 1910, p. 34.

No podemos soslayar la relación auditor inteligente-música absoluta. Si bien, no define en este texto a esta audiencia, parece dejar fuera de la comprensión de la obra de Beethoven a los diletantes<sup>601</sup>.

Al finalizar la temporada de invierno de la Orquesta del Conservatorio (1910), Herrera y Ogazón publicó una larga crítica al trabajo de Meneses en esa temporada beethoveniana. Fiel a su estilo, Herrera llama cobardes e hipócritas a aquellos que, teniendo algo que decir contra Meneses y su interpretación, aplauden y esconden sus dichos tras una sonrisa<sup>602</sup>.

Para Herrera, los “conocedores” coincidían en criticar la programación de los conciertos. Herrera, portavoz de esos conocedores, no dudó en indicar que, iniciar los conciertos con las sinfonías de Beethoven era un error. Estas obras requerían un público previamente orientado a través de obras de menor calado de manera que pudieran comprender en su totalidad la profundidad y belleza de las piezas. Esto contradice lo expuesto por de la Portilla al señalar que toda la audiencia salía complacida de los conciertos pues no se necesitaba de mucho conocimiento para entenderla.

La interpretación estuvo tan deslucida, a juicio de Alba Herrera, que parecían tener prisa por terminar, como cuando alguien realiza una tarea fastidiosa. Salvo la Novena, las demás parecían simple repaso técnico. Esto resulta interesante por dos aspectos. En principio, la sinfonía nona de Beethoven comenzó a practicarse, al menos la parte coral, desde principios de año, lo que haría de ésta la más practicada. Con respecto al resto, varias de ellas fueron interpretadas con antelación, aunque no necesariamente con demasiada cercanía a la temporada.

Herrera parece extrañarse de que la prensa sólo tuviera expresiones favorables a propósito de las interpretaciones orquestales pues: “Todos los inteligentes en la materia han estado de acuerdo para condenar la monotonía de esas interpretaciones aliviada únicamente por ‘crescendos’ violentos y estrepitosos”<sup>603</sup>. Pero donde Herrera hizo más énfasis fue en Meneses como intérprete y maestro de piano.

---

<sup>601</sup> En su libro *Puntos de vista*, Herrera aborda problemas de la crítica donde Beethoven es el referente continuo. Es un punto de comparación constante con el resto de los compositores modernos.

<sup>602</sup> “Si se abrigan opiniones adversas para Meneses como director de conciertos y director de orquesta es mejor y más digno emitir esos juicios con franqueza que agregarse al gremio de los entusiastas de buena fe -he visto este proceder varias veces, - y aplaudir con negligencia elegante mientras esbozan los labios una sonrisa sarcástica y falsa”. Herrera y Ogazón, Alba, “Los últimos conciertos Meneses”, *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1910, p. 6.

<sup>603</sup> Herrera y Ogazón, Alba, “Los últimos conciertos Meneses”, *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1910, p. 6.

Pocos cronistas se han atrevido a aludir directamente a las desigualdades, a la falta de completa cohesión, a la nerviosidad del director mexicano como una combinación de Nikisch, Weigartner y Damrosch, reforzada todavía por el “temperamento” latino, la “personalidad” pronunciadísima que autoriza a cambiar los *andantes* en *largos* y los *allegrettos* en *prestísimos*<sup>604</sup>.

La razón de esto, según ella, se debía a que dirigía con la partitura. Pendiente como estaba de la lectura, le resultaba imposible dedicarse a las sutilezas que, en su calidad de intérprete de un instrumento de múltiples almas, debía dar para que la obra fuera debidamente realizada. El reclamo de Herrera se centra, además, en que tuvo una personalidad controladora y dominante que ejerció una especie de influencia sobre la prensa que le permitían abusar o tomarse ciertas libertades con las obras. En voz de Herrera “si él ‘comprende’ la *Sinfonía Heroica* o la *Pastoral* de diferente manera que el mismo Beethoven, ¿sea en buena hora!”. Como podemos recordar, no es la primera vez que se le acusaba a Meneses de esto. Eduardo Gabrielli ya lo había reclamado en 1892 cuando estaba al frente de la orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos.

Con respecto a su desempeño como director, en 1917, además de señalarlo como “muy aplaudido”, expone que su particular forma de interpretar, con arranques de inspiración e igualmente impulsivo que emotivo, le dificultan un correcto dominio en las obras clásicas, pero, se prestan perfectamente para las “abigarradas e impetuosas creaciones de Berlioz, Tchaikowsky [*sic*] y Liszt”<sup>605</sup>. Este “exceso de arrebato personal” le dificultaba ser un buen acompañante para los solistas en las piezas de concierto. Herrera pone énfasis en el hecho de que su propia personalidad magnética, como la había expresado la prensa, era a la vez ventaja y desventaja. Ese temperamento tan vivaz y apasionado no le permitió ser mejor director. Sin embargo, le reconoce sus dones naturales como músico y, su presencia constante como educador estético. Herrera, al igual que la prensa de la época, coincide y admite la formidable labor de Meneses forjando un proyecto orquestal entre músicos y audiencia.

En su libro de 1931, publicado dos años después de la muerte del director mexicano y de forma muy breve, lo reconoce como “intérprete de mérito y nombradía sobresaliente”, con una mención -aún más breve- como pianista sin mencionar su lado como profesor de piano. Finalmente repite su importancia al frente de la Orquesta del Conservatorio y de cómo dio a conocer

---

<sup>604</sup> Herrera y Ogazón, Alba, “Los últimos conciertos Meneses”, *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1910, p. 6.

<sup>605</sup> Herrera y Ogazón, *El arte musical en México...*, pp. 165-67.

importantes obras al público mexicano gracias a su “elevado concepto de los que es bello y digno en la música”<sup>606</sup>.

Resulta interesante ver como se difumina la combativa escritura de la autora a medida que el tiempo pasaba. Bien podría ser una relación distinta con el autor o la edad, o, que hablar mal de los muertos no está bien visto por lo que prefiere anotar lo destacable.

No cabe duda de que la visión de Alba Herrera sobre Beethoven, uno de sus músicos preferidos, era también su mayor referente musical. Sin embargo, solamente hemos hallado una crítica general sobre los conciertos y con una fuerte acentuación en la que -a juicio de Herrera- era una exaltada figura sobre Meneses que parecía no corresponder con su estatura musical al dirigir a Beethoven.

Por otra parte, Gustavo E. Campa, compositor, pianista, crítico y docente, fue enviado por el gobierno mexicano no una, sino dos veces a Europa. El primero de los viajes, en 1900, fue como representante de México al Congreso Internacional de Música en París y el segundo, entre 1908 y 1909, fue para conocer los planes de estudio de sus conservatorios. En ambas ocasiones mantuvo correspondencia con México. La *Gaceta Musical* fue la encargada de publicar sus escritos. En ellos, daba cuenta de sus impresiones de viaje: conciertos, músicos, compositores y espacios físicos. Campa, otro entusiasta de Beethoven -y de Wagner-, regresó a México de su segundo viaje hacia fines de 1909 y recuperó su puesto como director del Conservatorio.

Por otro lado, Meneses y Campa eran amigos. Compartían gustos e ideas musicales, aunque no en pedagogía del piano, pues, cuando se abrió la Academia Campa-Hernández Acevedo, Meneses se deslindó debido a diferencias sobre la enseñanza de este instrumento. Sin embargo, los unía la idea común de que en México floreciera el gusto por los músicos modernos y la creación de un trabajo orquestal fecundo.

Dicho lo anterior, resulta por demás interesante no hallar en los diarios de la época ninguna crítica de Campa sobre los conciertos de Meneses de ese año. Ante todo, porque él mismo señaló que la Novena era de lo mejor que había creado el ser humano. Además, ya había escrito algunas notas sobre *Fidelio* durante su estreno en México (1891). Luego entonces, ¿dónde quedó la crítica de Campa para un acontecimiento tan importante como el estreno de la última sinfonía de Beethoven?

---

<sup>606</sup> Herrera y Ogazón, Alba, *Historia de la música*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1931, p. 497.

Una posibilidad es que hayan aparecido exclusivamente en la *Gaceta Musical*<sup>607</sup> y, debido a que no hay una colección completa de esta publicación, sólo nos quedan extractos publicados en un par de ediciones. Sin embargo, resulta difícil de entender por qué ningún diario de la época haya hecho mención alguna o reproducido los escritos de Campa.

Otra posibilidad es que a fines de ese año hubiera sucedido algo en la vida de Campa, que le impidiera escribir, aunque tampoco hay información que pueda corroborarlo. Lo que sí sabemos es que, tanto en *Artículos y críticas musicales* (1902), como en *Críticas musicales* (1911), escribió sobre las sinfonías de Beethoven<sup>608</sup>. Pero lo más importante resulta lo que escribió desde París en marzo de 1909. En esas fechas, Campa había escuchado -por segunda vez- la Novena de Beethoven y quería cerrar su carta con notas sobre la obra. No obstante, decide posponer eso:

Durante tres días consecutivos tuve en mis manos, en la Biblioteca Real de Berlín, el autógrafo de la obra colosal, e hice sobre el mismo un prolijo estudio que, pulido y en debida forma, publicaré a mi regreso a México. Tengo la pretensión de esperar que, por curioso y nuevo, interesará a los adoradores del gran maestro<sup>609</sup>.

Hasta la fecha no hemos podido encontrar el texto en cuestión, si es que Campa lo publicó. Sin embargo, esto nos dice dos cosas: primero, que la obra sinfónica de Beethoven y en particular la Novena, eran de suma consideración para Campa. Les había dedicado algunas notas en sus escritos para la *Gaceta Musical* y esperaba publicar un extenso artículo sobre la última. Segundo, tras una larga visita a Europa, un año antes de la temporada de 1910, Campa tuvo la oportunidad de escuchar varias de las sinfonías con las mejores orquestas, los mejores directores y en las mejores salas europeas. Con la revisión del manuscrito, su inmersión fue total. Así que, ¿cuán difícil sería para Campa escribir una crítica a las interpretaciones beethovenianas de su amigo? ¿Sería capaz de hablar favorablemente de la orquesta del Conservatorio que Meneses dirigía? Quizás lo mejor, o lo más sensato, era el silencio.

---

<sup>607</sup> Publicación de la casa Wagner y Levien que Gustavo E. Campa editaba. Permaneció activa entre 1897 y 1914.

<sup>608</sup> Campa, Gustavo E., *Artículos y críticas musicales*, A. Wagner y Levien Suc., México, 1902.

Campa, Gustavo E., *Críticas musicales*, Proemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911]. México, Conaculta/INBA, Cenidim, 1992.

<sup>609</sup> Campa, Gustavo E., *Críticas musicales...*, p. 95.

#### 4.4.2. La Orquesta Beethoven.

En 1909, el violinista, compositor y director de orquesta, Julián Carrillo, fundó una orquesta que intituló Beethoven. Carrillo había regresado a México en 1904 y desde su llegada se incorporó ávidamente a la vida musical capitalina en diversos actos tanto sociales como cívicos y culturales, e ingresó como docente al Conservatorio Nacional.

Para 1909, ya era ampliamente reconocido como un referente musical en la Ciudad de México. No sólo daba clases en el Conservatorio, sino que, además, dirigía ocasionalmente la orquesta institucional. De hecho, a principios de ese año se interpretó su *Sinfonía en re mayor* en una función de beneficio organizada por el Ayuntamiento y la comunidad italiana en México. Esto, con la finalidad de ayudar a los damnificados de un terremoto que sacudió el sur de Italia y en la que participó la Orquesta del Conservatorio bajo su dirección<sup>610</sup>. Obra que se repitió el 21 de mayo de ese mismo año junto a dos obras vocales suyas, la Obertura *Leonora* y el Allegro del *Concierto para piano* op. 37 de Beethoven<sup>611</sup>.

Durante ese año, Carrillo apareció frecuentemente en la prensa capitalina al frente de la parte musical de diversas actividades socioculturales. En ocasiones, incluso, dirigiendo a la Orquesta del Conservatorio, pero, en muchas otras, a una agrupación conformada por él para cada ocasión. Finalmente, a principios de junio se informó que Carrillo estaba formando una orquesta de “competentes filarmónicos, para dar grandes conciertos en que se interpretará de preferencia música de los grandes clásicos antiguos y modernos”<sup>612</sup>. De los diarios podemos entresacar que Carrillo contaba con apoyo oficial, pero sin especificar que o quien lo respaldaba, aunque, cabe señalar que la función a beneficio que organizó a fines de su temporada fue dedicada a la prensa capitalina y a Carmen Romero Rubio de Díaz, quien lo patrocinó<sup>613</sup>.

Con la finalidad de popularizar la buena música, Carrillo proponía dar treinta conciertos en el año (divididos entre abril, agosto y noviembre) puesto que, a pesar del gran amor por la música patente en nuestro país, “gran parte de la música clásica es absolutamente desconocida aquí

---

<sup>610</sup> Fuentes: “La Metrópoli se divierte. Noticias de espectáculos”, *El Diario*, 22 de enero de 1909, p. 2; “El lunes se efectuará en Arbeu una gran función de beneficencia”, *El Tiempo*, 22 de enero de 1909, p. 2; “Another Big Benefit”, *The Mexican Herald*, 24 de enero de 1909, p. 1; “Por los teatros. Gran éxito de los artistas en el Beneficio del lunes”, *Diario del Hogar*, 27 de enero de 1909, p. 2.

<sup>611</sup> “Para celebrar un aniversario. Velada en el teatro Arbeu”, *La Iberia*, 16 de mayo de 1909, p. 1. Las canciones fueron interpretadas por Sara Rendón y el piano por María de la Luz Huerta.

<sup>612</sup> “Contaremos con una nueva orquesta”, *La Iberia*, 6 de junio de 1909, p. 1.

<sup>613</sup> “Este concierto será patrocinado por la distinguida señora doña Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del señor Presidente de la República y por la prensa metropolitana”. “Beneficio de la orquesta Beethoven”, *El Tiempo*, 30 de septiembre de 1909, p. 2.

y [...] es deplorable el desconocimiento de los últimos movimientos en el mundo de la música y el crecimiento de las escuelas modernas”<sup>614</sup>.

Entre lo proyectado por el compositor potosino se encontraban obras de: Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert “y si el tiempo lo permite, del primer compositor del mundo actual, Richard Strauss”<sup>615</sup>. Lo que no se mencionó es que se incluiría obra del mismo Carrillo.

La primera temporada, aunque programada para agosto de 1909, no dio inicio sino hasta septiembre. Previo a esto, el 22 de junio, la orquesta participó en una festividad en la Parroquia de Coyoacán en la que se interpretó una misa compuesta *ex profeso* por Carrillo e interpretada por la Orquesta Beethoven y un coro formado por personas del Conservatorio<sup>616</sup>. El 30 de julio, participó en un homenaje al cura Hidalgo en lo que se anunció como la presentación oficial de la orquesta organizada por Carrillo. Para tan solemne acto, por lo patriótico y lo artístico, Carrillo presentó la obertura *Oberon* de Weber, la romanza de Enzo *Cielo e mare* de *La Gioconda* de Amilcar Ponchielli (1834-1886), la *Serenata núm. 3* opus 69, en re menor, para violonchelo solista y orquesta de cuerdas de Robert Volkmann (1815-1883) con Luis Zayas en el violonchelo<sup>617</sup>. Además, *Vaga Donna* de *Los Hugonotes* de Meyerbeer interpretada por María Luisa Espinoza y, anunciado como primera audición, el primer tiempo del *Concierto para piano núm. 3*, opus 37 en do menor de Beethoven con José Perches como solista.

A mediados de junio, la prensa anunció que la orquesta estaba formada por cincuenta profesores con personal diferente al de la orquesta del Conservatorio<sup>618</sup>. No obstante, a principios de septiembre, se anunció que la orquesta estaría auspiciada por una Sociedad Cooperativa sin fines de lucro a la que se habían sumado “la mayor parte de los profesores conocidos y un gran número de aficionados al divino arte” que, naturalmente tendría como director artístico a Julián Carrillo y que comandaría “una orquesta de cincuenta profesores, escogidos entre los mejores de la capital”<sup>619</sup>.

---

<sup>614</sup> “Orchestra to extend Knowledge of music. Julián Carrillo Organizes company of artists”, *The Mexican Herald*, 12 de junio de 1909, p. 12.

<sup>615</sup> *Ibidem*.

