



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA TRADICIÓN DEL PIANO EN MÉXICO Y SU PRIMER CICLO DE
VIDA (1786-1877)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

JOSÉ ÁNGEL BARQUET KFURI

TUTOR:

MARGARITA MUÑOZ RUBIO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Élkun

*Yeshua el Masij, Tarid, Sajij, Jaieti, ba'ed e shati bieshi e shams, Jálat
Ésmat.*

Éme Sara, Álah atine ajuel táyeb, iahabibi albi, beaticom shogol éme, Álah iésefik.

Valle José Angel, ana hepek, Katelhairak, Álah isámjak.

Ojte Sora, ojte Jvonne, ana jopul ektir, Ála maek.

Eben ojte Saide, Zahira, Zahid, Ála maek, Ala maak.

Agradecimientos

A la Doctora Margarita Muñoz Rubio por su enorme profesionalismo, apoyo e interés en la concepción y realización de esta tesis.

A mi honorable jurado, el Doctor Gustavo Delgado Parra; los Maestros Luisa del Rosario Aguilar Ruz y Carlos Ruíz; y a la Licenciada Monique Rasetti por sus acertadas observaciones las cuales han hecho posible la versión final de esta investigación.

A mis maestros de la Maestría, los Doctores Luis Alfonso Estrada Rodríguez, Gonzalo Camacho Díaz, Rolando Antonio Pérez Fernández, Graciela Guadalupe Martínez Salgado (D. E. P.) y Felipe Orduña Bustamante por sus invaluable enseñanzas y cordialidad.

Al Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, por darme la oportunidad de continuar profundizando mi hibridación profesional.

Al piano, a la sociología y a la etnomusicología, porque su hibridación me han conducido a mi superación de vida.

Al Doctor Roberto Kolb Neuhaus por su interés y apoyo a lo largo de la realización de mi investigación.

A mi tía Maru por su cariño y apoyo.

Al Doctor Antonio Benigno Felipe Corona Alcalde por su cordial recibimiento al entrar al Programa de Maestría.

Al Doctor José Ramón Torres Solís por su asesoría al iniciar mi tema de investigación.

Al Maestro Francisco José Viesca Treviño por su interés y apoyo en mi investigación.

A Margarita Gómez y a Karla Bizuelo, por su siempre amable orientación durante mis estudios.

Al Licenciado Luis Mayagoitia Vázquez por su cátedra de piano y atinados comentarios en el pulimento de mi tesis.

Al personal del Archivo y Biblioteca Histórico Municipal de la ciudad y puerto de Veracruz por el apoyo brindado durante la realización de mi investigación.

Resumen

La tesis, *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)*, tiene como objetivo principal, mostrar de manera objetiva y palpable la concepción y la existencia de la tradición que se inscribe en el título de la misma y el lugar que ocupa en el desarrollo de la música de arte académica; ello implica el análisis de la manera en que se origina, se desarrolla y se organiza a lo largo de la temporalidad propuesta. Para lograr el objetivo desde una perspectiva etnomusicológica, la investigación se ha construido a partir un enfoque teórico y metodológico que se apoya en una perspectiva interdisciplinaria de las ciencias sociales y en una profunda revisión de la historiografía musical.

Palabras clave: tradición, música de arte académica, instituciones, formaciones, patronazgo, práctica sociocultural, medios de producción, medios de reproducción, piano.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: LA CONCEPCIÓN DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN MÉXICO: UNA MIRADA DESDE LA ETNOMUSICOLOGÍA	12
Concepto de tradición de Bruno Nettl y de Raymond Williams	15
El piano	22
La partitura o música escrita para piano	30
Concepto de instituciones y de formaciones de Raymond Williams	35
CAPÍTULO 2: EL ENTORNO DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO Y SU PRIMER PERIODO ORGANIZACIONAL (1786- 1821)	38
Los dos grupos de pianistas representativos en el México decimonónico	44
Los espacios de la práctica sociocultural del piano y sus formas de difundirlo	45
Las dos formas de representación del concierto tanto en Europa como en México durante el siglo XIX	52
CAPÍTULO 3: EL PIANO Y SUS PARTITURAS: FUNDAMENTO ESTRUCTURAL DEL DESARROLLO DE SU TRADICIÓN	65
El mercado del piano y su historia en el México decimonónico	66
El mercado de la música impresa; un esbozo de su historia en el México decimonónico	88
El fenómeno de la música salonesca mexicana	92