<sup>616</sup> Fuentes: “El Ilmo. Sr. Arzobispo en Coyoacán”, *El Tiempo*, 16 de junio de 1909, p. 2. “Solemne festividad en el Templo Parroquial de Coyoacán. Una notable partitura”, *El Tiempo*, 22 de junio de 1909, p. 2.

<sup>617</sup> Friedrich Robert Volkmann fue un compositor de origen alemán, reconocido en su época por músicos de la talla de Schumann, Liszt, von Bülow y Brahms.

<sup>618</sup> “La Orquesta Beethoven”, *El Tiempo*, 13 de junio de 1909, p. 4

<sup>619</sup> “Sociedad de Conciertos”, *El Tiempo*, 2 de septiembre de 1909, p. 2.

Para esta fecha, la Sociedad y Orquesta Beethoven habían matizado su objetivo pues se señalaba que cultivaría *preferentemente* la música sinfónica. Esto abrió la puerta a la presencia de obra vocal dentro de los conciertos de la temporada. Es decir, mantener el gusto del público con la esperanza, suponemos, de garantizar mayor audiencia. Por otro lado, la intención de llevar la buena música a todas las clases sociales se reflejó en la reducción de precios para darle mayor acceso a todo público, lo que le valió el reconocimiento en la prensa: “Si así se hace, la ‘Sociedad Beethoven’ se hará doblemente simpática y su obra será doblemente meritoria”<sup>620</sup>.

La temporada, oficialmente inaugurada el once de septiembre de 1909, presentó obras de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Weber, A. Hermosa, Volkmann, Grieg, Rubinstein, Liszt y el mismo Carrillo<sup>621</sup>. Entre el 11 de septiembre y el 3 de octubre, Carrillo presentó siete conciertos. Seis de ellos fueron de la temporada y uno más fue de acompañamiento de conciertos para piano, interpretados por alumnos de Luis Moctezuma. En el cuadro 17 se presentan las obras interpretadas por la Orquesta Beethoven en su temporada de 1909.

<b>Fechas</b>	<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Intérpretes</b>
19 y 24 de septiembre 3 de octubre	Sinfonía <i>Pastoral</i> : <i>Allegro ma non troppo</i>	Ludwig van Beethoven	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
26 de septiembre 3 de octubre	Cuarta Sinfonía	Ludwig van Beethoven	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
26 de septiembre	Obertura <i>Fidelio</i>	Ludwig van Beethoven	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
29 de septiembre	<i>Concierto para piano</i> núm. 3 op. 37 en do menor	Ludwig van Beethoven	María de la Luz Huerta, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
	<i>Concierto para piano</i> núm. 4, op. 58 en sol mayor	Ludwig van Beethoven	Conrado Tovar, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
11 y 16 de septiembre	<i>Madrigal</i>	Carrillo, Julián. Letra de Luis G. Urbina	Minnie Heidecke, cantante Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
	<i>Aleluya</i>		
26 de septiembre	<i>Preludio</i> [piano solo. No especifica más]	Frédéric Chopin	María de la Luz Huerta, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
29 de septiembre	<i>Concierto para piano</i> núm. 1, op. 11 en mi menor		Alberto Valdés, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven

<sup>620</sup> *Ibidem*.

<sup>621</sup> Ascensión Hermosa fue un cantante y compositor oaxaqueño. Según aparece en la prensa, la dirigió el mismo y su obra fue bien recibida, aunque, aparece mencionado como J. Hermosa y, al parecer no era muy conocido. Cfr. Caballero, M., “Los Conciertos de la Orquesta Beethoven”, *La Patria*, 28 de septiembre de 1909, p. 5.



19 y 24 de septiembre	<i>Andrea Chénier, Raconto</i>	Umberto Giordano (1867- 1948)	[Mercedes] Jaime, cantante Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
3 de octubre	<i>Concierto para violonchelo</i> [en si menor, núm. 3, op. 51]. <i>Andante expresivo y Allegro final</i>	Georg Goltermann (1824-1898)	Josefina Pérez de León, violonchelista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
26 de septiembre	Obertura <i>Virgilio</i> [estreno]	[Ascensión] Hermosa	¿Ascensión Hermosa?, director Orquesta Beethoven
26 de septiembre	<i>Nocturno</i> [piano solo, no especifica cual].	Franz Liszt	María de la Luz Huerta, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
11 de septiembre	Obertura <i>Ruy Blas</i>	Felix Mendelssohn	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
	Sinfonía núm. 4 en la mayor, <i>Italiana</i>		Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
19 y 24 de septiembre	Sinfonía en sol menor [señalada como primera audición en México. No especifica si es la 25 o la 40]	Wolfgang A. Mozart	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
26 de septiembre 3 de octubre	<i>Sinfonía concertante para violín y viola</i> en mi bemol mayor, K. 364		Pedro Valdés Fraga, violinista, Francisco Baltazares, violista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
16, 19, 24 y 29 de septiembre	<i>Concierto para piano</i> op. 25 en mi menor	Anton Rubinstein	Eduardo Muñoz, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
11 y 16 de septiembre	<i>Serenata núm. 3</i> op. 69, en re menor para orquesta de cuerdas con violonchelo obligado	Robert Volkmann	[¿Luis Zayas?, violonchelista. No especifica al solista, pero Zayas lo tocó a principios de ese año] Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven
19, 24 de septiembre y 3 de octubre	Obertura <i>Oberon</i>	Carl Maria von Weber	Julián Carrillo, director Orquesta Beethoven

**Cuadro 17. Obras interpretadas por la Orquesta Beethoven, temporada de 1909, ordenadas por autor. Incluye las repeticiones en cada concierto<sup>622</sup>.**

<sup>622</sup> Fuentes: “Los Conciertos Sinfónicos del Maestro J. Carrillo”, *El Tiempo*, 16 de septiembre de 1909, p. 1. “El concierto de hoy”, *La Iberia*, 16 de septiembre de 1909, p. 2. “Teatros. Concierto Carrillo”, *El Tiempo*, 19 de septiembre de 1909, p. 3. Tomado de: “Teatros. Concierto Carrillo”, *El Tiempo*, 19 de septiembre de 1909, p. 3. “La Metropoli se divierte. La audición de hoy en el Arbu”, *El Diario*, 26 de septiembre de 1909, p. 6. “Información General. Los discípulos del maestro Moctezuma”, *El Tiempo*, 29 de septiembre de 1909, p. 3. “Beneficio de la gran orquesta ‘Beethoven’”, *El Diario*, 2 de octubre de 1909, p. 2. “La orquesta ‘Beethoven’”, *La Iberia*, 3 de octubre de 1909, p. 1. “El beneficio de la orquesta ‘Beethoven’”, *El Tiempo*, 3 de octubre de 1909, p. 1.

Carrillo, utilizó un esquema programático muy práctico -utilizado también en la temporada que Meneses realizó en 1910-. Dada la cercanía entre un concierto y otro, la repetición de obras ya interpretadas fue un recurso muy utilizado. Por una parte, esto permitía centrarse más en las obras nuevas, particularmente si eran complicadas como en el caso de Beethoven y, por otro, le daría al público la posibilidad de “saborear” de nuevo ciertas exquisiteces, de apreciar, tras una segunda o tercera audición, las delicadas filigranas en cada obra. Por otro lado, si alguna obra había gustado particularmente, se podía repetir con la finalidad de atender la solicitud del público.

En 1910 la orquesta Beethoven mantenía su presencia en diversos espectáculos ciudadanos compitiendo de manera constante con la Orquesta del Conservatorio que dirigía Meneses.

Estaba claro que la familia presidencial tenía cierta simpatía por Carrillo. Basta recordar la beca para estudios en el extranjero y el violín Amati que el propio presidente Porfirio Díaz le entregó a Carrillo, así como el patronato que le otorgó Carmen Romero, esposa del presidente a fines de 1909 y del que ya hicimos algún comentario.

Por otro lado, Meneses y el Conservatorio tenían como aliados explícitos a José Ives Limantour, quien conservaba el puesto de oficial mayor de la Secretaría de Hacienda en 1910 y, del Secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra.

Si bien, las notas no se extienden a este respecto, si podemos encontrar comentarios en la prensa que aludían el trabajo de ambos. “Actualmente se presentan como émulas las orquestas del maestro Meneses y la del maestro Carrillo. Las dos cumplen con su cometido; pero la primera tiene mejor conjunto y naturalmente luce más”<sup>623</sup>. O bien, reconocer, sin adentrarse a comparar las interpretaciones, que cuando Meneses interpretó la Cuarta Sinfonía de Beethoven, Carrillo ya la había presentado al menos tres veces entre 1909 y 1910. Finalmente, el Conservatorio era la institución oficial del arte musical en México y eso debió pesar también en el ánimo de la prensa.

Cabe resaltar que, si el desempeño artístico de la Orquesta Beethoven y de su director fue alabado continuamente, esto no fue suficiente para llenar el teatro en ninguna de las presentaciones. Sin embargo, esto no arredraba al músico potosino: “El desdén del público lo deja tan tranquilo como si su teatro estuviese lleno de bote en bote, y él sigue imperturbablemente su labor heroica”<sup>624</sup>. Da la impresión, al leer las crónicas sobre el quinto concierto de la temporada, que Carrillo parecía crecerse ante la ausencia. Redujo los costos de abono para tratar de garantizar una

---

<sup>623</sup> *Cronista, El* (seud.), “Notas de la Semana” *El Tiempo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1910, p. 762 (8).

<sup>624</sup> Caballero, M., “Los Conciertos de la Orquesta Beethoven”, *La Patria*, 28 de septiembre de 1909, p. 5.

mayor presencia de las clases menos favorecidas. En su ánimo de educar al pueblo compartía los intereses de Justo Sierra y Meneses.

La relación Meneses-Carrillo es un área que puede explorarse más a fondo. La idea de contar con una orquesta administrada por una Sociedad Mutualista con posibles subvenciones o apoyos gubernamentales, paralela a la Orquesta del Conservatorio, máximo órgano rector de la vida musical a principios del siglo XX no deja de ser interesante. Por otro lado, la continua presencia de Carrillo con su orquesta en eventos magnos a principios de dicho siglo, después de que ya había dirigido la del Conservatorio, se presta a especulaciones sobre la dirección de dicha orquesta.

En 1905, por ejemplo, la Orquesta del Conservatorio montó tres piezas de Carrillo para ser presentadas públicamente: la *Sinfonía en re mayor*, la *Suite*, también en re mayor y el *Sexteto*. Esto parecía abonar al prestigio que el potosino ganaba día a día tras su llegada a la capital, es decir, la orquesta, dirigida por Meneses, interpretaría obra de otro mexicano. Sin embargo, la prensa hizo hincapié en que era justo y necesario que la conducción estuviera a cargo del compositor y no de Meneses.

Se argumentó, como causa mayor, que Meneses no podía conocer las obras tan bien como el propio compositor. Por esta misma razón resultaba extraño que no tocara el primer violín en el sexteto, pues esto le permitiría demostrar las habilidades adquiridas en el extranjero y subvencionadas por el gobierno mexicano<sup>625</sup>. La misma nota apareció publicada en dos diarios diferentes: *La Patria* y *El Tiempo*<sup>626</sup>. En ninguno de los dos casos aparece firmada, por lo que resulta complicado saber si el editorialista era amigo o simple admirador de Carrillo o, incluso, si no era el mismo compositor. Si se buscaba darle mayor reconocimiento o ejercer presión para que pudiera mostrar sus dotes como director e interprete.

Finalmente, el 2 de julio de 1905, la orquesta dio un concierto dedicado a Porfirio Díaz donde Carrillo dirigió su sexteto interpretado por Manuel L. Luna, Francisco Campa, Pedro Valdés Fraga, Guillermo Ferrer, Álvaro Cerda, y Mercedes Rivas. En lugar de tocar el primer violín en su sexteto prefirió ejecutar el *Concierto para violín* de Chaikovski lo que le permitió demostrar sus

---

<sup>625</sup> “Tres grandes obras de Carrillo, en estudio”, *La Patria*, 4 de mayo de 1905, p. 2.

<sup>626</sup> *La Patria* era un diario cuyo propietario y director era Irineo Paz mientras que, *El Tiempo*, autodenominado *Diario Católico. Órgano oficial del Congreso de periodistas católicos mexicanos*, era manejado por la familia Agüeros: Victoriano aparece como propietario y director y José como editor. *El Tiempo Ilustrado. Revista Universal de actualidades, literatura y arte*, era un semanario de la misma familia. Victoriano era el director y Agustín el editor.

habilidades como interprete. No queda claro si dirigió él o Meneses pues su *Sinfonía en re mayor*, obra con la que finalizó el concierto, sí la dirigió.

Para septiembre de ese año, *El Tiempo Ilustrado* publicó una semblanza de Carrillo que incluía el total de sus obras compuestas hasta ese momento y citas de su tiempo en Europa. Éstas, eran referencias de sus profesores que resaltaban sus cualidades como compositor y director orquestal. Qué mejor manera de hacer públicas sus credenciales que con las notas que sus maestros belgas y alemanes le habían escrito.

Ese año de 1905, el primero tras su regreso a México, Carrillo fue muy interpretado por la Orquesta del Conservatorio, pero no queda claro cuándo se distanciaron Meneses y el potosino pues en años posteriores ya no se interpretó su música. ¿Es posible que Carrillo organizara su orquesta para poder tocar su propia música? Habrá que preguntarse. Recordemos pues que, al anunciar la creación de la Orquesta Beethoven en 1909, uno de los tópicos llamativos resultaba ser su conformación con personal distinto a la del Conservatorio. Quizá esta decisión estuvo motivada por una tirante relación con el entonces director del Conservatorio, Gustavo E. Campa. Una de las posibilidades es que Campa quisiera respaldar a su amigo Meneses y otra, como se señalará a continuación, debido a cierto temor ante la preeminencia que Carrillo había logrado en tan poco tiempo.

Lo anterior se muestra cuando un grupo de estudiantes del Conservatorio hacen pública una carta donde reclaman que Campa, en su calidad de director, les prohibía a los estudiantes participar en actividades musicales que no fueran organizadas por la institución. La carta llegó a la redacción del diario *El Entreacto*, lo que provocó que su director, Manuel Caballero, reclamara este proceder: “Se ve claramente que el espíritu de esa disposición no es otro que, de arrebatar sus elementos de personal al eximio Maestro Julián Carrillo, de cuyo enorme éxito artístico (*léase Campa*) está furiosamente celoso [...]”. Las razones de esto se debían, según Caballero, al temor de que algún día Carrillo fuera el director del Conservatorio y mostrara “lo que se puede y se debe hacer”, al interior del plantel. Además, declaró que Meneses, como maestro de piano tuvo bastante auge, pero como director, su trabajo era malo, y, por lo tanto, que Carrillo era la persona idónea para “organizar, formar y dirigir” una orquesta en México<sup>627</sup>.

Cabe señalar, debido a sus diversos escritos en *El Entreacto*, que Caballero era un entusiasta defensor de Julián Carrillo y no parecía tener particular gusto por Campa y Meneses.

---

<sup>627</sup> “¡¡Guerra a Julián Carrillo!! Campa siempre el mismo”, *El Entreacto*, 10 de octubre de 1909, pp. 1 y 4.

A fin de cuentas, Beethoven en el año de 1910 contó con una enorme presencia. No sólo fue su figura, representada por una sinfónica nombrada en su honor sino por la presencia constante de su obra a lo largo de ese año. Pero, sustancialmente, el mayor logro fue el estreno de la Novena Sinfonía que se presentó no una, sino cuatro veces en un lapso de dos semanas. El trabajo que debió realizar la orquesta y su director para montar en una temporada de mes y medio, ocho de las nueve obras sinfónicas de Beethoven, es una proeza poco vista en los teatros en la actualidad.

Para 1920, Julián Carrillo se convirtió en el director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional fundada tres años antes. Una de sus primeras decisiones fue presentar una serie de cinco conciertos con obras exclusivamente de Beethoven para celebrar el ciento cincuenta aniversario de su natalicio. A diferencia de la temporada de 1910 de Meneses, Carrillo sí interpretó todas las sinfonías y, de igual manera, cerró con la Novena (cuadro 18).