CAPÍTULO 4:	
EL SEGUNDO PERIODO ORGANIZACIONAL DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO (1821-1867)	96
La ‘Academia de Música’ del Palacio y Escuela de Minería, (1807-)	97
El acontecer del segundo periodo organizacional	100
José Mariano Elízaga, su primera Sociedad Filarmónica (1824-1827) y otros aportes a la tradición del piano	102
Joaquín Beristáin y Agustín Caballero, su Escuela Mexicana de Música o Segunda Sociedad Filarmónica (1838-1866)	110
José Antonio Gómez Olguín, fundador de la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes (1839-1864)	112
CAPÍTULO 5:	
EL TERCER PERIODO ORGANIZACIONAL DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO (1867-1877)	120
El aporte de los pianistas que conformaron la Célula León (1865-1876)	124
La última generación de pianistas del México decimonónico	133
CONCLUSIONES	151
APÉNDICE I	162
APÉNDICE II	166
FUENTES:	221
BIBLIOGRÁFICAS	221
HEMEROGRÁFICAS	226
EN LÍNEA	228
AUDIOVISUALES	235

FOTOS:

Foto 1.- Casa Wagner	81
Foto 2.- Gran Mueblería J. I. Izazola	83
Foto 3.- Ferretería, Mercería y Repertorio de Música Emilio Dalhaus	84

TABLAS:

Tabla A. La huella del pianoforte en México durante el siglo XIX	85
Tabla.- Linaje del primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico	149

INTRODUCCIÓN

Hemos manejado con cierta inercia durante muchos años la idea de que la música de concierto mexicana sólo tiene valor artístico a partir del siglo XX, y que toda nuestra música anterior no merece la menor atención ni estudio por ser o bien mera imitación de la música europea o bien música frívola y ligera, sin trascendencia mayor, [...] Creo que esta idea ha imperado en la educación y la cultura general del mexicano posterior a la revolución, más por un examen ideológico de nuestra música que por uno histórico o estético. Reflejo del extremo de esta visión es la categórica frase "México musical tiene apenas nueve años", lanzada como plomo por Silvestre Revueltas en 1937 y que tanto recuerda el "No hay más ruta que la nuestra" sentenciado por Siqueiros para la pintura. Nosotros, los que vivimos en los finales del siglo XX y, por lo tanto, podemos –debemos– ponderar las visiones de aquellos turbulentos años con más objetivas medidas, ya no estamos obligados a "comprar pleito ajeno"; ya necesitamos acercarnos a revisar sin prejuicios qué procesos [socioculturales] se hallaban en marcha [...] al concebir el arte mexicano [, ejemplo de ello lo es, la tradición más representativa de la música académica durante el siglo XIX en México, la del piano], un arte [...] que no pudo haber arrancado desde cero.

Eduardo Contreras Soto¹

De la misma manera que el pianista y compositor mexicano Manuel María Ponce (1882-1948), reflexiona atónito en su artículo, *Notas sobre música mexicana* (1948), respecto del profundo y misterioso "silencio de siglos"² que conlleva y encierra, el desconocimiento de la música dentro de las culturas prehispánicas existentes en México desde antes de su Conquista, al preguntarse:

¹ CONTRERAS Soto, Eduardo. "El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado". En: *Heterofonía: voces de hoy, ecos de ayer. El siglo XIX en la música de México*. Revista musical semestral / Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical / TERCERA ÉPOCA / Vol. XXV número 107 / julio-diciembre 1992, p. 53. Los corchetes son propios y el contenido de los mismos está adaptado, acorde a la finalidad de la presente investigación.

² PONCE, Manuel M. "Notas sobre música mexicana" En: *Nuevos escritos musicales*. Stylo, México, 1948, p. 9.

¿Tuvo México un pasado musical? ¿Existió alguna vez una música organizada, cuya importancia pudiera compararse a las sorprendentes pruebas de culturas que los astrónomos y orfebres nahuas y mayas nos dejaron en la Piedra del Sol o en las joyas de Monte Albán?³

Asimismo el presente estudio al igual que Ponce, se queda perplejo y en un estado de intuición admirable e impotente, al no poder darle una respuesta fehaciente a sus cuestionamientos; no obstante se plantea de manera semejante a la de él, sobre lo relacionado a cómo se origina y se desarrolla, una de las tradiciones más representativas de lo que llamaremos música de arte académica (MAA)⁴ en México durante el siglo XIX, la cual fue traída por los conquistadores españoles y de la que el propio Ponce es producto.

Se trata de la tradición del piano mexicana, que al igual de la producción musical acontecida en el México prehispánico, comparte por consiguiente, el interior de las fronteras geopolíticas o regionales, más no su temporalidad y que para su caso y a semejanza de Manuel María se cuestiona, ¿se puede demostrar de manera objetiva y palpable la existencia de ésta a lo largo de ese periodo en México? De ser así, ¿cómo se origina, se desarrolla y se organiza? y ¿cómo representarnos su existencia y cómo concebirla?

Desde la etnomusicología, este estudio ha construido un enfoque teórico y metodológico que se apoya en una perspectiva interdisciplinaria de las ciencias sociales y la historiografía, lo cual permite dar una solución y una respuesta al tema de estudio que nos ocupa.

La afirmación respecto de la existencia de una tradición del piano en México tiene lugar ante el aislamiento de datos históricos concretos y la parcialidad de los juicios que particularmente presentan varias Historias generales y representativas de la MAA mexicana. Parcialidad, aislamiento y dispersión son los estigmas que muchos han impuesto a dicha tradición sin percatarse de que lejos de estigmatizar el objeto de su juicio, estigmatizan las investigaciones hasta ahora realizadas sobre la cuestión que aquí hacemos nuestra. Aquellos elementos que para muchos han sido suficientes para negar la existencia efectiva de algo tal como una tradición musical en México son, para nosotros, las razones por las cuales queremos defender su existencia y dilucidar su especificidad.

³ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴ *Vid.* su definición, más adelante en este apartado introductorio.

Las Historias de la música en México a las que hacemos referencia, adolecen, por decir lo menos, de un tratamiento sistemático de la cuestión; razón por la cual sus afirmaciones pueden ser entendidas en su parcialidad, aunque no alcancen a veces a justificarse las implicaciones que califican hasta la injuria, la producción de la MAA mexicana y, en concreto, la producción pianística mexicana. ¿Las limitaciones históricas, el mal trato bibliográfico y el desprecio ideológico por esta tradición —que es la nuestra— no son efecto de una idea que rige desde las alturas y que se ha impuesto como la diferencia tajante entre Europa y aquello que no lo es y que tampoco la representa?

Ante estos hechos, surge la necesidad de aclarar, de construir, de describir y de definir los antecedentes, las propiedades y los procesos que le dan inicio, desarrollo histórico y conformación a lo que esta investigación denomina como *el fenómeno de la tradición del piano en México, durante su primer siglo de vida (1786-1877)*, a fin de delimitar su especificidad. En ello contribuye también, mi formación previa como pianista y sociólogo.

Sobre la consulta bibliográfica realizada, cabe mencionar que se puede diferenciar de dos maneras. La primera proporciona datos sobre el tema de la tradición del piano que no se han obtenido de fuentes de primera mano. Por lo que éstas no representan evidencia, sino elementos con los que se ha podido construir inferencias y deducciones. Esta primera forma de la investigación ejerció una *lectura entre líneas* de obras concebidas desde una ideología jerarquizada y dominante en la que el supuesto básico es que la tradición de la MAA europea es una especie de “logro supremo de la humanidad”. A contraluz, se distiende la implicación que a dicha ideología le resulta necesaria para legitimarse ella misma como verdad: las producciones musicales no-europeas —particularmente la de países que, como México, fueron colonias de la Europa civilizatoria⁵— son meras copias, deficientes y retrógradas, en comparación con aquella. Muestras de lo anterior son los juicios vertidos en el artículo de Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX” (1982), la perspectiva de la obra de Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana* (1941), y *Músicos Mexicanos* (1977), de Hugo Grial. Con un enfoque menos etnocéntrico y más acorde a la realidad de México, a su modo lo es también la obra de Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (1917).

⁵ En el entendido que México fue la principal de ellas, bajo la forma de régimen virreinal.

La segunda forma de la investigación bibliográfica se dio a la tarea de tratar obras que se han respaldado con datos de primera mano. Algunas de ellas son *José Mariano Elízaga* (1934) y *Chopin en México* (1950), ambas de Jesús C. Romero, así como la *Historia de la música en México* (1987), escrita por Gabriel Saldívar. Esta última da una visión breve de lo que fueron algunos aspectos de la tradición del piano en el México decimonónico. Así como con información proporcionada en el Archivo y Biblioteca Histórico Municipal de la ciudad y puerto de Veracruz, la cual fue visitada varias veces, entre los meses de febrero y marzo de 2012.

Precisamente, es ante la literatura no-europea de corte eurocéntrico, plagada de prejuicios, vacía de información y que finalmente deja sin aclarar, explicar y determinar, cómo inicia, cómo se organiza y cómo “culmina” la tradición del piano en México que esta investigación toma lugar. Sin duda, para aproximarnos a la emergencia de la tradición musical mexicana tendremos que revisar etapas anteriores al siglo XIX, cuando México culmina un largo proceso de Independencia. Esto con el fin de describir el proceso de formación de una tradición propiamente mexicana, organizada y de altísima calidad. No nos remontaremos, como quizás le hubiera gustado a Manuel M. Ponce, hasta los remotos tiempos de la época prehispánica para dilucidar algo que evidentemente representa una producción de “lo propio” mexicano que, afirmamos, tuvo lugar durante el siglo XIX.

Para lograr tal fin, se ha utilizado la información fragmentada y la serie de huellas y pistas presentadas en el conglomerado general de las fuentes consultadas,⁶ junto con la orientación proporcionada por las herramientas teóricas de la etnomusicología, de esta forma, la presente investigación logra construir el primer ciclo de vida de esta tradición musical e instrumental, para ello fue necesario delimitar periodos y etapas previas al XIX y durante éste, con el fin de presentar los antecedentes y el desarrollo que lo conforman.