<b>Fecha</b>	<b>Programa</b>	<b>Intérpretes</b>
10 de octubre de 1920	I. Primera Sinfonía op. 21 en do mayor. II. Scena y Aria: <i>¡Ah, pérfido!</i> III. Sexta sinfonía. Op. 68, en fa mayor. <i>Pastoral</i> .	Elvira González Peña, soprano Julián Carrillo, director Orquesta Sinfónica Nacional.
17 de octubre de 1920	I. Segunda sinfonía Op. 36 en re mayor. II. Concierto para violín y orquesta op. 61 en re mayor. III. Séptima sinfonía Op.92 en la mayor.	Ezequiel Sierra, violinista Julián Carrillo, director Orquesta Sinfónica Nacional.
24 de octubre de 1920	I. Tercera sinfonía op. 55, <i>Heroica</i> , en mi bemol mayor. II. Cuarto concierto para piano y orquesta op. 58 en sol mayor. III. Octava sinfonía op. 93 en fa mayor.	Manuel Barajas, pianista Julián Carrillo, director Orquesta Sinfónica Nacional.
31 de octubre de 1920	I. Cuarta sinfonía op. 60 en si bemol. II. Romanzas para violín y orquesta. (a) En sol mayor. (b) En fa mayor. III. Quinta sinfonía op. 67.	Ezequiel Sierra, violinista Julián Carrillo, director Orquesta Sinfónica Nacional.
7 de noviembre de 1920	I. Novena Sinfonía de Beethoven op. 125 en re menor.	Elvira González Peña, soprano, Clementina González de Cosío, contralto, Rosendo Serna, tenor Guilebaldo Viramontes y Anastasio Guerrero, bajos. Coro (trecentas voces, ciento cincuenta del Orfeón Alemán) Julián Carrillo, director Orquesta Sinfónica Nacional.

**Cuadro 18. Serie de conciertos organizados por Julián Carrillo para conmemorar el ciento cincuenta aniversario del natalicio de Beethoven<sup>628</sup>.**

Carrillo organizó estos conciertos bajo la premisa de un fin educativo y cultural. Como sucedió con anterioridad en México (1870 y 1892 y 1910), la audición de las sinfonías de Beethoven se ligaba a un adelanto civilizador.

[...] que un pueblo, una sociedad que congrega a millares de sus miembros, domingo a domingo, para escuchar alta música, debe poseer cualidades que bien encaminadas y bien dirigidas, lo llevaran a la senda del triunfo. El maestro Carrillo, pues, contribuye con su denuedo a esta labor patriótica tan loable como sus tendencias educativas<sup>629</sup>.

En relación con la temporada programada por Meneses, hubo varios cambios. La extensión de los conciertos, por ejemplo, fue menor, aunque no menos densa para la época. Carrillo centró la integral sinfónica en cinco semanas con dos sinfonías por sesión. Cada concierto se presentó en forma de matinée en sendos domingos. En el caso de Meneses, aunque se anunció la Quinta, finalmente no la interpretó en ese año. Carrillo a diferencia de Meneses, programó solamente música de Beethoven. Para 1920, la recepción de la música beethoveniana fue mejor que diez años antes. El primer concierto programado en el Teatro Colón resultó insuficiente para recibir a todos

---

<sup>628</sup> Fuentes: “La primera audición del festival Beethoven”, *El Universal*, 9 de octubre de 1920, p. 3. “Un acontecimiento musical en el teatro Colón”, *Excelsior*, 11 de octubre de 1920, p. 3. González Peña, Carlos, “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las sinfonías I y VI de Beethoven”, *El Universal*, 11 de octubre de 1920, p. 3. “Primer concierto en honor de Beethoven”, *El Heraldo de México*, 11 de octubre de 1920, p. 5. Barajas, Manuel, “Crónicas musicales. Primer concierto del Festival Beethoven”, *El Heraldo de México*, 11 de octubre de 1920, p. 10. Tello, Rafael J., “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior*, 12 de octubre de 1920, p. 3. “Gran concierto de hoy”, *El Heraldo de México*, 17 de octubre de 1920, p. 5. González Peña, Carlos, “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las sinfonías II y VII de Beethoven”, *El Universal*, 18 de octubre de 1920, p. 3. “Notable fue el 2º concurso en honor de Beethoven”, *Excelsior*, 18 de octubre de 1920, p. 7. Tello, Rafael J., “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior*, 19 de octubre de 1920, p. 3. Barajas, Manuel, “Crónicas musicales. Segundo concierto del Festival Beethoven”, *El Heraldo de México*, 19 de octubre de 1920, p. 5. González Peña, Carlos, “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las sinfonías III y VIII de Beethoven”, *El Universal*, 25 de octubre de 1920, p. 3. Zamora, Francisco (*Jerónimo Colgnard*, seud.), “Apuntes al natural. En el concierto”, *El Universal*, 25 de octubre de 1920, p. 3. *Judex*, “Crónicas musicales. Tercer concierto del festival Beethoven”, *El Heraldo de México*, 26 de octubre de 1920, p. 3. “El Ayuntamiento y las sinfonías de Beethoven”, *El Universal*, 26 de octubre de 1920. Tello, Rafael J., “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior*, 27 de octubre de 1920, p. 9. González Peña, Carlos, “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las sinfonías IV y V de Beethoven”, *El Universal*, 1 de noviembre de 1920, p. 3. Tello, Rafael J., “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior*, 2 de noviembre de 1920, p. 3. Villalpando, Jesús, “La Novena Sinfonía de Beethoven”, 8 de noviembre de 1920, p.3. González Peña, Carlos, “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las Novena Sinfonía de Beethoven”, *El Universal*, 8 de noviembre de 1920, p. 3. Tello, Rafael J., “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior*, 9 de noviembre de 1920, p. 10.

<sup>629</sup> Núñez y Domínguez, José de Jesús, “Crónicas de Hogano”, *Excelsior*, 7 de noviembre de 1920, p. 13.º

los interesados por escuchar la música de Beethoven. A partir del segundo, se presentó en el Teatro Principal y siempre con un lleno absoluto.

La propuesta de Meneses para la temporada de 1910, que asumimos partió de la solicitud de Justo Sierra, implicó un *tour de force* para la orquesta. No sólo por la envergadura de las obras sino, por el tiempo entre uno y otro concierto. Con funciones de domingo y jueves y con estrenos o reposiciones de obras sinfónicas de Beethoven, era natural que parte del programa fueran repeticiones de otras piezas interpretadas con antelación.

El trabajo realizado por Meneses y la Orquesta del Conservatorio fue seguido por la crítica; en particular por Edmundo de la Portilla, Carlos González Peña y José Luis del Castillo (quien escribió más sobre la música misma). Luis G. Urbina, aunque presente, no tuvo tanta participación.

La insistencia de presentar de manera continua obra de Beethoven le permitió a la audiencia familiarizarse con su música. Éstas, paulatinamente, dejaron de serles extrañas y permitió una mayor presencia de público. La misma prensa apuntó que los asistentes mantuvieron un genuino interés por escuchar las obras. Beethoven finalmente había sido escuchado.

## Conclusiones

Cuando nos preguntamos cómo fue el acercamiento a la obra sinfónica de Beethoven en México, seguramente nos centraremos en la primera vez que una de sus sinfonías se ejecutó en nuestro país. Tal evento ocurrió durante el Festival Mexicano de 1870, por lo que aparentaría ser una respuesta fácil. Sin embargo, con ello aparecen nuevas interrogantes: ¿cuándo fue la primera mención a Beethoven en México?, ¿cuál era la concepción de este compositor antes de esa fecha?, ¿cómo se logró la ejecución de la obra en un país que en ese momento no contaba con una orquesta sinfónica?

Para dar respuesta a estas preguntas, se revisó la prensa de la época que hablaba del compositor, desde las menciones más antiguas hasta los primeros años del siglo XX. Esta tesis implica, por lo tanto, una revisión hemerográfica en torno a la figura de Beethoven. La historiografía mexicana carece de una descripción o relatoría de hechos que traten de su música y figura. Contamos con datos, crónicas y reseñas para dar cuenta de casos concretos, o lo encontramos como parte de una narrativa mayúscula que describe lo acontecido en algún año particular. Sin embargo, para realizar un análisis se requiere, obligadamente, referirse a los hechos: entresacar la hebra del hilo beethoveniano de la madeja histórica.

Como se puede observar, el trabajo hace énfasis en tres momentos claves. En un inicio, nos centramos en el primer Gran Festival Mexicano, de 1870, acto conmemorativo del centenario de Beethoven y la primera audición de una sinfonía a toda orquesta; en segundo, el surgimiento de la Sociedad Anónima de Conciertos (1892-1893), de corta duración, pero que sembró la semilla para un proyecto de mayor envergadura rumbo al nuevo siglo; y, tercero, el estreno de la Novena Sinfonía de Beethoven en conjunción con el resto de las sinfonías por la Orquesta del Conservatorio (1910).

La presencia de Beethoven en la prensa mexicana circunda varios de sus mitos. Dentro de los múltiples *topoi* en la narrativa beethoveniana, los más presentes en México están relacionados con la idea del genio, concepto aglutinador de todos sus tropos. Un claro ejemplo de esto son las menciones a su capacidad para superar las vicisitudes en su vida a través de su obra; otro es que utilizó ese dolor como acicate personal para sus composiciones. Estas representaciones interpretan sus problemas como la razón de su amplio desarrollo compositivo y una muestra de su fortaleza, tanto física como emocional, que le daban apariencia sobrehumana. Sus logros creativos, ejemplificados en su obra y reiterados en las notas periodísticas encontradas en la capital mexicana,



retoman los lugares comunes: su espíritu revolucionario, su capacidad de adaptación, su resistencia y su transgresión a lo establecido, ya fuera social o musical.

Su música, entonces, se muestra como una representación de la figura de Beethoven. Quizá por eso Aniceto Ortega invocó a Beethoven en su *op. 2*, pidiéndole en préstamo algo de su inspiración, como menciona Berenice Ramírez<sup>630</sup>, o bien, tras convertirse su figura en un ejemplo de la divinidad, conjuró al dios de los músicos. En todo caso, Beethoven, a través de los dones que le fueron otorgados, supo sobreponerse a su condición social y lograr lo que otros buscan: la trascendencia humana, vivir por siempre. Su obra —como él— continúa vigente porque nos recuerda nuestra humanidad, porque siempre hay algo que revolucionar o liberar, lo cual puede manifestarse a través de sus obras.

Este ejemplo del genio divino logra lo que la metafórica manzana bíblica: igualar al hombre con los dioses. Surge la idea de que lo anterior a él sirve para allanarle el camino. Mozart y Haydn, en esta metáfora eclesiástica, parecen ser una especie de Juan, pues anuncian la llegada de quien sería más importante. Wagner se convierte, en estos textos, en una especie de Pablo —aunque no faltó quien lo llamara el cristo de la música<sup>631</sup>—. Asimismo, la fortaleza de su música se asociaba con lo masculino, como puede leerse incluso en los textos de Alba Herrera. Si a esto le aunamos que su nombre era reflejo de lo bueno, lo culto, lo civilizado, con la obra sinfónica como su culmen artístico, interpretar a Beethoven era ser uno con el resto del mundo civilizado, es decir, con Europa.

La educación a través de Beethoven tenía dos funciones muy claras. Por un lado, un mejor juicio estético incidía en una mejora como sociedad; es decir, propiciaba el abandono de actividades mundanas por la alta cultura. El crecimiento de un pueblo, desde los estratos más humildes hasta los más encumbrados, así como el re-conocimiento y goce estético de la obra de Beethoven reflejaban un avance en la gestión del gusto, el cual pasa de ser un acto aprendido a uno innato.

Por otro lado, el crecimiento de las actividades de esa alta cultura mediante la música clásica al interior de un país “bárbaro” implicaba la domesticación de esa barbarie, en términos civilizatorios, no peyorativos. Para ese fin, Beethoven era el reflejo de las grandes sociedades

---

<sup>630</sup> Ramírez Lago, Berenice, *Aniceto Ortega (1825-1875): obra para piano*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2018.

<sup>631</sup> “Oiremos, además, las obras maestras del Cristo de la música, Wagner [...]”, “Los Conciertos de Meneses en Arbeu”, en *El Correo Español*, 8 de octubre de 1910, p. 2.

europeas. Para Alemania, fue el representante de una sociedad ideal, y así pasó al resto de los países occidentales. Como paradigma cultural decimonónico, Francia inició con las audiciones sinfónicas de “los grandes clásicos”, primero a través de los conciertos del Conservatorio de París y posteriormente con las temporadas de Padeloup. Con ello, se convierte a su vez en referente para otros países. Si un país toca, siente y entiende a Beethoven, se puede considerar civilizado.

Lograr que México entendiera la música de Beethoven a partir de su interpretación, más allá del supuesto teórico aprendido desde la nota periodística, era un claro reflejo de ese avance. Para conseguirlo, se debía contar con una orquesta adecuada. En México, esto inició con la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y su primer gran festival, un homenaje a Beethoven a través de la interpretación de sus sinfonías, Segunda y Quinta, acompañadas por la obertura *Fidelio* y el *Concierto para violín, op. 61* dentro de dos programas en las que se incluyeron otros compositores clásicos.

Los motivos de Melesio Morales al seleccionar la Segunda y la Quinta son desconocidos. Una posibilidad, la más simple, sería pensar que eran las más accesibles. No obstante, se conoce que se debieron traer las partituras de la parte orquestal para una sección del programa, sin que sepamos con certeza cuál fue. Este trabajo sostiene que fue una decisión pensada. Morales, a pesar del peyorativo epíteto de *italianista*, era un admirador de Beethoven<sup>632</sup>. Además, al ser uno de los organizadores del Festival, encargado de los ensayos y la batuta responsable de esas obras, resulta difícil creer que fue un acto fortuito. Probablemente esta decisión se basó en su conocimiento sobre Beethoven. La Segunda Sinfonía —primera en estrenarse— muestra la transformación del estilo vienés a uno más personal. La Quinta, estrenada en México a inicios de 1871, simbolizaba la llamada del destino, pero también es un claro ejemplo de su amplia capacidad como sinfonista, ya que es visible en esta obra la técnica del organicismo al servicio de un discurso cuyo clímax ha sido, desde su estreno, paradigma de lo sublime.

Resulta difícil comprobar si México estuvo a la altura de las grandes capitales civilizadas con este Festival. Podemos suponer que el programa fue una amplia representación de la música clásica: hacia 1870, Haendel era un clásico, junto a Bach y la trinidad vienesa. Sin embargo, el producto sonoro final solo podemos deducirlo a partir de comentarios en prensa, la cual siempre

---

<sup>632</sup> Recordemos que Melesio Morales escribió un *Ave María* sobre el *Adagio* de la Sonata op. 27, en do menor de Beethoven, arreglado para mezzosoprano, violín, violonchelo y piano. Cfr. *Arias y Plegarias del Romanticismo...* pp. 94-100

fue positiva, en términos generales; distinguía el esfuerzo y la importancia de las obras programadas, además se reconocía a la figura homenajeadada. El primer y único gran festival de la Sociedad Filarmónica fue el inicio de la presentación sinfónica de la obra de Beethoven en México. Asimismo, inició la profesionalización musical mediante la fundación de una institución educativa que con el tiempo devino en nuestro Conservatorio Nacional. Este fue un semillero del cual, a través de tocar a Beethoven y otros clásicos, se conformaría una orquesta nacional.

Resulta complicado hablar de crítica en México durante estos años, ya que la mayoría de los textos hacían crónica o reseña. Muchos de los escritos aparecen como secciones editoriales o pequeños artículos sin firma. En ocasiones, son reimpresiones de otros diarios o una especie de comunicado de prensa que se publica en diferentes periódicos. Son contados los autores que realizan crítica en los diarios, ya sea con su nombre o a través de seudónimos. De los que aparecen en este trabajo, la mayoría son diletantes con mayor o menor experiencia práctica en la música, y son pocos los músicos que ejercieron la crítica de manera continua. Más escasa aún, hubo también crítica escrita por literatos.

La programación de los conciertos tuvo una extensión que hoy parecería desmesurada, ya fuera en el festival de 1870, en el corto tiempo de vida de la Sociedad Anónima de Conciertos o en la temporada de 1910 de la Orquesta del Conservatorio. Por ejemplo, los dos conciertos del Festival Mexicano tuvieron duraciones cercanas a las dos horas, probablemente mayores si incluimos los intermedios. Los cuatro de la primera temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos, en 1892, contabilizaron hora y media, solo de tiempo continuo de música<sup>633</sup>. La temporada de 1910 que dirigió Meneses, con la Orquesta del Conservatorio, inició con programas de hora y media, al igual que lo había hecho en 1892; sin embargo, conforme avanzaron, la duración de los programas se volvió mayor. El más largo fue el estreno de la Novena, que tuvo una duración aproximada de una hora cuarenta y cinco minutos de tiempo corrido, sin contar los dos intermedios.