Lo anterior permitió establecer un corte temporal que parte del arribo del fortepiano a Nueva España en 1786 y concluye en el año de 1877, cuando el gobierno de Porfirio Díaz otorga la protección y el subsidio de carácter nacional a la tradición de la MAA. Esto último representa la fundación del Conservatorio Nacional de Música (CNM), símbolo que da paso al siglo XX, y con éste al segundo ciclo de vida de dicha tradición, para la cual el

⁶ De igual manera cabe mencionar, que al contrastar en ciertos casos, datos históricos entre estas historias de la música, a veces no coinciden, por ello, cuando a lo largo del corpus de esta investigación se presenta esta falta de concordancia, se hace la aclaración pertinente al respecto.

piano tiene un papel protagónico. En este punto, es necesario señalar que las historias de la MAA mexicanas se constriñen a la especialidad de la tradición del piano como fenómeno de la ciudad capital de México.⁷ Sin embargo, uno de los hallazgos de la investigación es la evidencia del desarrollo de la tradición que nos ocupa en los estados de Veracruz, puerto de llegada del piano mismo, y de Durango, donde hubo una prestigiosa fábrica de pianos nacionales durante el XIX.

Las tradiciones musicales son un tema que particularmente atañe a la etnomusicología. Por tanto, para aproximarnos por medio de ella a la comprensión de una tradición en concreto, esta tesis hace uso de registros orales y escritos de esa época. Ejemplos de ello son algunos testimonios de maestros pianistas y compositores, reseñas sobre la música ejecutada por pianistas estudiantes, particularmente del género femenino, que proporcionan una visión del mundo que le es propia al siglo XIX.

La MAA se define como una de las tradiciones culturales del mundo involucrada con el sonido humanamente organizado. Es una categoría que propongo con el fin de sustituir las formas tradicionales con las que se ha denominado hasta hoy este tipo de música: *música clásica*, *música culta* o *música erudita*. A lo largo de esta investigación se hace uso de dicha categoría con el sentido antes dicho, a sabiendas de que es una noción amplia que todavía precisa de su significado y de su función histórica y social.

La MAA tiene su origen en el gusto sociocultural de la burguesía medieval europea, para la que el arte fue un bien a modo de propiedad en el que recayó la tarea histórica de su representación de clase. Es decir, el arte musical deviene como representación y caracterización de la clase burguesa, poseedora de los medios materiales y simbólicos por medio de los cuales logró su apropiación en cuanto tal.⁸

En el sentido académico, la MAA remite al origen de la propia academia, donde un maestro participa sus enseñanzas a estudiantes dentro de instituciones reconocidas y tuteladas por el poder. En el caso de la música, ésta tiene su primera producción

⁷ VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX" en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 10/2. UNAM, México, 1982, p. 210; MALMSTRÖM, Dan. *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX* (trad. De Juan José Utrilla). FCE, México, 1977, p. 19.

⁸ BLACKING, John, "El análisis cultural de la música", en: Francisco Cruces *et al.*, *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 201; BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*, Grijalbo-CONACULTA (Col. Los Noventa), México, 1990. p. 24; BOURDIEU, Pierre. *La Distinción*, Taurus Humanidades, España, 1991, pp. 10-12, 63; SMALL, Christopher. *Música, Sociedad y Educación : Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. CONACULTA-Alianza, México, 1991. pp. 19-24.

institucional en la Europa medieval bajo el mando de la Iglesia Católica (s. V-XV). Esta manifestación artística se presenta hoy como una tradición universal, que a través del capital cultural de la que es poseedora, es decir, sus producciones, códigos, recursos, consideraciones y herramientas especializadas de índole teórica y estructural, se encarga de su enseñanza, aprendizaje y transmisión de conocimientos, habilidades escritas, orales y práctica musical. En este sentido, la academia también trasmite el gusto y los medios culturales y materiales para legitimar, disfrutar, decodificar, crear y recrear la tradición de esta música.

La MAA se difunde a través de diversos mensajes sonoros con contenidos estéticos específicos. Tales mensajes pueden ser capaces de conmover a los escuchas y ejecutantes, ya que conllevan una carga considerable de emociones, estados de ánimo e ideas que expresan o sintetizan visiones de mundo. La MAA es una tradición integral en acción, productora y reproductora de un campo de diversas tradiciones instrumentales que la conforman. Ello, por tanto, involucra la ejecución instrumental, la voz humana, los géneros y las formas o estructuras musicales,⁹ la danza, la música escrita y la grabación de sus obras en espacios propios para ello, a la vez que toma sus propias formas socioculturales dentro de los diversos contextos históricos donde se ha implantado.