Naturalmente, en las tres ocasiones la prensa mexicana hizo hincapié en la duración de los conciertos. Sin embargo, cuando Campa, en sus periplos europeos, incluyó los programas de algunos conciertos, se puede observar en el quinto abono de la temporada de 1900 de la *Gewadenhaus* de Leipzig, que incluía la Segunda Sinfonía de Beethoven, que la duración fue

---

<sup>633</sup> Estas mediciones cronológicas están basadas en una media obtenida de grabaciones actuales, por lo que son meras aproximaciones.

similar<sup>634</sup>. Desde esa perspectiva, no parece haber mayor diferencia con los diarios de la actualidad, o con lo que acontece con las redes sociales; detrás de la barrera que da el anonimato o la distancia en internet, los comentarios críticos resultan en opiniones infundadas. Se critica, pero no se hace crítica.

Uno de los aspectos que resultan relevantes del presente trabajo de investigación se da en el uso, consciente o inconsciente, de las sinfonías de Beethoven en dos momentos importantes en la conformación de México como país emergente. El centenario de Beethoven coincidió con el regreso de Benito Juárez al poder tras la salida de las fuerzas imperiales francesas. La capital mexicana, que durante el Segundo Imperio formó la Sociedad Filarmónica Mexicana con el apoyo imperial, supo acomodarse a los nuevos tiempos políticos. En un osado y casi tráfuga movimiento, la mayoría de los profesores se incorporaron a las líneas juaristas, abrazaron la causa y continuaron con su finalidad de profesionalizar la música, bajo el brazo protector de la República restaurada.

La asistencia del presidente mexicano a esta festividad aparentaba que el gobierno de México, sensible a los actos de la alta cultura, auspiciaba y disfrutaba de estos eventos. Era la imagen de la civilización y el buen gusto, de la educación y el respaldo de actividades honorables. Además, como había ocurrido con la ópera, era habitual el apoyo de los gobernantes a las actividades artísticas cultas. Entonces, respaldar un proyecto que homenajeara la figura de Beethoven, en un momento en que se jugaba la reelección de Juárez, parecía dejar en claro su interés por el arte.

El caso del estreno de la *Sinfonía Coral* es una coincidencia aún más interesante. A principios de 1910, quizá nadie esperaba la salida de Porfirio Díaz del poder. Aunque esta se dio de igual manera, la postura del gobierno a inicios de ese año fue que interpretaran en México las nueve sinfonías de Beethoven. Esto significaba alcanzar el punto más alto de desarrollo cultural y civilizatorio al que México había llegado. Sin embargo, la presentación de la Novena, una alegoría de la libertad, de la hermandad, y un canto a la alegría y a la humanidad, quedó enmarcada por el inicio de una lucha intestina. Solicitada y pagada por la Secretaría de Instrucción Pública, la obra se presentaba como máximo reflejo de un logro humano, como culmen de la civilización. La última presentación estaba dirigida a profesores y estudiantes, los dos extremos del ámbito educativo.

---

<sup>634</sup> Campa, Gustavo E., *Artículos y ...*, p. 125.

Sin embargo, este concierto coincidió con otro momento de la historia mexicana. Los antireeleccionistas señalaban la necesidad de liberar al pueblo de la opresión porfirista. Entonces, la Novena ejemplificaba al Estado ideal, libre, democrático, igualitario. Asimismo, para la postura oficial, encarnada en la petición del secretario de Instrucción Pública, las sinfonías beethovenianas y, en particular la última de ellas, representaban el ideal civilizado y europeo al que se aspiraba como nación<sup>635</sup>.

No cabe duda de que la figura de Beethoven, presente en el territorio mexicano desde fines del período virreinal, fue transfigurándose con el paso de los años. En un principio, aparece mencionado como un músico interesante que aporta cambios importantes en la música, a la par de otros. Sin embargo, poco a poco su imagen cambia en Europa y de igual manera sucede en México. A pesar de esto, las notas en la prensa no informan de conciertos, públicos o privados, en los que su música resuene: ni en música de cámara, ni de solistas, ni por locales, ni por los extranjeros que se presentaron en nuestro país.

Las notas de prensa que anticipaban la llegada de artistas internacionales incluyeron comentarios sobre sus estudios con alumnos de Beethoven, o las magistrales interpretaciones de sus obras en Europa. Sin embargo, no interpretaron a Beethoven cuando se presentaron en México. De esto podemos suponer tres escenarios: las condiciones del incipiente país les parecían a los extranjeros inadecuadas para escuchar al compositor; los empresarios no quisieron arriesgarse con música de tal complejidad y, por lo tanto, solicitaron un repertorio más conocido; o, simplemente, haber estudiado tales obras no era suficiente para dominarlas. El resultado visible es la nula información en la prensa de la época sobre interpretaciones de la obra beethoveniana antes del Segundo Imperio. Solo a raíz de la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y a través del esfuerzo de varios músicos nacionales, la música de Beethoven comenzó a aparecer en la programación de los conciertos.

También es cierto que la prensa resultó incapaz de hablar de esta obra. Suele hacerse referencia a su genialidad, sin ejemplificar más allá de datos anecdóticos. Son realmente escasos los textos encontrados que fueron capaces de meterse en los entresijos de la obra musical de Beethoven. Quizás el texto de Felipe Larrazábal sea el caso más interesante hallado en la prensa mexicana sobre este compositor. Larrazábal escribió una biografía sobre el autor de la *Heroica*

---

<sup>635</sup> Es importante señalar que tanto Justo Sierra como José Ives Limantour formaban parte del círculo de científicos liberales del gobierno porfirista.

dedicada al Dr. J. Caicedo. En ella, sobran tropos y lugares comunes, pero se describen obras tanto para piano como orquestales que no tienen registro de haberse interpretado en nuestro país. Es un artículo que podemos considerar erudito para la época; trata del doble efecto de Beethoven: como creador y como transformador del arte, particularmente, sinfónico. En este texto ya se habla de que el gran sinfonista eliminó el antagonismo entre lo nacional y lo extranjero<sup>636</sup>. Es decir, se da ese cambio del supuesto Beethoven “alemán” al Beethoven “universal”.

La presentación de la música beethoveniana le permitió a México acercarse al ideal europeo de civilización. Su obra sinfónica es la firma que lo caracteriza y en nuestro país se utilizó para hacerle ver al resto del mundo occidental que somos capaces de tocarla, pero también de comprenderla. Representó, también, el avance educativo de nuestro país en la interpretación de las nueve sinfonías de Beethoven, ya que se interpretaba como el arte mayúsculo, y se logró llenar el teatro todas las veces que sonó la *Sinfonía Coral*. ¿De qué otra forma podríamos haber demostrado que, en esa autoconstrucción social e individual, nuestro gusto se había refinado y cultivado para tratar de convertirlo en algo innato?

El presente trabajo, que toma la prensa escrita como una fuente historiográfica, da cuenta de ese desarrollo de la figura de Beethoven en México, a través del siglo XIX; así como se dio en Europa, se transvasa a nuestra parte de América. Por medio de datos y de la relatoría de acontecimientos históricos, el trabajo muestra un cambio paulatino en cómo se observaba la figura beethoveniana. Asimismo, da cuenta del surgimiento de una orquesta nacional como una necesidad para la ejecución de obras de gran envergadura, formada por connacionales que pudieran interpretar a Beethoven, clímax de la labor orquestal de Meneses, como lo llamó Justo Sierra. Así, la sinfonía de Beethoven —esa representación del Estado ideal que describe Bonds— se convirtió en el marco de inicio de la República restaurada. En el caso de la Novena, en una metáfora bisagra musical, representa el fin de un largo ciclo decimonónico europeizante y, a la vez, el inicio de un revolucionario México moderno.

Como parte de las líneas de investigación que emergen del presente trabajo, podemos señalar la relación de Carrillo-Meneses-Campa. Parecía una relación cercana, tras el asentamiento en México del primero y la anhelada persecución del cambio, expresada por el grupo de Meneses y Campa, la cual se logró tras el cambio de siglo. Esta relación inició como sincero reconocimiento

---

<sup>636</sup> Cfr. Larrazabal, Felipe, "Una palabra sobre L. van Beethoven", EL Siglo Diez y Nueve, 7 de octubre de 1876, p. 2.

entre los tres, pero culminó con posturas enfrentadas. Cabe recordar que Campa y Carrillo coincidieron en Europa a principios de 1900, y esto quedó consignado en las cartas enviadas por Campa a la *Gaceta Musical* de la casa Wagner. De igual forma, recién llegado Carrillo a México (1904), rápidamente se incorporó a la docencia del conservatorio, e interpretó sus obras en público mediante la orquesta de la institución. Sin embargo, pocos años después, se observa en la relación de los tres un distanciamiento paulatino. Resulta importante analizar a profundidad este período (1900-1910), desde las diferentes líneas que lo atraviesan: lo político, lo educativo, lo artístico y lo social, así como el impacto en la formación y desarrollo musical mexicano.

Este trabajo propicia, a su vez, la investigación sobre la formación musical de los conservatorianos a través de Beethoven. Para esto, se necesitaría una revisión profunda de las evaluaciones que hacía el Conservatorio Nacional de Música. Con ello, se podría analizar si Beethoven era un referente formativo técnico o artístico, es decir, si se utilizaba para el desarrollo de la técnica instrumental o como ideal interpretativo<sup>637</sup>. Sin embargo, una parte del Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional está sin catalogar, particularmente en lo administrativo. Esto dificulta la investigación sobre qué tan frecuentemente era utilizado Beethoven —si lo fue— en la formación de los estudiantes, tanto de piano como de instrumentos orquestales. Eventualmente, sería relevante adentrarnos a un análisis más amplio del impacto musical de Beethoven en el México moderno.

Otra línea de investigación posible es la programación de los conciertos de Meneses. Estos nos dan evidencia de aspectos que podrían ser de interés para la investigación en música, como el repertorio, el gusto de la época, los ejecutantes o las interpretaciones de las piezas. Asimismo, su criterio al elegir ciertas obras<sup>638</sup>.

La necesidad de desentrañar cómo se desarrolló la música en México nos hace buscar aquellos elementos que enriquecieron, en mayor o menor medida, esta vida musical. Reconocer personajes o símbolos que condujeron —como Apolo— el carruaje que cruzó el océano para traernos la luz del sol, brinda coyunturas y diferencias en torno a cómo Beethoven fue recibido en el país. Así, figuras como Morales, Bablot, Campa y Meneses, entre otros, fueron aurigas de ese carruaje

---

<sup>637</sup> Con relación a las obras con las que se examinaban a los alumnos del Conservatorio, se puede leer: Corona, Guadalupe y Maya, Áurea, *El Arpa en México (1791-1910)*. Melesio Morales y Julio M. Morales. *Obras para arpa*, México, SEP/INBAL, FONCA, 2019.

<sup>638</sup> Como muestra, del total de piezas vocales solistas de la temporada de 1910 solamente una fue para voz masculina —aria de Mefistófeles, del *Fausto* de Gounod—, mientras que el resto, para voces femeninas.

y la personificación de la luz no era otro que Beethoven. La prensa de la época, con sus reseñas y crónicas más que críticas, permitieron elaborar un recuento de los acontecimientos en los que, a veces el nombre del compositor, a veces su música, fue parte del escenario musical en México. Beethoven fue un marco sonoro en dos momentos cruciales de la configuración del país: el concierto en su honor, tras la República restaurada y las festividades para el primer centenario del México independiente.

Interpretar a Beethoven en México permitió no sólo ese intento de cercanía con Europa, sino también crear conciencia de las carencias de un México en ciernes que buscaba su propia voz artística. Se puede leer en la prensa el valor concedido tanto al autor como a su música, pero entre líneas se distinguen las ausencias de un conocimiento más profundo sobre la obra beethoveniana a la par del interés por apreciarla, por aquilatar su valor estético y, por difundir los tropos y los valores extramusicales comúnmente agregados a Beethoven y su música. En algún momento, fue necesario establecer las condiciones necesarias para la interpretación de la música sinfónica. El Conservatorio fue un primer paso. Una orquesta capaz de tocar música sinfónica fue otro. El examen de grado fue la interpretación de sus nueve sinfonías.



## ANEXOS

**Anexo 1.** Programa del primer gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo de la Sociedad Filarmónica Mexicana<sup>639</sup>.

### PRIMERA PARTE

- I. Obertura por el maestro Bottesini.
- II. Coro de *Il Giuramento*, de Mercadante.
- III. Dúo de soprano y barítono de la *Yone*, de Petrella.
- IV. Aire variado para violín, de Beriot.
- V. Coro alemán, por los miembros del Club, [Melodías de la *Capilla del Monte*.]
- VI. Recuerdo de Chateaubriand, fantasía para piano por Alfredo Quidant.
- VII. Final del primer acto de la *Vestal*, por 345 ejecutantes, con acompañamiento de la música austríaca y de 12 pianos, a cuatro manos.

### SEGUNDA PARTE

- I. Sinfonía inédita de Beristain, compositor mexicano.
- II. Coro de *Juana de Arco*, por 100 alumnos del Conservatorio.
- III. Coro de *Rataplan*, tomado de la *Fuerza del Sino*, de Verdi.
- IV. Coro alemán. [El coro de *Kücken*, titulado *Los jóvenes diletantes*].
- V. Dúo de *Macbeth*, de Verdi.
- VI. Obertura del *Nabucodonosor*, de Verdi.
- VII. Final de *Macbeth*.

**Anexo 2.** Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica del 16 de marzo de 1867<sup>640</sup>.

- I.- Fantasía original sobre temas de *Ione*, para piano, compuesto por Francisco Contreras.
- II.- Serenata del Barbero de Sevilla, cantada por Víctor Debray.
- III.- Aria de *Rigoletto*, cantada por Guadalupe Espejo
- IV.- *Serenata* de Schubert, cantada por Felicitas Gonzalez.
- V.- *Andante* de la Sinfonía Tercera de Beethoven [en mi bemol mayor op. 55], piano a cuatro manos, por Tomás León y Aniceto Ortega.
- VI.- Polaca de *Linda de Chamounix*, cantada por Joaquina Gonzalez
- VII.- Aria de Maometto, cantada por Josefa Lebrija de Razo.
- VIII.- Dúo de la *Traviata*, cantado por la Srita. Josefa Contreras y el Sr. D. José Víctor González.

---

<sup>639</sup> “Diversiones públicas”, *La Sociedad*, 7 de septiembre de 1866, p. 3.

<sup>640</sup> Bablot, A., “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *La Sociedad*, 25 de marzo de 1867, pág. 1.

**Anexo 3.** Programa del concierto-ensayo de la Sociedad Filarmónica del 9 de marzo de 1867<sup>641</sup>.

ESTUDIO

I. *Stabat Mater* (Introducción, número 1), Rossini

II. Coros de los soldados de *Fausto*, Gounod

CONCIERTO

III. Introducción de la *Sinfonía* V de Beethoven, ejecutada en el piano a cuatro manos, por los Sres. D. Tomás León y D. Julio Ituarte.

IV. Aria de bajo de *Hernani*, cantada por el Sr. José Miguel Furlong, Verdi.

V. Dúo de soprano y tenor de la *Traviata*, cantado por la Srita. Josefa Contreras y el Sr. D. Alberto Hermosillo, Verdi.

VI. Aria y *cavaletta* (nueva) de *Lucrecia Borgia*, cantada por la Srita. Soledad Vallejo, Donizzetti.

VII. Cuarteto de *Rigoletto*, cantado por las Sras. Joaquina González y Josefa Lebrija de Razo y los Sres. Don Pánfilo Cabrera y D. José V. González, Verdi.

VIII. *Impromptu* de *Chopin*, ejecutado en el piano por la Sra. Wagner, Chopin.

IX. Aria de barítono del *Corsario*, cantada por el Sr. D. Luis Muñoz Ledo, Verdi.

X. Dúo de soprano y barítono, de *Rigoletto*, cantada por la señorita M. de Jesús Contreras y el Sr. D. José V. González, Verdi.

XI. Aria final de *Saffo*, cantada por la Sra. Paz Castillo de Becerril, Pacini.

XII. Dúo de soprano y barítono de *Il Trovatore*, cantado por la Sra. D. J. Francisco Alfaro, Verdi.

**Anexo 4.** Programa del concierto privado de la Sociedad Filarmónica del 27 de julio de 1867<sup>642</sup>.

PRIMERA PARTE

I.- Andante de la *Sinfonía* en re, de Beethoven, ejecutada en el piano, a cuatro manos por los señores D. Tomás León y D. Agustín Balderas.

II.- Variaciones sobre un tema original, Ch. de Bériot, ejecutadas en el violín por el niño Jacinto Osorno, acompañado en el piano por la niña [*sic*] Jesús Duclaux.

III.- Vals: “Per ché non vieni ancor”, Godfrey, cantado por la Srita. Doña María de Jesús Contreras.

IV.- “Danza Eslava”, de Ascher, ejecutada en el piano por la Srita. Soledad Olaeta.

V.- Aria final de “Saffo”, Pacini, cantada por la Sra. Doña Paz Castillo de Becerril.

VI.- Coro de la ópera “Marcos Visconti”, Petrela, (Viene o Bice, al fin t’involva) cantada por 80 niñas y niños del Conservatorio de música de la Sociedad Filarmónica, bajo la dirección del Sr. D. Bruno Flores.

---

<sup>641</sup> Bablot, A., “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *La Sociedad*, 25 de marzo de 1867, pág. 1.

<sup>642</sup> “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Monitor Republicano*, 27 de julio de 1867, p. 3, y “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de julio de 1867, pág. 3.

## SEGUNDA PARTE


- I.- Gran vals de la ópera “Fausto”, de Gounod, arreglado para piano a cuatro manos por Burgmüller, y ejecutado por los Sres. D. Francisco Contreras y D. Aniceto Ortega.
- II.- Fantasía sobre temas de “Ernani”, Verdi, ejecutada en el clarinete por el Sr. D. Jesús Medinilla.
- IV. Romanza para tenor, de la ópera “Un Ballo in Maschera”, Verdi, (Ma se m'e forza perdere) cantada por el Sr. D. Pánfilo Cabrera.
- V. Fantasía de bravura sobre temas de la “Africana”, compuesta por Ketterer, y ejecutada en el piano por el Sr. D. Tomás León.
- V.- Duetto de la ópera “Ione”, Petrella, cantado por la Srita. Doña María de Jesús Contreras y el Sr. José V. Gonzalez.
- VI.- Coro de la ópera “Elisire d’Amore”. Donizetti, cantado por los alumnos del conservatorio. Director, el Sr. D. Bruno Flores.
- Pianistas acompañantes: Agustín Balderas, Jesús Contreras, Tomás León y Aniceto Ortega.

**Anexo 5.** Cuadro comparativo entre el programa del concierto de la Sociedad Filarmónica (3 de agosto de 1867), publicado en *El Siglo Diez y Nueve* el mismo día y la crónica de Alfredo Bablot publicada en *El Monitor Republicano* (8 de agosto de 1867).

El Siglo Diez y Nueve 3 de agosto de 1867. Programa	El Monitor Republicano 8 de agosto de 1867. Crítica
Primera parte	(No especifica las secciones)
Adagio de la <i>Sinfonía 7</i> de Beethoven, piano a cuatro manos, por Tomás León y Agustín Balderas.	Adagio de la <i>sinfonía VII</i> de Haydn, piano a cuatro manos por Tomás León y Agustín Balderas.
Duetto de <i>Norma</i> , de Bellini, cantado por Josefa Contreras y Alberto Hermosillo.	Duo de <i>Norma</i> cantado por Josefa Contreras y Alberto Hermosillo.
Cavatina de <i>El Barbero de Sevilla</i> de Rossini, cantada por Paz Castillo de Becerril.	Una voce poca fa del <i>Barbero de Sevilla</i> de Rossini, interpretada por Paz Castillo de Becerril.
<i>Rondo capriccioso</i> (clásico), de Mendelssohn, ejecutado por la Sra. H. de Wagner.	<i>Rondó capriccioso</i> de Mendelssohn ejecutado por la Sra. H. de Wagner.
Coro de los soldados de <i>Fausto</i> , de Gounod, cantado por los socios aficionados de canto, dir. Bruno Flores	Coro [sd]
	Coro [sd]
	Variaciones para violín de Beriot interpretado por Jacinto Osorno
	Coro de <i>Marcos Visconti</i> de Petrella, interpretado por 80 niñas del Conservatorio.
	Coro de <i>Elixir de Amor</i> de Donizzetti, interpretado por 80 niñas del Conservatorio.
Segunda Parte	

<i>Finale (Presto)</i> de la <i>Sinfonía 7</i> de Beethoven, piano a cuatro manos, por Tomás León y Agustín Balderaasa	Presto de la <i>sinfonía VII</i> de Haydn, piano a cuatro manos por Tomás León y Agustín Balderas.
Duetto de <i>Elixir de amor</i> de Donizetti, cantado por Alberto Hermosillo y Antonio Balderas	Dúo de Tenor y Bajo de <i>Elixir de Amor</i> , cantada por Antonio Banderas y ¿?
Aria final de Saffo de Pacini, cantada por Paz Castillo de Becerril	Aria final de <i>Saffo</i> de Pacini, interpretado por Paz Castillo de Becerril.
Fantasia para piano sobre el <i>Desierto de David</i> (la salida del sol) de Prudent: ejecutada por Vicenta Larrea.	Fantasia para piano sobre el <i>Desierto de David</i> (la salida del sol) de Prudent: ejecutada por Vicenta Larrea.
Vals de bravura de Venzano, cantado por Josefa Contreras.	Vals de <i>Venzano</i> cantado por Josefa Contreras.
Coro de Hernani, de Verdi: cantado por los socios aficionados de canto, dir. Bruno Flores.	Danza Eslava de Asher, interpretada por la Srita Olaeta
	Vals de la Guardia de Godfrey, cantada por María Jesús Contreras.
Ocuparán los pianos de acompañamiento los Sres. Balderas, Chávez, Contreras y León.	Duetto de <i>Rigoletto</i> , cantado por Concepción Carrión y [Francisco] Contreras.

Anexo 6. Concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana del 3 de octubre de 1868, publicado en *La Constitución Social* el mismo día<sup>643</sup>.



**SOCIEDAD  
FILARMÓNICA MEXICANA.**

Octubre 3 de 1868 á las ocho de la noche  
en punto.

**CONCIERTO PRIVADO  
PARA  
LOS SEÑORES SOCIOS**  
EN EL NUEVO SALÓN DEL CONSERVATORIO  
DE LA UNIVERSIDAD.

**PROGRAMA.**

**PRIMERA PARTE.**

I.

OBERTURA de la ópera *LINDA DE CHAMONIX*..... DONIZETTI  
ejecutada á cuatro manos en el piano,  
por los Sres. D. Tomás Leon y D. Pedro Mellet, profesores del Conservatorio.

II.

CORO de la ópera *LA STRANIERA*..... BELLINI  
ejecutado por las niñas alumnas del Conservatorio.  
Director, D. Bruno Flores.

III.

PIEZA DE CONCIERTO sobre temas de la ópera *Lucrecia Borgia*..... PRUDENT  
ejecutada en el piano por la Señorita Clotilde Muñoz.

IV.

DUO de la ópera *SEMITAMIDE*..... ROSSINI  
ejecutado por las Señoritas Concepcion Carrion, y Adela Lozano y Maza.

V.

ARIA de la ópera *L'AFRICANA*..... MEYERBEER  
ejecutada por la Señorita Doña María de Jesús Martínez de Martel.

VI.

TERZETTO de la ópera *I LOMBARDI*.... VERDI  
ejecutado por la Señorita Concepcion Carrion y los Sres. A. Hermosillo y A. Balderas.

Intervalo de quince minutos.

**SEGUNDA PARTE.**

I.

Pieza de Concierto, *RECUERDOS DE VERDI* sobre temas de la ópera *Rigoletto*. CAMACHO  
ejecutada en el piano por su autor D. José C. Camacho, socio profesor del Conservatorio.

II.

CORO di Bevitori en la ópera *ROBERTO IL DIAVOLO*..... MEYERBEER  
ejecutado por los Sres. socios aficionados.  
Director, D. Bruno Flores.

III.

DUO de la ópera *CRISPINO E LA CO-MARTE*..... RICCI  
ejecutado por la Señorita Concepcion Carrion y D. A. Balderas.

IV.

Trio..... MENDELSSOHN  
ejecutado en el violín, violoncello y piano, por los Sres. D. Luis Moran, D. Gustavo Guichenné y D. Tomás Leon.

V.

ARIA de la ópera *IDA DELLA TORRE*.... NINI  
ejecutada por la Señora Doña Josefa Lebrija de Itaso.

VI.

GRAN QUINTETTO de la ópera *LUCIA DI LAMERMOOR*..... DONIZETTI  
ejecutado por la Señora Doña Marfa de Jesús M. de Martel, los Sres. Hermosillo, Montes, Muñoz Ledo, Ituarte, y coro general. Director, D. Bruno Flores.

Ocuparán el piano de acompañamiento los Sres. Balderas, Contreras, Ituarte, Leon y Mellet.

<sup>643</sup> "Concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana", *La Constitución Social*, 3 de octubre de 1868, p. 3.

**Anexo 7.** Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana el 19 de febrero de 1870<sup>644</sup>.

#### PRIMERA PARTE

I.- “Allegro, Scherzo, Adagio y final” de la sonata de Hummel, ejecutada en el piano a cuatro manos por los Señores Sauvinet y Don Tomás León.

II.- “Leid” Adelaida, de Beethoven [*sic*], cantada por la Srita. Clara Oñate, y acompañada al piano y violonchelo por los Sres. Balderas, Aguilar y Sengstack [Eduardo].

III. “*Allegro, scherzo, adagio y final*”, del trío op. 97, de Beethoven [*sic*], ejecutado en el violín, violonchelo y piano, por los Sres. Morán, Guichenné y Sauvinet.

#### SEGUNDA PARTE

I.- “Adagio” de la sinfonía número 5, de Beethoven [*sic*], ejecutada en el piano por los Sres. Semeleder y M. Morales.

II. - Sonata de “Sottermann”.

III. Andante y final de la sinfonía en re mayor “Beethoven”.

**Anexo 8.** Biografía sobre Beethoven redactada por Alfredo Bablot en 1871 (fragmento).

“¿Vino acaso el amor, que es el más tierno de los sentimientos, a dulcificar tantas amarguras? ¿Solo palpité su corazón por el arte?”

El caballero de Seyfrey en sus *Estudios sobre Beethoven*, publicados en 1832, se expresa en estos términos sobre esa circunstancia íntima que siempre excita la curiosidad cuando se trata de la biografía de algún hombre célebre: ‘Beethoven no llegó a casarse, y nunca amó seriamente a ninguna mujer’. -Fernando Ries, su discípulo, dice: ‘Beethoven gustaba extraordinariamente de la sociedad de las mujeres, sobre todo cuando eran jóvenes y bonitas; se enamoraba fácilmente de ellas, pero era muy inconstante’. (1) El doctor Wegeler, Breuning y Romberg aseguran que ‘estaba constantemente enamorado de alguna señora de alta alcurnia, y que, siendo feo como Vulcano, hizo más conquistas que Adonis’. (2) Mad. Audley (3) es más explícita, y nos revela, apoyándose en datos fehacientes, que ‘Beethoven se enamoró varias veces, pero que sus amores fueron desgraciados’.

(1) Nohl *Briefe Beethoven*

(2) Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*

(3) A. Audley, *Louis van Beethoven, sa vie et ses oeuvres*<sup>645</sup>.

---

<sup>644</sup> “Concierto”, *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1870, p. 3

<sup>645</sup> Bablot, Alfredo, “Beethoven”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1871, p. 2.

**Anexo 9.** Personal de la “Gran Compañía de Ópera Inglesa” de Emma Juch en México durante 1891.

<i>Sopranos</i>	<i>Contraltos</i>	<i>Tenores</i>	<i>Barítonos</i>	<i>Bajos</i>	<i>Directores</i>
Emma Juch	Louise Meistinger	Charles Hedmont	Otto Rathjens	Franz Vetta	Adolfo Neuendorff
Georgine von Januschowsky	Dora Escott [sic]	Payne Clarke	Leo Stormont	E.N. Knight	Federico Fisches (ayudante)
Carlota Maconda	Bernice Holmes	William Stephens	Allerino Gannio	Pier Dalasio	
María Freebert	Jeane Flower*	George Gould		S.H. Dudley	
		John E. Belton		*Thomas Guise	

*Orquesta:* 50 profesores y “Grandes coros de ambos sexos”.

*Empresario y director:* Carlos E. Locke.

*Tesorero y representante:* Alfredo Godchaux.

*Agentes:* Edmundo Bageard, Juan J. Volant, Guillermo T. Fennessey.

*Director de escena:* Guillermo Parry.

*Segundo director de escena:* José Witt.

*Apuntador:* Julio Saloman.

*Pintores:* José Clare, Maeder & Schaeffer, Hughson Hawley, Hommer Emmons, William Toeghtlin, Philip W. Coatcher.

*Jefe maquinista:* August Dornbrach.

*Ayudante de maquinista:* Arthur Dornbrach.

*Encargados del guardarropa:* David Levy, Señora Valentin, Señora Badenhof.

*Peluqueros:* José Buch, Clade Johnson.

*Armero:* William Travers<sup>646</sup>.

**Anexo 10.** Crítica de Eduardo Gabrielli, en extenso, sobre la interpretación de la Quinta Sinfonía de Beethoven dirigida por Carlos J. Meneses.

La 5ª sinfonía en do menor de Beethoven fue la pieza destinada a encubrir la segunda parte del concierto. Era lo más importante del programa y por eso pusimos en ella toda nuestra atención. Biógrafos, críticos y estéticos musicales han enumerado ya las bellezas que encierra tan magistral composición; así, solo es de nuestra incumbencia ocuparnos de su ejecución e interpretación.

El primer tiempo es un allegro con brío en dos por cuatro; en la edición Peters, la más correcta, el metrónomo marca una mínima 108; mucho nos extrañó, por consiguiente, oír la entrada medida en cuatro movimientos, observando que esa misma medida se repetía, todas las veces que volvía el mismo tema. Aquí hay una falta de interpretación, pues, en primer lugar, siendo aquellas tres corcheas el tema del primer

<sup>646</sup> Fuentes: “Gran Teatro Nacional”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1891, p. 3. “Gran Teatro Nacional”, *El Nacional*, 5 de abril de 1891, p. 3. “Gran Teatro Nacional”, *El Tiempo*, 5 de abril de 1891, p. 3. \* Aquí aparecen estos nombres que en los otros diarios no. “Gran Teatro Nacional”, *El Nacional*, 7 de abril de 1891, p. 3.

tiempo, no debiera oírse este tema unas veces de un modo y otras de otro, porque así se pierde la unidad y el carácter de la composición; en segundo lugar, se desvirtúa la intención del autor, quien quiso incuestionablemente que su primer tiempo, desde el principio hasta el fin, tuviese ese arranque casi de desesperación tan bien expresado en la vehemencia de aquellas tres notas. Hay además una razón más poderosa todavía, y es que el gran maestro, en todas sus producciones, cuando quiere un movimiento distinto siempre lo indica, y sería muy extraño que en su 5ª sinfonía olvidara una cosa tan esencial y de tanta trascendencia.

Hubiéramos deseado que la bellísima frase melódica en *mi b*, hubiera sido atacada con un movimiento poco menos vivo, para obtener así más efecto en el *crescendo*, que debe aumentar gradualmente, no solo en las potencias del sonido, sino también en la celeridad del movimiento hasta llegar al *fortissimo*, en el que debe haber una gran vehemencia y mucha vivacidad. En este mismo episodio los bajos dibujan el tema principal, y pudimos observar que no había igualdad sino más bien algo de confusión y bastante debilidad.

En los últimos compases de la primera parte hay algunas notas tenidas de las trompas, que el autor ha acentuado, las que desgraciadamente no se oyeron.

Al comenzar la segunda parte del mismo primer tiempo, lamentamos otra vez el inconveniente de la medida a cuatro movimientos; después, en el fuerte de las corcheas, repetidas y destacadas, las trompetas no entraron a tiempo, desafinando siempre y sacando de sus instrumentos sonidos ásperos, de tal manera, que lastimaban cruelmente el oído.