La tradición de la MAA, posteriormente se establece, se desarrolla y se reproduce en otras áreas geográficas, disimiles histórica, social y culturalmente a la europea, como es el caso de México, país que desde el año de 1523 hasta la fecha, conforma toda una tradición integral y productora en acción vivificante, donde además de desarrollarse y de continuarse bajo sus mismos principios teóricos y géneros representativos, creativos y autónomos, permite que estos últimos se renueven y muten, para vivificarse en otros propios, logrando con ello la interdependencia, la interconectividad y la transaccionalidad, entre las diversas producciones mundiales que esta tradición ha originado.

Desde nuestra perspectiva, la historia general de la MAA observa dos etapas continuadas de vida en México. La primera se puede comprender del año de 1523 al año de

⁹ Comprendidos como los patrones rítmicos, melódicos y armónicos de cada una de ellas y que en relación a ello, Francisco Llacer Pla afirma: “Lo que da equilibrio y unidad a la Forma Musical, [...] es el reconocimiento de un fragmento melódico, armónico o rítmico ya oído, o sea, su repetición total o fragmentaria. La **FORMA** es la sintaxis musical [...] que enseña a ordenar los sonidos formando frases que son expresión del pensamiento del compositor.” LLACER Pla, Francisco. «*Guía Analítica de Formas Musicales para estudiantes*». Real Musical, Madrid, 1982, p. 14. Las negritas son de Llacer.

1877 y la segunda, a partir de este último año al presente. La historia de esta primera etapa se caracteriza por presentar un estado generalizado hacia la práctica de diversos instrumentos musicales en la que la práctica pianística produce una tradición singular que finalmente toma la batuta durante la mayor parte del siglo decimonónico. Finalmente la tradición pianística logra su consolidación en el año de 1877, al ser ésta nacionalizada por el gobierno de México y, por consecuencia, profesionalizada y especializada su práctica hasta el presente.

Como parte de su producción, la MAA implanta en tierras mexicanas a la tradición del piano originada en Europa desde finales del siglo XVIII, esta última, conforma durante el siglo XIX, lo que caracterizo como su primer ciclo de vida, el cual está constituido a través de tres periodos organizacionales y representativos, con propiedades particulares que la distinguen y que se evidencian en los cinco capítulos que componen el cuerpo de este trabajo.

El capítulo 1 se da a la tarea de presentar las nociones teóricas que da la visión etnomusicológica para construir las propiedades y los elementos fundamentales que conforman la tradición del piano en el México decimonónico. Principalmente, a través de los conceptos nodales de *tradición* del etnomusicólogo Bruno Nettl y del sociólogo Raymond Williams, así como de los conceptos de *formaciones socioculturales*, de *instituciones* y el de *medios de producción-reproducción* de este último autor.

El capítulo 2 da cuenta del arranque de esta tradición del piano, la cual está ubicada dentro de la fase final del primer periodo organizacional de la tradición de la MAA (1523-1821). En él se aborda el entorno histórico y sociocultural dentro del cual aquella tiene lugar, lo cual acontece en las postrimerías del siglo XVIII y los comienzos del XIX (1786-1821).

El capítulo 3 se encarga de abordar la esencia estructural de la tradición del piano en el México decimonónico, es decir, el propio instrumento musical y sus partituras, principales medios de producción-reproducción de este fenómeno junto con su desarrollo y su mercado en ese siglo.

El capítulo 4 aborda lo acontecido durante el segundo periodo organizacional de esta tradición (1821-1867), el cual ve emerger a pianistas-tecladistas representativos de la última generación formada por la Iglesia Católica (IC), como son los casos de Mariano

Elízaga; Joaquín Beristáin; Agustín Caballero y José Antonio Gómez Olguín, quienes se encargan de crear lo que asumimos como *formaciones* sociomusicales para el cultivo y salvaguarda de la música, junto con lo que resta de su aporte para con dicha tradición del piano.

Por su parte el capítulo 5 da cuenta del tercer y último periodo organizacional de esta tradición del piano (1867-1877), el cual está encabezado por el aporte sociomusical de los pianistas Tomás León; Aniceto Ortega; Julio Ituarte; y el compositor de diversos géneros de la MAA, entre los que se destaca la del piano, Melesio Morales. Éste también presenta las aportaciones de los últimos pianistas del México decimonónico, quienes pertenecen a la generación nacida dos décadas antes de la fundación del CNM y con ello fin a la delimitación del tema de este estudio, en concordancia con los objetivos del mismo. Dentro de esta última generación se encuentra el aporte de Ernesto Elorduy; Felipe Villanueva; Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara y Ricardo Castro.

Como parte de la metodología, este estudio ha elaborado dos apéndices. El apéndice I ofrece tres programas de conciertos que presentan un tipo de formato musical similar. En ellos, sobresale la ejecución del pianoforte en Europa y en México en ese tiempo. Los presentamos con el fin de hacer explícito el papel del piano y la diferencia entre aquellos programas y los que articulan hoy la experiencia estética del auditorio de MAA. Dicho formato comprende música vocal, instrumental y orquestal.