En el *diminuendo* de notas blancas, los acordes dialogados entre la cuerda y la madera debieron haber formado más igualdad en el conjunto; esto lo decimos porque algunos profesores acentuaban más que otros, y es de malísimo efecto oír en un *pianísimo* una nota intermedia que sobresale. En la pequeña *fermata* del oboe deploramos la insignificante falseada del aventajado profesor Sr. Dechassy; en suma, la conclusión de ese primer tiempo nos pareció falta de vigor, era necesario más fuego, más arranque.

El *andante con moto*, es decir el 2º tiempo, fue bien medido; nos extrañó, no obstante, ver que las violas y los violoncellos, al empezar aquella hermosa melodía, atacaran con el arco *tirando* cuando es regla que toda frase que empieza en el movimiento débil, debe ser atacada con el arco empujando, por razón de que hay más fuerza *tirando* que *empujando*.

Los violoncellos y contrabajos dieron poco vigor a su pasaje de *fusas*, habiendo tanta debilidad, que casi no se oyó nada.

En el célebre episodio donde los oboes y clarinetes marchan en terceras a movimiento contrario, el segundo oboe y clarinete no equipararon la intensidad del sonido a la de los primeros; eso es deplorable.



El *scherzo* que sigue fue por parte del Sr. Meneses interponiendo con bastante fidelidad, y por parte de la orquesta ejecutado con precisión; creemos que si hubiera sido más movido se habría obtenido mayor efecto.

Si los Sres. Profesores de los instrumentos de latón hubieran tenido más atención, no tuviéramos que deplorar la falta que cometieron de no entrar en el *allegro* final.

Es ese *allegro* tan vigoroso, y de tanto arranque, que no es posible medirlo a cuatro movimientos como lo hizo el Sr. Meneses: el carácter de himno que tiene ese final, exige un tiempo *a dos*, así se obtiene el entusiasmo que debe producir en el público esa página musical”<sup>647</sup>.

**Anexo 11.** Lista de artistas nacionales y extranjeros que presentaron música de Beethoven entre 1900 y 1908<sup>648</sup>.

Fecha	Obra	Intérpretes
6 de marzo de 1900	I. <i>Sonata para violín y piano</i> op. 47, núm. 9, en la mayor, <i>Kreutzer</i> II. Concierto para violín, op. 61 en re mayor.	Hjalmar von Dameck, violinista María L. Ritter, pianista.
8 de abril de 1901	<i>Sonata para violín y piano</i> núm. 7 en do menor, op. 30 núm. 2.	Hjalmar von Dameck, violinista
11 de julio de 1902	<i>Sonata</i> núm. 25 op. 79 en sol mayor	Ricardo Castro, pianista

<sup>647</sup> Gabrielli, Eduardo, (*Violín 2º*, seud.) “Segundo concierto Vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, 22 de julio de 1892, p. 2. Las cursivas son del original.

<sup>648</sup> Fuentes (los números entre paréntesis corresponden al orden de aparición en el cuadro): (1) “Un famoso violinista. Dos conciertos en la Sala Wagner”, *El Tiempo*, 6 de marzo de 1900, p. 2. (2) “En la Sala Wagner. Los conciertos del violinista Dameck”, *El País*, 8 de abril de 1901, p. 1. (3) “El concierto de mañana”, *El Correo Español*, 10 de julio de 1902, p. 2. (4) “Velada en el Conservatorio”, *El Correo Español*, 18 de noviembre de 1902, p. 2. (5) “Notas de arte”, *El Tiempo*, 4 de diciembre de 1902, p. 2. (6) “Conservatorio”, *El Imparcial*, 2 de agosto de 1903, p. 8. (7) “Notas de la Semana”, *El Tiempo*, 4 diciembre de 1904, p. 2. (8) “El Orfeón Mexicano ‘Ángela Peralta’”, *El Correo Español*, 30 de agosto de 1905, p. 2. (9) “La agrupación ‘Gutiérrez Nájera’”, *El Correo Español*, 2 de septiembre de 1905, p. 2. (10) “Teatrales”, *El Correo Español*, 20 de septiembre de 1905, p. 2. (11) “Teatros. Arbeu”, *El Imparcial*, 25 de enero de 1906, p. 2. (12) “El concierto de anoche”, *El Correo Español*, 7 de marzo de 1907, p. 2. (13) “El cuarteto Bruselas”, *El Imparcial*, 22 de mayo de 1907, p.2. (14) “Cuarteto de Bruselas”, *El Imparcial*, 29 de mayo de 1907, p. 2. (15) “El Cuarteto de Bruselas”, *El Imparcial*, 10 de junio de 1907, p. 2. (16) “Correo de Teatros”, *El Imparcial*, 11 de junio de 1907, p. 3. (17) “Correo de Teatros- Academia Metropolitana”, *El Imparcial*, 18 de junio 1907, p. 5. (18) “En el Jockey Club”, *El Correo Español*, 25 de junio de 1907, p. 2. (19) “Audición de piano”, *El Popular*, 29 de junio de 1907, p. 2. (20) “Teatrales”, *El Correo Español*, 5 de julio de 1907, p. 2. (21) “Pianista norteamericana”, *El Correo Español*, 31 de agosto de 1907, p. 2. (22) “Teatro”, *El Tiempo Ilustrado*, 29 de septiembre de 1907, p.18. (23) “Miss Jessie Shay”, *El Correo Español*, 26 de noviembre de 1907, p. 2. (24) “Recitales de Hoffmann en el teatro Arbeu”, *El Tiempo*, 15 de enero de 1908, p. 2. (25) “Correo de Teatros. En Bucarelli Hall”, *El Imparcial*, 12 de mayo de 1908, p. 3. (26) “Notas Teatrales. Teatro Virginia Fábregas”, *La Patria*, 22 de mayo de 1908, p. 2. (27) “Sociedad de Música de Cámara. Concierto Kreisler”, *El Tiempo*, 24 de mayo de 1908, p. 2. (28) “Burmester. En la sala Bucarelli”, *El Tiempo*, 1 de agosto de 1908, p. 3. (29) “Cuarto concierto de Burmester”, *El Tiempo*, 15 de agosto de 1908, p. 2. (30) “Concierto Burmester”, *El Correo Español*, 1 de septiembre de 1908, p. 2. (31) “En el Conservatorio”, *El Imparcial*, 1 de septiembre de 1908, p. 3.

Fecha	Obra	Intérpretes
17 de noviembre de 1902	<i>Sonatina</i> [no especifica] <i>Sonatina</i> en sol menor [sic debe ser mayor] <i>Sonata</i> núm. 1 en fa menor op. 2 núm. 1 <i>Concertino</i> [sic] <i>Concierto para piano y orquesta</i> núm. 3, op. 37 en do menor, primer movimiento	María Hermosillo, pianista Josefina Villanueva, pianista Acacia Villanueva, pianista Srita. Lerdo de Tejada, pianista Matilde Muñoz, pianista [Alumnos de Luis Moctezuma]
4 de abril de 1902	<i>Sonata</i> núm. 25 opus 79	Ricardo Castro, pianista
2 de agosto de 1903	<i>Sonata</i> núm. 14, opus 27, núm. 2 “Claro de luna”	Luis Alfonso Marrón, pianista
4 de diciembre de 1904	<i>Sonata</i> núm. 14, opus 27, núm. 2 “Claro de luna”	Rafaela Parra, pianista [Velada en honor de Luisa Tetrzzini]
30 de agosto de 1905	<i>Sonatina en sol mayor</i> núm. 19 [sic]	Guadalupe Betancourt, pianista
2 de septiembre de 1905	<i>Sonata</i> op. 13, núm. 8 en do menor, <i>Patética</i>	[No informa quien interpretó]
20 de septiembre de 1905	<i>Concierto para piano</i> núm. 3, op. 37. Allegro con brío	Mercedes Mondragón, pianista [Alumna de Voyer]
25 de enero de 1906	<i>Romance</i> núm. 1, op. 40 en sol mayor	Florizel von Reuter, violín Arthur Newstead, pianista
6 de marzo de 1907	<i>Cuarteto</i> núm. 7, op. 59 núm. 1, en fa mayor “Razumovsky”	José Rocabrana violín primero, L. Luna, violín segundo, E. Sierra, viola, Guillermo Ferrer, violonchelo
21 de mayo de 1907	<i>Cuarteto</i> op. 18 núm. 1	<b>Cuarteto Bruselas:</b> Franz Schoerg, violín primero, Hans Daucher, violín segundo, Paul Miry, viola, Jaques Galliard violonchelo
29 de mayo de 1907	<i>Cuarteto</i> núm. 10 op. 74 en mi bemol mayor, “de las arpas”	Cuarteto Bruselas
9 de junio de 1907	<i>Sonata para violoncello y piano</i> , núm. 3, op. 69, en la mayor	Cuarteto Bruselas Galliard, violonchelista Otto de Voss, pianista
11 de junio de 1907	<i>Cuarteto</i> núm. 8, op. 50 núm. 2 en mi menor “Razumovsky”	Cuarteto Bruselas
18 de junio de 1907	<i>Cuarteto</i> num. 11, op. 95 en fa menor	Cuarteto Bruselas.
25 de junio de 1907	<i>Cuarteto</i> núm. 6, op. 18 nom. 6 en si bemol mayor	Cuarteto Bruselas

Fecha	Obra	Intérpretes
29 de junio de 1907	<i>Sonata op. 57</i> , núm. 23 en fa menor, <i>Appassionata</i>	P. W. Otto de Voss
06 de julio de 1907	<i>Sonata op. 53</i> , núm. 21 en do mayor, <i>Waldstein</i>	P. W. Otto de Voss
4 de septiembre de 1907	Variaciones sobre un tema ruso. [Debió ser un arreglo del op. 107 para flauta o violín y piano ya que no se menciona ningún instrumentista]	Jessie Shay, pianista
4 de octubre de 1907	<i>Sonata núm. 5</i> , op. 24 en fa mayor, <i>La primavera</i>	Enrique Quintanilla, violinista Jessie Shay, pianista
27 de noviembre de 1907	<i>Rondó op. 51</i> , núm. 2	Jessie Shay, pianista
13 de enero de 1908	<i>Sonata para piano núm. 14</i> , op. 27, núm. 2, <i>Claro de luna</i>	Josef Hoffmann, pianista
12 de mayo de 1908	Concierto [para violín, sin especificar] <i>Te Amo [Zärtliche Liebe o Ich liebe dich]</i> , WoO 123	Marie Louise Debogis, soprano Cesare Barison violin Emeric Stefaniai, pianista
22 de mayo de 1908	<i>Sonata para violín y piano</i> , op. 47, núm. 9, en la mayor, <i>Kreutzer</i>	Cesare Barison violin Emeric Stefaniai, pianista
24 de mayo de 1908	<i>Sonata para violín y piano núm. 5</i> , op. 24, en fa mayor	Fritz Kreisler, violinista Haddon Squire, pianista
03 de agosto de 1908	<i>Sonata para violín y piano</i> , núm. 3, op.12 núm. 3, en mi bemol mayor	Willy Burmester, violinista Emeric Stefaniai, pianista
16 de agosto de 1908	<i>Sonata para violín y piano núm 7</i> , op. 30 núm. 2, en do menor	Willy Burmester, violinista Emeric Stefaniai, pianista
31 de agosto de 1908	<i>Sonata para violín núm. 1</i> , op. 12, en re mayor <i>Concierto para violín</i> op. 61, en re mayor <i>Gavota</i> en mi bemol mayor (arreglo de Burmester)	Willy Burmester, violinista Emeric Stefaniai, pianista
1 de septiembre de 1908	<i>Concierto para violín</i> op. 61, re mayor.	Willy Burmester, violinista Emeric Stefaniai, pianista

**Anexo 12.** Lista de artistas nacionales y extranjeros que presentaron música de Beethoven entre 1870 y 1895<sup>649</sup>.

Fecha	Obra	Intérpretes
19 de febrero de 1870	<i>Trío en si bemol mayor</i> op. 97 para violín, violonchelo y piano, <i>Archiduque</i> .	Luis G. Morán, violinista, Gustavo Guichenné, violonchelista Félix Sauvinet, pianista.
25 de junio de 1870	<i>Sonata</i> op. 13, núm. 8, en do menor <i>Patética</i>	Sr. Sauvinet, pianista
25 de junio de 1870	<i>Sonata para violín y piano</i> , op. 30 [no especifica el número]	[Luis G.] Morán, violinista [Tomás] León, pianista
9 de marzo de 1872	<i>Trío en si bemol mayor</i> op. 11. <i>Adagio</i> y <i>Allegretto</i> con variaciones.	Luis G. Morán, violinista, Gustavo Guichenné violonchelista ¿? Domec, pianista
21 de enero de 1883	Concierto [sin especificar]	Eduardo Remenyi
3 de diciembre de 1883	<i>Cuarteto núm. 6</i> en do menor [sic]. Debe referirse al op. 18, núm. 4 pues el 6 está en si bemol mayor]	Gustavo Guichenné, director [Sección de cuerdas de la Orquesta del Conservatorio] <b>Violines primeros:</b> Arturo Aguirre, Alberto Amaya, Félix Recha y Gabriel Unda. <b>Violines segundos:</b> Lauro Beristain (hijo), León Girón, Atilano Ruiz y Apolonio Arias. <b>Violas:</b> Lic. Manuel S. Morán [sic], Agente de Negocios José María Inclán [sic], Andrés Herrera y Susano Robles. <b>Violonchelos:</b>

<sup>649</sup> (1) “Concierto”, *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1870, p. 3. (2 y 3) “Concierto”, *La Voz de México*, 25 de junio de 1870, p. 3 y Bablot, Alfredo, “Concierto clásico de la Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de julio de 1870, p. 2. (4) “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de marzo de 1872, p. 3. (5) Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, Vol. III, p. 358. (6) Orlando (seud. ¿Félix M. Alcérreca?), “Una semana musical”, *El Nacional*, 12 de diciembre de 1883, p. 1. (7) “Concierto”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de agosto de 1885, p. 3 y “Nataly de Testa, Fanny, (*Titania*, seud.), “Ecos Dominicales”, *La Patria Ilustrada*, 10 de agosto de 1885, pp. 3-4. (8 y 9) Alcérreca, Félix, (*Orlando Kador*, seud.), “Pastel de la Semana”, *El Diario del Hogar*, 25 de octubre de 1885, p. 1 y “Gacetilla. Concierto vocal e instrumental”, *El Diario del Hogar*, 30 de octubre de 1885, p. 1. (10 y 11) “Velada”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de septiembre de 1886, p. 2. (12, 13, 14 y 15) Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, p. 127-129. (16) “En el Casino Español”, *La Voz de México*, 4 de agosto de 1891, p. 3 y Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, p. 174. (17) “Piano concerts”, *The Two Republics*, 6 de agosto de 1892, p. 4. (18) “Second Piano Recital”, *Daily Anglo American*, 9 de agosto de 1892, p. 3. (19) Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, p. 280. (20) Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, pp. 511-12. (21) Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, 1895, pp. 547-48 y A.H., “Segundo concierto de la Sociedad Filarmónica de México”, *El Nacional*, 19 de mayo de 1895, p. 2. (22) ORO, “Concierto Manjón”, *El Demócrata*, 22 de noviembre de 1895, p. 1.

Fecha	Obra	Intérpretes
		Félix M. Alcérreca, Manuel Peralta, y Rafael Galindo.
5 de agosto octubre de 1885	<i>Trío en si bemol mayor</i> op. 97, <i>Archiduque</i>	Teodoro Curant, violinista, Luis David, violonchelista, Felipe Villanueva, pianista
30 de octubre de 1885	<i>Trío en si bemol mayor</i> op. 97, <i>Archiduque</i>	Teodoro Curant, violinista, Luis David, violonchelista, Felipe Villanueva, pianista
30 de octubre de 1885	<i>Nostalgia</i> [probablemente sea una versión para violonchelo del WoO146 <i>Sehnsucht</i> ]	Luis David, violonchelista Felipe Villanueva, pianista
6 de septiembre de 1886	<i>Septeto en mi bemol mayor</i> op. 20 para clarinete, corno, fagot, violín, viola, violonchelo y contrabajo,	Juan Hernández Acevedo, director. [Ensamble] Pedro Manzano, Alberto Amaya, Gabriel Unda, Buenaventura Herrera, Abraham Estrada, Atilano Ruíz, Rafael Galindo, J. Gabrielli, Félix Alcérreca, Ángel Campillo, N. Otea, F. Fernández del Castillo, Agustín Manríquez y Melesio Rodríguez.
6 de septiembre de 1886	<i>Trío</i> [seguramente el op. 97, aunque no lo especifica], <i>Andante cantabile</i> .	[Pedro] Manzano, violinista, [Luis] David, violonchelista, [Felipe] Villanueva, pianista
6 de abril de 1890	<i>Sonata</i> op. 53, núm. 21 en do mayor, <i>Waldstein</i>	Eugéne D'Albert, pianista
6 de abril de 1890	<i>Sonata para violín y piano</i> op. 47, núm. 9, en la mayor <i>Kreutzer</i> : Andante y variaciones	Pablo Sarasate, violonchelista Berta Marx, pianista
10 de abril de 1890	<i>Concierto para violín</i> op. 61, en re mayor: Allegro ma non troppo	Pablo Sarasate, violonchelista Berta Marx u Otto Goldschmit, pianista
13 de abril 1890	<i>Sonata</i> op. 57, núm. 23, <i>Appassionata</i>	Eugéne D'Albert, pianista
4 de agosto de 1891	<i>Sonata para violín y piano</i> op. 47, núm. 9	[Rafael] Albertin, violinista [M.] Cervantes, pianista
6 de agosto de 1892	<i>Sonata</i> op. 13, núm. 8	Alberto Jonás, pianista
9 de agosto de 1892	<i>Sonata</i> op. 27 núm. 2, <i>Claro de luna</i>	Alberto Jonás, pianista
25 de febrero de 1893	<i>Sonata para violín y piano</i> op. 47, núm. 9	Ovidio Musin, violinista Eduardo Scharff, pianista

Fecha	Obra	Intérpretes
4 de marzo de 1893	<i>Sonata para violín y piano</i> op. 47, núm. 9	Ovidio Musin, violinista Eduardo Scharff, pianista
9 de febrero de 1895	<i>Sonata</i> op. 57, núm. 23, <i>Appassionata</i>	Gonzalo de J. Núñez, pianista [Puertorriqueño]
17 de mayo de 1895	<i>Cuarteto</i> op. 16b, mi bemol mayor	Saloma, violinista, Herrera violista, Galindo violonchelista, Ricardo Castro, pianista
22 de noviembre de 1895	Sonata núm. 8 en do menor, op. 13, <i>Patética</i>	Sra. Salazar de Manjón, pianista

**Anexo 13.** Programa del concierto de la Orquesta del Conservatorio, dirigido por Carlos J. Meneses en honor de Justo Sierra (28 de diciembre de 1909 y repetido el 6 de enero de 1910)<sup>650</sup>.

Obra	Autor	Intérpretes
Sinfonía núm. 3, op. 153, “En el bosque” ( <i>Im Walde</i> , 1869)	Joseph Joachim Raff (1822 - 1882)	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>La hada de Amor</i>	Joseph Joachim Raff	José Rocabrana, violinista Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
Obertura <i>1812</i>	Piotr Ilitch Tchaikovsky	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Sueño de una noche de verano: Scherzo</i>	Felix Mendelssohn	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>L’Absence</i>	Hector Berlioz	Antonia Ochoa de Miranda, soprano Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio
<i>Ad un angello</i>	Miguel Meneses	Antonia Ochoa de Miranda, soprano
<i>Scherzo característico</i>	Miguel Meneses	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio Antonia Ochoa de Miranda
<i>El cascanueces:</i> a) Baile chino b) Baile de mirlitones c) La hada grajeada d) <i>Trepak</i> , baile ruso	Piotr Ilitch Tchaikovsky	Carlos J. Meneses, director Orquesta del Conservatorio Antonia Ochoa de Miranda

<sup>650</sup> “Inauguración de la temporada de conciertos del maestro Meneses”, *El Imparcial*, 28 de diciembre de 1909, p. 4.



Anexo 14. Sección de espectáculos de *El Diario*. Actividades presentadas el mismo día que el segundo concierto de la temporada de la Orquesta del Conservatorio<sup>651</sup>.

# Teatro y Variedades

## TEATRO VIRGINIA FABREGAS.

Se esperan dos llenos para las funciones de hoy tarde y noche en el pequeño teatro de la calle de San Andrés, poniéndose en escena la obra del escritor francés Alexandre Bisson, titulada *La Mujer X*.

De esta obra nos hemos ocupado varias veces, por lo que hoy sólo nos resta decir que merece ser vista por su hermosa factura.

Para el domingo 23 se estudia la comedia en tres actos y en prosa, de Santiago Russiñol y Martínez Sierra, *Los Sabios de Villa Triste*.

## TEATRO ARBEU.

Concierto de hoy.

Como se anunció, esta noche tendrá lugar el segundo concierto de la temporada organizada por el maestro Meneses. El programa es de lo más atractivo, pues además de la segunda Sinfonía de Beethoven, se repetirá el primer Concierto para Piano y Orquesta, de Tschaiakowsky, que tan ruidosa ovación valió al excelente pianista señor Carlos Lozano.

También se repetirá la Marcha Heroica de Saint Saens, que tan aplaudida fué en la audición del domingo.

Desde ayer se han estado solicitando localidades para este concierto.

## SALON ROJO.

Es muy difícil que haya persona que no conozca los hermosos salones del Salón Rojo, donde diariamente se proyectan un buen número de películas, siendo la mayoría de ellas estrenos de gran mérito.

Hoy, desde las cuatro de la tarde, se abrirán las puertas de los salones, centrándose a las doce de la noche, teniendo el público derecho a permanecer en ellos todo este tiempo por la insignificante suma de treinta y cinco centavos.

El señor Bernardo Granat ha salido de la capital rumbo a los principales Estados, con el fin de proyectar las hermosas películas de la lucha Johnson-Jeffries, y las tomadas durante las fiestas del Centenario.

## TEATRO PRINCIPAL.

La popular María Conesa, la simpática *Gatita de Oro*, sigue enferma, por lo que la empresa del clásico teatro de la tanda se ha visto obligada en estos días a retirar del cartel varias obras, en las que la Conesa está admirable, sustituyéndolas por otras, como *El Recluta Champión*, donde trabaja Blanca Matrás; *Enseñanza Libre*, donde canta el Tingo del Morrongo la guapa Soledad Alvarez, y algunas otras tan aplaudidas como las anteriores.

Rosario Soler, tiple que goza de todas las simpatías del público, se ha prestado gustosa a interpretar varios de los papeles de María Conesa en las obras *El País de las Hadas* y *El Poeta de la Vida*, siéndole noche a noche muy aplaudido en la primera de dichas zarzuelas el número del *Chantecler*, pues la graciosa Patita daba el número, lo que ha sido muy del agrado de los espectadores.

Para el sábado se ensaya una bonita obra de autores españoles.

## CINE PALACIO.

Los estrenos que se anuncian hoy para las diferentes sesiones, son todos ellos de aquellos que vienen precedidos de fama de los cinematógrafos europeos.

Entre las ocho películas que se estrenarán hay dos que son dignas en verdad de verse, mereciendo un elogio el empresario del Cine Palacio, por ese afán que tiene en presentar las vistas más hermosas a costa de fuertes desembolsos.

El profesor Martínez ha estudiado nuevas piezas musicales, que adaptará a las cintas que se exhiben.

Los precios, no obstante los crecidos gastos que en estos días ha tenido el empresario, serán como siempre, treinta y cinco centavos tiempo voluntario.

## LOS GAUCHOS ARGENTINOS.

Para hoy preparan una gran función los aplaudidos ginetes argentinos, ofreciendo hacer nuevos actos de equitación, que revelarían una vez más sus dotes excepcionales en el difícil arte de gimnasia.

Los precios para este espectáculo son verdaderamente reducidos, no pudiéndose pedir más. La troupe atenderá a las indicaciones de las personas del público para tal ó cual suerte, ya sea montando a caballo ó pis a tierra.

No hay que faltar hoy al Tivoli del Eliseo.

## TEATRO MARIA GUERRERO.

Se prepara en este teatro el beneficio de la tiple cónica Emilia Trujillo, esperándose que la función de gracia de dicha artista constituya un éxito completo.

Hoy, como jueves, habrá dos funciones, una por la tarde a precios reducidos, y en la que se pondrán en escena las obras *El Transformista*, *Efectos del Pájaro*, *Arriba las Señoras* y *Pájaro Azul*, y otra por la noche, que, como siempre, será por tandas, figurando en el cartel las mismas obras que en la función vespertina.

Paga ponerlo en su oportunidad se está ensayando el drama de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Un inteligente pintor se ha encargado del decorado para dicha obra.

## TEATRO HIDALGO.

Beneficio de María Servin.

Hay un teatro en la capital poco conocido de la mayoría de espectadores y en el cual trabaja como primera actriz la simpática señorita María Servin. El teatro á que nos referimos está situada en la calle de Colchero, llevando el nombre con que encabezamos estas líneas.

La primera actriz anuncia para esta noche su función de gracia, cubriendo su programa con el drama del autor italiano Luis Camoatti, traducido al castellano por Francisco de Paula Hidalgo, *Isabel Suárez ó Sor Teresa*.

Entre las personas afortunadas al Hidalgo hay gran animación por asistir al beneficio de María.

## TEATRO PALATINO.

Viento en popa, como vulgarmente se dice, camina el simpático teatrillo de la segunda calle del Salto del Agua, en donde se exhiben vistas de verdadero arte y mérito, y de las cuales tiene la exclusiva el empresario del salón, señor José Cava.

Para hoy anuncia un programa lleno de novedades, estrenándose vistas que seguramente agradarán a los numerosos espectadores concurrentes al Palatino.

Próximamente debutará en este teatro una variedad, que, dados los datos que nos ha proporcionado el empresario, será una de las que obtengan mayor éxito en la metrópoli.

El Teatro Palatino se distingue de los demás salones de por el rumbo donde las vistas no son proyectadas con perfección, por su hermosa marquesina que luce en todo el frente del teatro.

## CINE CLUB.

La persona que quiera pasar un rato agradable no tiene más que ir al Cine Club, en donde además de que la concurrencia es selecta y de que las vistas que se proyectan son todas ellas de las últimas llegadas á la capital, tendrá la oportunidad de escuchar á la famosa orquesta de Miguel Lerdo de Tejada en su escogido repertorio.

Próximamente se inaugurarán los viernes de moda, en los que se obsequiará á las familias con una rica taza de té.

Las personas de buen gusto y que les agrada rozarse con nuestra aristocracia, concurren diariamente al Cine Club.

## BENEFICIO DE LA ARTISTA SRA. PRUDENCIA GRIFELL

Conforme indicamos ayer, la notable artista Prudencia Grifell, alcanzó, el martes último, un éxito brillante en su función de beneficio.

La distinguida concurrencia que llenaba por completo el teatro, tribuyó una espléndida manifestación de cariño á la actriz exquisita, que con su singular talento y con su primoroso arte, ha sabido atraerse la admiración del público.

Tres estrenos figuraban en el programa: *La Sombra*, *La Rencorosa* y un monólogo titulado *Las Macetas*, obras todas que fueron muy bien recibidas.

La primera de dichas producciones, es la segunda parte de una trilogía con un epílogo, titulada *Los Irresponsables*, original del señor Cónsul de España, don Adelardo Fernández Arias.

*Los Irresponsables*, se estrenará el miércoles de la próxima semana, re-

<sup>651</sup>Fuente: "Teatro y Variedades", *El Diario*, 20 de noviembre de 1910, p. 6.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Aguilar**, Verónica, “Sociedad Filarmónica Mexicana: antecedente del Conservatorio Nacional de Música”, Revista *Quixe*, recuperado de internet, 27 de diciembre de 2020 <https://revistaquixe.com/2020/01/03/sociedad-filarmonica-mexicana-antecedente-del-conservatorio-nacional-de-musica/>.

**Álvarez** Meneses, Rogelio, “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907), contextualización y estudio analítico”, *Revista de Musicología*, Volumen XLII, no 1, enero-junio 2019, pp. 103-130.

*Arias y Plegarias del Romanticismo Mexicano*, Luz María Uribe (comp.), Karl Bellinghausen (ed.), México, SEC/INBA, Cenidim, 2018.

**Badillo** Rodríguez, Miriam, *Prensa y literatura traducida en el siglo XIX: El Siglo Diez y Nueve, El Monitor Republicano y El Universal. 1848-1855*, Tesis de maestría, El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y literarios, 2016, México. Recuperado de internet en marzo de 2023. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/k0698764t?locale=es>

**Baqueiro** Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México. Tomo I. La música en el periodo independiente*, México, Secretaría de Educación Pública, INBA, 1964.

“**Bettina von Arnim**”, *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica, 24 de mayo de 2007, recuperado de internet el 27 de septiembre de 2021. [academic-eb-com.pbidi.unam.mx:2443/levels/collegiate/article/Bettina-von-Arnim/9569](https://academic-eb-com.pbidi.unam.mx:2443/levels/collegiate/article/Bettina-von-Arnim/9569).

“**Beethoven, Ludwig van**”, en Stanley Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 3, Londres, Inglaterra, Oxford University Press, 2001.

**Berlioz**, Hector, *À travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques*, París, Francia, Michel Lévy Frères, 1862.

“**Bertini, Henri (-Jérôme)**”, en Stanley Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 3, Londres, Inglaterra, Oxford University Press, 2001.

Biblioteca nacional de Francia (BnF-data), *Georg Frederich Fuch*, recuperado de internet el 15 de abril de 2021. [https://data.bnf.fr/fr/13190962/georg-friedrich\\_fuchs/#activities](https://data.bnf.fr/fr/13190962/georg-friedrich_fuchs/#activities).

**Bierwisch**, Martin, “Jeschko, Ludwig”, *Musik und Musiker am Mittelrhein 2*, en línea, recuperado de internet el 14 de abril de 2021. <http://www.mmm2.mugemir.de/doku.php?id=jeschko>.



- Bloom**, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Margarita Valencia Vargas (tr.). Barcelona, Anagrama, 2005.
- Bonds**, Mark Evan, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Francisco López Martín (tr.), Barcelona, Acantilado, 2014.
- Bourdieu**, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Alicia Gutiérrez (tr.), Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores, 2010.
- Botstein**, Leon, “Why Beethoven?”, *The Musical Quarterly*, Volume 93, Issue 3-4, pp. 361–365, recuperado de internet el 1 de octubre de 2010, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq023>.
- Branscombe**, Peter, and David J. Buch, “Seyfried, Ignaz (Xaver), Ritter von”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, fecha de acceso 14 de septiembre de 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025544>>.
- Buch**, Esteban, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Juan Gabriel López Guix (tr.), Barcelona, Acantilado, 2001.
- Burnham**, Scott, *Beethoven Hero*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- Bushnell**, David, “El Marqués de Branciforte”, *Historia Mexicana* [En línea], 2.3 (1953): 390-400. Recuperado de internet el 13 diciembre de 2020. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/495/386>.
- Campa**, Gustavo E., *Artículos y críticas musicales*, México, A. Wagner y Levien Suc., 1902. -----, *Críticas musicales*. Proemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911]. México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1992.
- Carbonell**, Jaume y Aviñoa, Xosé, “Beethoven, garante de modernidad en el cambio de siglo: El estreno de la *Novena Sinfonía* en Barcelona en el contexto del catalanismo (1900)”, en: Cascudo **García-Villaraco**, Teresa (ed.). *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, COMARES Música, 2021.
- Carrasco Vásquez**, Fernando, “*Los Balderas*”, *una estación del metro, un héroe y dos figuras de la música decimonónica*, recuperado de internet el 19 de octubre de 2021 de: <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/02/05/los-balderas-una-estacion-del-metro-un-heroe-y-dos-figuras-de-la-musica-decimononica-por-fernando-carrasco-v/>.

**Cascudo** García-Villaraco, Teresa, “El reputado maestro se convierte en una celebridad: Beethoven en el espacio mediático (1807-1848)”, en Cascudo García-Villaraco, Teresa (ed.). *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, Editorial Comares, 2021.

Centro austriaco de humanidades digitales y patrimonio cultural, *Kaulich, Joseph*, recuperado de internet el 15 de abril de 2021. [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_K/Kaulich\\_Josef\\_1827\\_1901.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kaulich_Josef_1827_1901.xml).

**Clares** Clares, María Esperanza, *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis de Doctorado, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011.

“Criticismo”, recuperado de internet el 11 de marzo de 2022. <https://www.filosofia.org/enc/ros/critici.htm>.

**Comini**, Alessandra, *The changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Nuevo México, Sunstone Press, 2008.

**Cook**, Nicholas, “The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14”, *19th-Century Music*, Summer 2003, Vol. 27, No. 1, pp. 3-24, recuperado de internet en agosto de 2023, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2003.27.1.3>.