Dicho formato comprende, al igual que hoy en día los tres géneros musicales mencionados; pero particularmente su estructura espacio temporal, se constituye de manera diferente a como en el presente, sobretodo en lo relacionado a su duración. Los conciertos desde la época de Mozart y durante el siglo XIX en ambos territorios, eran de alrededor de dos horas o más y se organizaban en espacios y círculos reducidos, patrocinados por la clase alta (realeza, aristocracia y/o burguesía), tal y como se evidencia en el Capítulo 2 de esta investigación; mientras que particularmente en el siglo XX su duración se reduce a la mitad de tiempo, de entre los 45 minutos a una hora y se llevan a efecto en lugares acondicionados para ello, como las denominadas salas de conciertos,¹⁰ que generalmente tienen la capacidad de congregar una orquesta sinfónica, así como a un nutrido público y

¹⁰ En México, los conciertos sinfónicos también se presentan actualmente en teatros estatales, municipales, auditorios e incluso gimnasios, siempre y cuando las condiciones acústicas y de espacio se presten para ello.

que se organizan como en el caso mexicano, por universidades e instituciones gubernamentales.

El primer programa de conciertos al que nos referimos, fue tomado de Harold C. Schonberg (1990) y contiene un concierto protagonizado por el propio Mozart en el año de 1783. Los otros dos conciertos tuvieron lugar en México durante el siglo XIX.

El primero de ellos lo tomamos de Jesús C. Romero (1934). Éste da cuenta del músico Elízaga, quien en enero de 1826 interpreta un concierto para clave en uno de los entreactos de dicho evento. El otro de Emma Cosío Villegas, de su artículo “Un Viejo Ariete Musical”, fechado a través del *correo de México* el 28 de septiembre de 1867, en el que es posible percibir la importancia que toma el piano dentro de los espléndidos conciertos de la tercera Sociedad Filarmónica en dicha época.

El propósito de los anexos es contextualizar y observar que la práctica sociomusical pública en la que participa el piano dentro de ese tipo de concierto en esas fechas y en ambas áreas geográficas no está concebida todavía para que el piano se utilice como un instrumento para el lucimiento unipersonal. Esto se dio en Europa hasta los años cuarenta del siglo decimonónico con Liszt y Spohr. Este último sienta las bases estructurales de la orquesta moderna y de la figura del director de orquesta.¹¹ De esta forma se conciben los conciertos como los conocemos hoy en día; pero dicha forma no llegó a México sino iniciado ya el siglo XX.

El apéndice II recolecta y cuantifica, en la medida de lo posible, los nombres de 649 partituras escritas para el piano, creadas por los pianistas-compositores representativos del México decimonónico. Dicho catálogo, además de mostrar los nombres de sus obras, da cuenta de la forma o estructura musical a la que pertenecen. El catálogo lo suscribimos como representativo, no como definitivo, puesto que asume la existencia de más obras creadas para el piano por estos y otros músicos que hoy permanecen extraviadas. Las tablas que presenta el apéndice también muestran la discografía existente.

Este primer intento por contar con un catálogo de música decimonónica mexicana para piano necesita continuación a través de una labor titánica. En varios casos, falta saber en qué acervos se encuentran muchas de las obras que éste da cuenta. De hallarlos, será necesario su urgente análisis musicológico para rescatar las obras, publicarlas y obtener un

¹¹ SCHONBERG, Harold C. *Los Grandes Pianistas*. Javier Vergara editor, Argentina, 1990, pp. 109-110.

examen detallado y preciso del significado que representa la función sociocultural de este legado escrito que es, una de las características y propiedades fundamentales de esta tradición.

Este estudio, pues, aspira a responder algunos de los aspectos que forjan la tradición del piano en México durante su primer *ciclo de vida*. El primero consiste en demostrar cómo ésta tiene un inicio y un desarrollo organizacional a raíz de la llegada del piano a México desde hace poco más de dos siglos. A partir de ello, es posible dilucidar acerca de los agentes que le dieron cuerpo, así como las propiedades de dicha tradición. El segundo consiste en desmitificar y erradicar la superioridad que se le atribuye sin examen a la práctica europea de la MAA, en relación con otras prácticas que son también tradiciones articuladas, organizadas y significativas, como la del caso decimonónico mexicano de la práctica pianística.