-----, *De Madona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Luis Gago (tr.), Madrid, Alianza Editorial, 2006.

**Corona**, Guadalupe y Maya, Áurea, *El Arpa en México (1791-1910). Melesio Morales y Julio M. Morales. Obras para arpa*, México, SEP/INBAL, FONCA, 2019.

**Dahlhaus**, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, España, Gedisa, 1997.

-----, *La idea de música absoluta*, tr. Ramón Barce Benito, España, Idea Música, 1999.

**Dingle**, Christopher, “Introducción” en Dingle, Christopher (ed.), *The Cambridge History of Music Criticism*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2009.

**Eckhardt**, Maria, Rena Charnin Mueller, and Alan Walker, “Liszt, Franz”, *Grove Music Online*, 2001, fecha de acceso 31 de enero de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>.

**Eisen**, Cliff et al. *In Mozart's Words*, ‘Per pietà, bell’idol mio K.78 K6 73b’ <<http://letters.mozartways.com>>. Version 1.0, published by HRI Online, 2011. ISBN 9780955787676.

**Eliot**, T. S., “Function of Criticism”, *The complete prose of T. S. Eliot*, (Anthony Cuda y Ronald Schuchard, eds.), Baltimore, USA, The John Hopkins University Press, 2014, Vol. 2, pp. 458-468.

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

**Elkins**, James, “La crítica de arte, una definición”, 2017, infolio no 9. ISSN 2255-4564. Recuperado de internet el 1 de septiembre de 2019. <http://www.infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf>.

**Ellis**, Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazzette musicale de Paris*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2007 (1995).

**Escorza**, Juan José, “Beethoven en México”, Conferencia en el *IV Coloquio Miguel Bernal Jiménez: 250 años con Beethoven*, “Festival de Música de Morelia”, 12 de noviembre de 2020.

**Figes**, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, María Serrano (tr.), Ed. Taurus, 2020.

**Frei-Hauenschild**, Markus, “Fesca, Friedrich Ernst.” *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de acceso 8 de noviembre de 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009550>.

**Gadamer**, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (tr.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 8ª ed., 1999.

**García Cubas**, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones Históricas, Anecdóticas y de Costumbres Mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904.

García Cubas, Antonio, “Biografía”, recuperado de internet en mayo de 2021. [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio\\_g/garcia\\_cubas.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_g/garcia_cubas.htm).

**García de Mendoza**, Adalberto, *Terceros anales del Conservatorio Nacional de Música. formulados y redactados por los profesores y el director*, México, 1941, tomo III.

**García Gómez**, Arturo, “Nacionalismo e identidad musical en el México independiente. De Catalina de Guisa a Guatimotzin”, *Ciencia Nicolaita* # 72, diciembre de 2017, pp. 7-32. Recuperado de internet el 28 de diciembre de 2020. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiy9LjylPHtAhUFgp4KHXRqCc4ChAWMAx6BAgEEAI&url=https%3A%2F%2F>

www.cic.cn.umich.mx%2Fcn%2Farticle%2Fdownload%2F348%2Fpdf%2F&usg=AOvVaw121  
DNPVW-TA2SneIkJVHy-

**Gobierno de México**, *Antonio García Cubas: primer geógrafo mexicano*, recuperado de internet en mayo de 2021. <https://www.gob.mx/siap/articulos/antonio-garcia-cubas-primer-geografo-mexicano?idiom=es>.

**Goehr**, Lydia, “In the Shadow of the Canon”, *The Musical Quarterly*, vol. 86, no. 2, 2002, pp. 307–28, recuperado de internet el 8 de abril de 2022. <http://www.jstor.org/stable/3600955>.

**Gómez Rivas**, Armando, *Crítica musical en México, 1892*, Tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 2019.

**Helgert**, Lars, “Criticism” *Grove Music Online*. 31 de enero de 2014; consultado el 11 de marzo de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256247>.

**Hernández**, Pablo, *Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica*, Historia y comunicación social, ediciones complutenses, 2016, pp. 465-477, cita es la p. 476. Recuperado de internet en marzo de 2023. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/57855>

**Herrera y Ogazón**, Alba, *El Arte musical en México*, reimpresión facsimilar [1917], México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1992.

—————, *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, reimpresión facsimilar (1921), Conaculta, INBA, Cenidim, 2012.

—————, *Historia de la musica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1931, p. 497.

**Hess**, Willy, “Beethoven’s Last Composition”, *Music & Letters*, vol. 33, núm. 3, 1952, p. 223, recuperado de internet el 30 de junio de 2021. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/729236](http://www.jstor.org/stable/729236).

**Hill**, Cecil, “Ries family”, *Grove Music Online*, fecha de acceso 31 de enero de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023444>.

**Iguiniz**, Juan B., *Catálogo de Seudónimos, Anagramas e iniciales de escritores mexicanos*, México, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1913.

**INEGI**, *Estadísticas históricas de México*, Tomo I, 2010, consultado el 20 de febrero de 2023. Disponible en:

[https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EHM2009.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EHM2009.pdf)

**Kerman**, Joseph, “How We Got into Analysis, and How to Get out”, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980), pp. 311-331, recuperado de internet el 26 de marzo de 2013, <http://www.jstor.org/stable/1343130>.

—————, “A Few Canonic Variations”, *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1, University of Chicago Press, 1983, pp. 107–25, recuperado de internet el 8 de abril de 2022. <http://www.jstor.org/stable/1343408>.

—————, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1985.

**Knittle**, K., “The construction of Beethoven”, en J. Samson (Ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

**Johnson**, Douglas, “Fidelio”, *Grove Music Online*, 2002, fecha de acceso 29 de septiembre de 2022. <https://www-oxfordmusiconlinecom.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005704>.

**Lade**, John, “Mengal, Martin-Joseph” en Stanley Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and musicians, Online*, Londres, Inglaterra, Oxford University Press, 2001. Recuperado de internet, <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.44258>.

**Leuchtman**, Horst, and James Deaville, “Rochlitz, (Johann) Friedrich”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, fecha de acceso 14 de septiembre de 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023622>> Liceaga, Eduardo, *Mis recuerdos de otros tiempos*, México D.F., 1949.

**Macdonald**, Hugh, “Habeneck, François-Antoine”, *Grove Music Online*, 2001, fecha de acceso 25 de enero de 2022. <https://www-oxfordmusiconlinecom.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012118>.

- Mañón**, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México 1753-1931*, reimpresión facsimilar, México, Conaculta INBA, 2009.
- , *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*, Giovanna Recchia, ed., México, Conaculta INBA, 2009.
- Massin**, Jean y Brigitte, *Ludwig van Beethoven*, (tr. Isabel de Asumendi), Madrid, Turner, 2012 (1967).
- Mathew**, Nicholas, "Erasure: 'Wellington Sieg', the Congress of Vienna, and the Ruination of Beethoven's Heroic Style", *The Musical Quarterly*, vol. 89, N° 1 (Spring, 2006), p. 17-67.
- Mauss**, Fred Everett, Glenn Stanley, Katharine Ellis, Leanne Langley, Nigel Scaife, Marcello Conati, Marco Capra, Stuart Campbell, Mark N. Grant, and Edward Rothstein, "Criticism" *Grove Music Online*. 2001; consultado el 11 de marzo de 2022. <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040589>.
- Maya** Alcántara, Áurea Amparo, *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- , "Un Beethoven desconocido en el siglo XIX", *Bicentenario, el ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, vol. 13, núm. 50, 2020, pp. 16-23.
- Mayer-Serra**, Otto, *Panorama de la música mexicana*. Reimpresión facsimilar [1941], México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1996, p. 87.
- Maynard, Solomon, *Beethoven*, Aníbal Leal (tr.), Argentina, Javier Vergara, 1983.
- Meyer**, Leonard B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Michel Angstadt (tr.), Madrid, Pirámide, 2001.
- Miranda**, Ricardo, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, Volumen I, México, CENIDIM, 1993.
- , "El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)". Compilación, & E. C. Torrente (Ed.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, España, ICCMU, 1999, págs. 143-154.
- "“Sí, sé que hay sordos...”: el extraño caso del capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo", en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 137-154.

—————, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, Ciudad de México, CONACULTA, 2013, Tomo IV, pp. 15-80.

**Morales**, Melesio, *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya, Conaculta, INBA, CENIDIM, 1994.

—————, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, México, D.F., CONACULTA, 1999.

**Moreno** Gamboa, Olivia, “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”, en: *En Distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, Laura Suárez de la Torre, coord. México: Instituto Mora, 2020.

**Muñoz** Hénonin, Maby, *Las menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 2022.

**Muñoz** Salazar, Fernanda, *La crítica artística como sinónimo de progreso en las críticas artísticas de Gustavo E. Campa*, tesis de Maestría, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2018.

—————, “La ópera Fidelio a su paso por la ciudad de México”, *Bicentenario. El ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, vol. 13, núm. 50, 2020, pp. 24-31.

**Nava** Ruiz, Fernanda, *Tomás León (1826-1893): un compositor en el olvido*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, México, 2018.

**Olavarría y Ferrari**, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, Vol. II, México, Editorial, Porrúa, 1961.

**Palacios**, Maríantonía, “La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX”, en *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, Cuba, núm. 30, 2011, pp. 3-18.

**Pappe**, Silvia, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

**Peredo**, Manuel, *Memoria en que el Secretario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, da cuenta de los trabajos de la Junta Directiva en el año de 1872*, México, Imprenta de las Escalerillas núm. 21, 1873.

**Pérez** Stocco, Sandra, “La influencia de la prensa en el proceso de Independencia de México”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 50, N° 1, 2015, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, pp. 161-187. Recuperado de internet en marzo de 2023. <http://www.scielo.org.ar/pdf/rhaa/v50n1/v50n1a07.pdf>

**Quintana M., Hugo J.**, “Primeros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1808-1858)”, en: *Música e Investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, Buenos Aires, Argentina, núm. 23, 2015, pp. 45-78.

—————, “Otros cincuenta años de críticas y de recepción musical en Caracas (1861-1911)”, en: *Música e Investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, Buenos Aires, Argentina, núm. 24, 2016, pp. 19-50.

**Ramírez, Mario Teodoro**, “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna”, en *La lámpara de Diógenes*, revista de filosofía, números 14 y 15, 2007; pp.168-178. Recuperado de internet, junio de 2021. <http://www.lidiogenes.buap.mx/revistas/14/168.pdf>.

**Ramírez Lago, Berenice**, *Aniceto Ortega (1825-1875): obra para piano*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2018.

**Rousseau, J. J.**, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, Libraire, 1778.

**Roubina, Evguenia**, “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia”, [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 20 (2006), recuperado de internet el 31 de mayo de 2022. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/instrumentos-arco-ensenanza-musical.pdf>

**Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo**, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, (versión corregida y aumentada), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

**Rumph, Stephen C.**, *Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*, Los Ángeles, California, University of California Press, 2004.

**Saglietti, Benedetta**, “Repensar la iconografía beethoveniana hoy. Breve historia de una disciplina maltratada”, Cristina Aguilar y Leonardo Vilei (trs.) en *Sineris, revista de música*, recuperado de internet el 18 de mayo de 2022, [https://sineris.es/iconografia\\_beethoveniana\\_es.html](https://sineris.es/iconografia_beethoveniana_es.html)

**Sánchez López, Virginia**, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Instituto de Estudio Giennenses, Jaén, 2014.

**Sandi, Luis**, “El nacimiento del Conservatorio”, *Heterofonía* 93, México, abril-mayo-junio de 86, págs. 47-51.



**Santos** M. Luís, “Beethoven sinfónico en la Lisboa Republicana (ca. 1910-120)” en: Cascudo García-Villaraco, Teresa (ed.), *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, COMARES Música, 2021, pp. 257-269.

**Sordo Sodi**, Carmen, “Beethoven projection in Mexico”, en *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Bonn, 1970, págs. 577 y 578. Recuperado de internet el 7 de julio de 2020. [https://musiconn.qucosa.de/landing-page/?tx\\_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fmusiconn.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A37396%2Fmets](https://musiconn.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fmusiconn.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A37396%2Fmets).

**Soubies**, Albert, *Histoire de la musique allemande*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies May & Motteroz, 1896.

**Squire**, William Barclay, and Michael Musgrave “Nohl, (Karl Friedrich) Ludwig”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, fecha de acceso 14 de septiembre del 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020026>.

**Suárez** García, José Ignacio, Ramón Sobrino, María Encina Cortizo (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, España, Universidad de Oviedo, 2018.

**Taruskin**, Richard, *The Oxford History of Western Music*, 5 vols., Nueva York, Oxford University Press, 2010.

—————, “Liszt and Bad Taste”, *Studia Musicologica*, vol. 54, no. 1, 2013, pp. 87-103.

**Tellechea**, Juan Carlos, *El retrato de Beethoven*, revista digital *Mundo Clásico*, recuperado de internet el 18 de mayo de 2022, actualizado el martes, 21 de julio de 2020. <https://www.mundoclasico.com/articulo/33636/El-retrato-de-Beethoven>.

**Tenreiro**, Oscar, “El Genio”, *TalCual*, 21 de marzo de 2015, recuperado de internet el 15 de octubre de 2020. <https://talcualdigital.com/>.

**Torres** Medina, Raúl Heliodoro, Meza Rodríguez, Marcela, “Un texto perdido. El Reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Artista*, núm. 16, 2019, Universidad de Guanajuato, México. Recuperado de internet en febrero de 2023 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87459435007>.

**Toscano**, Verónica Zárate, y Serge Gruzinski, “Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos

Gomes”, *Historia Mexicana*, vol. 58, no. 2, 2008, pp. 803–860, recuperado de internet el 28 de diciembre de 2020. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25139868](http://www.jstor.org/stable/25139868).

**Tusa**, Michael C., “Beethoven’s essay in opera: historical, text-critica, and interpretativa issues in *Fidelio*”, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Glen Stanley, ed., Nueva York, Cambridge University Press, 2000, pp. 200-217.

**Weber**, William, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2011.

**Wiley**, Christopher Mark, *Re-Writing Composers Lives: Critical Historiography and Musical Biography*, Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, Vol. I y II, 2008.

**Winton**, Dean, “German opera”, *The New Oxford History of music. The Age of Beethoven (1790-1830)*, vol. VIII, Gerald Abraham (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 1982.

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

*La Armonía*, 1866-1867.

*El Boletín Republicano*, 1867.

*La Clase Media*, 1910.

*La Constitución Social*, 1868.

*El Correo Español*, 1891, 1892, 1902, 1905, 1907-1910.

*El Cronista*, 1910

*Daily Anglo American*, 1892.

*El Demócrata*, 1895.

*El Diario*, 1909-1910

*El Diario de México*, 1807.

*Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1842.

*El Diario del Hogar*, 1886, 1892, 1895, 1909.

*El Entreacto*, 1909

*Excelsior*, 1920

*El Federalista*, 1871.

*El Ferrocarril*, 1870-1871.

*El Heraldo del Hogar*, 1909.

*El Heraldito Mexicano*, 1910.  
*El Heraldito de México*, 1920  
*Las Hijas del Anáhuac*, 1888.  
*La Iberia*, 1870-1871, 1909-1910  
*El Imparcial*, 1903, 1906-1908, 1910  
*La Libertad*, 1879.  
*The Mexican Herald*, 1909-1910.  
*The Mexican Times*, 1866.  
*México y Europa*, 1871.  
*El Monitor Republicano*, 1852, 1858, 1867, 1868, 1870, 1871 y 1875, 1891.  
*El Mundo Ilustrado*, 1910.  
*El Nacional*, 1891, 1892, 1893.  
*El País*, 1901, 1910.  
*El Partido Liberal*, 1892  
*La Patria*, 1905, 1908-1910  
*El Popular*, 1907.  
*El Republicano*, 1856.  
*Revista Universal*, 1870.  
*Seminario de las Señoritas Mexicanas*, 1840.  
*El Siglo Diez y Nueve*, 1843, 1849, 1867, 1869, 1870, 1871, 1876, 1889, 1891, 1892.  
*La Sociedad*, 1865-1867.  
*El Sol*, 1826.  
*El Tiempo*, 1891, 1892, 1895, 1900, 1902, 1904, 1908-1910.  
*El Tiempo Ilustrado*, 1907, 1909-1910.  
*Le Trait d'Union*, 1891.  
*El Universal*, 1891, 1892, 1895, 1920  
*La Vanguardia*, 1891.  
*La Voz de México*, 1870, 1892.