Un tercer aspecto de interés en este sentido, es el de explicitar las relaciones de la tradición del piano y el poder político antes, durante y después de alcanzada la Independencia Mexicana, pues es en este periodo que la práctica sociocultural que representa se consolida como patrimonio de Estado, ello gracias al respaldo y al sostén que le proporciona la práctica social y cultural de este instrumento, reflejada a lo largo de ese tiempo en:

1. Apoyar la enseñanza de la propia MAA, además de resguardarla y de preservarla
2. Apoyar el canto y a otros instrumentos musicales
3. Desarrollar la habilidad y el dominio tanto de su propia ejecución como el de la música escrita exclusivamente para éste, lo que en síntesis y en conjunto, le da impulso, liderazgo y poderío durante varias décadas del decimonónico bajo circunstancias políticas, sociales y culturales constantemente cambiantes.

Tal consolidación tiene sus antecedentes en 1867, cuando la MAA, gracias al papel puntal de su tradición más representativa, la del piano, logra llamar poderosamente la

atención del presidente Juárez quien decide institucionalizarla a través de su gobierno, considerándola como un modelo benéfico para la construcción y el desarrollo sociocultural y humanista de México. Diez años más tarde como se ha mencionado, Díaz mejora dicho patrocinio juarista, fundando el CNM.¹²

Se espera finalmente, que esta investigación logre modificar el modo en que se mira la tradición pianística mexicana desde el presente, al establecer nuevos elementos para su historización, valorización e investigación, con la esperanza que se consiga reconocer, pero sobre todo comprender su relevancia y sus implicaciones históricas en la estructuración actual de la cultura que es la nuestra.

¹² AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011, (*vid.* su pie de página no. 166) p. 88; “El Conservatorio Nacional de Música de México: 140 años de historia”, en: *Conservatorianos*. <http://www.conservatorianos.com.mx/CONSERVATORIANOS%2010/10zanolli.htm> [Consultado el 14 de mayo de 2012]; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *La profesionalización de la enseñanza musical en México : El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. Tesis de Doctor en Historia (volumen I). México, UNAM (División de Estudios de Posgrado), 1997, pp. 87-89, 98, 103-104, 109-110, 190.

CAPÍTULO 1

LA CONCEPCIÓN DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN MÉXICO: UNA MIRADA DESDE LA ETNOMUSICOLOGÍA

Con la primera generación de conquistadores y misioneros [en México], la música ritual de los indios fue relegada a un lugar muy secundario por la cruz y por la espada. Desde abajo creció una nueva música popular; desde arriba fue impuesta una nueva música culta. Esta fue, durante los tres siglos de la época colonial, importada de España: liturgia gregoriana y polifonía clásica.

Otto Mayer Serra¹³

[...] Esa idílica imagen de Fray Bernardino de Sahagún convirtiendo a los indios por medio de cánticos y melodiosas preces, no debe multiplicarse demasiado en nuestra fantasía como figura usual de aquellos tiempos [...] cuando los piadosos y evangélicos predicadores fracasaban en persuadir al indígena por la palabra, [posiblemente] lo encerraban en un instrumento de persuasión mucho más activo [,] un sobretodo de hierro designado para ajustarse al cuerpo humano [...] construido [por medio de] un ingenioso mecanismo de ruedas y tornillos [así se llevó a efecto la conversión de muchos naturales]. Lo más probable es que la musa musical indígena enmudeciera de pronto, paralizada por sacudidas tan profundas, y cambios tan radicales, y que, al recobrar la conciencia, se encontrase convertida, también, al estilo de la composición extranjera. Naturalmente, necesitaríase tiempo para que la música adoptiva se hiciera tan familiar al indio civilizado —quizá fusionándose, primero, con fragmentos de la ingénita— que brotase de sus labios y de su alma como producto propio.

Alba Herrera y Ogazon¹⁴

¹³ MAYER Serra, Otto. *El estado presente de la música en México/The Present State of Music in Mexico*, Pan American Union (Music Division) - General Secretariat of the Organization of American States, Washington DC, 1960 (reprint of the Third Edition, 1953), p. 2. Respecto del epígrafe de Mayer, se rescata el hecho de que la música de los naturales fue depuesta ante la del nuevo régimen por la liturgia gregoriana y la polifonía clásica; no obstante, se hace una observación a su afirmación sobre la MAA mexicana, ya que no es posible que Mayer presente estas dos propiedades de la herencia europea en México, primero, como si provinieran de la existencia de una sola música culta. Segundo, manejadas como un producto de importación español durante tres siglos; a ello se le responde a través de las nociones teóricas de Williams y de Nettl, mismas que se abordan en este capítulo, que las propiedades que él indica no son medios de producción material; sino más bien de carácter intelectual y por ende, propiedades constitutivas de la MAA universal, que una vez que se implantan en México, se aprehenden en formas propias a fin de perpetuarse en un sentido deseado.

El presente capítulo parte del hecho histórico de que la *música de arte académica* (MAA), cuya primera producción emerge en Europa, se instauró en el Nuevo Mundo a raíz de la Conquista y por implicación del virreinato o sistema de dominio colonial español. Como se ha mencionado, la primera etapa de dos que presenta la historia general de la tradición de la MAA mexicana y que es la que ocupa a esta investigación, se divide a su vez en dos fases, la primera acontece en la Nueva España y tuvo una duración de casi tres siglos (1523-1821), a lo largo de los cuales se organizó su producción musical bajo el tutelaje español y más precisamente de la Iglesia Católica (IC), dentro de una sociedad dividida y mutada multiculturalmente por el choque caótico, brutal, forzoso e incierto, entre lo indígena y lo hispánico, que paulatina y finalmente se fusiona, se sintetiza, convive y coexiste, en la nueva forma social del mestizaje, conformado por las diversas razas y culturas que han poblado México, acorde con José Antonio Robles Cahero (1999).¹⁵

Con su transcurrir en el incipiente siglo XIX y como parte de este complejo fenómeno de imposición cultural, el desarrollo de dicha tradición musical dio a luz un proceso emblemático y representativo, que este estudio identifica como de *sucesión*, cuya culminación fue la apropiación, aprehensión, concreción y establecimiento de la tradición musical del piano, en ciernes desde finales del XVIII.¹⁶ Con este último hecho la MAA hasta 1877, presenta su segunda fase de existencia dentro de esa primera etapa histórica y de vida, al ser representada y encabezada de manera dominante durante todo ese tiempo por la del piano.

Es a través de la revisión hecha a las investigaciones históricas y generales sobre la MAA en México, realizadas por autores como Gabriel Saldívar, Alba Herrera y Ogazón, Baqueiro Foster y Mayer Serra por citar cuatro ejemplos, quienes permiten mirar hacia estos hechos mencionados y proponer que dicha tradición musical se establece en tierras mexicanas a partir del Virreinato, lo cual permite también reconstruir el análisis histórico y la comprensión objetiva del modo en que esta tradición musical e integral, emerge, se vincula, se continúa y se aprehende simbólica y materialmente en el México del siglo XIX.

¹⁴ HERRERA y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. DEBA, México, 1917, pp. 17-20.

¹⁵ CAHERO Robles, José Antonio. "Occidentalización, mestizaje y "guerra de los sonidos": hacia una historia de las músicas mestizas en México". En: *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present* (Selected Reports in Ethnomusicology, vol. XI) Proceeding of an International Conference University of California, Los Angeles May 28-30, 1999 (Steven Loza, editor). Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. University of California, Los Angeles. United States of America, 2003, pp. 57-60.

¹⁶ De acuerdo a la manera en que interpreto a Cahero, denomino así a este hecho.

Asimismo, la propiedad más importante que caracteriza y representa a la tradición que detona el piano, a su vez derivada inherentemente de su tradición integral, la de la MAA europea, está comprendida principalmente por la de su propia *práctica sociocultural*, entendida como el fenómeno y la disciplina que el pianista tiene con su instrumento musical, el piano y con el repertorio escrito para éste, dentro de los diversos y respectivos entornos organizacionales y contextos históricos, donde esta tradición musical e instrumental de teclado se ha expandido, continuado y florecido, como parte de la serie legada de su primogénita la europea; pero que al mismo tiempo también, al transmitirse y establecerse en estas otras partes del mundo, toma sus propias y características formas sociales y culturales, a fin de desarrollarse y de continuarse, como es el caso de México.¹⁷

El piano, propiedad elemental y unidad estructural fundamental que da origen y desarrollo a toda una tradición y fenómeno, es resultado de la evolución ancestral de su tradición de proveniencia, denominada y propuesta por este estudio, como la MAA, junto con la ejecución o la interpretación de éste, así como la música escrita para decodificarse y degustarse al recrearla a través de él.

Para el análisis y la construcción de los elementos y las propiedades que conforman la tradición del piano en el México decimonónico, se recurre a los conceptos nodales de «tradición» de Bruno Nettl y de «medios de producción cultural», «modo de reproducción cultural», «formaciones socioculturales» e «instituciones» de Raymond Williams. Es importante resaltar de antemano que Williams engloba su concepto de tradición dentro de la noción de «modo de reproducción cultural».

Por tanto, el concepto eje de esta investigación, es el de tradición, abordado bajo la óptica de los dos autores mencionados, dicho concepto a su vez, permite principalmente la articulación y operatividad de las nociones de instituciones y de formaciones de Williams, a través de las cuales se puede explicar cómo la tradición del piano en el México decimonónico se gesta, se organiza, se forma y se desenvuelve.

¹⁷ La noción de *práctica sociocultural*, se deriva del concepto de *habitus* del sociólogo Pierre Bourdieu, quien define al *habitus*, como el principio generador de prácticas socioculturales y económicas, que de manera objetiva dan lugar a los enclasmientos y a las distinciones de los estilos de vida, dentro del espacio social. BOURDIEU, Pierre. *La Distinción*, España, Taurus Humanidades, 1991: 169-170.

Concepto de tradición de Bruno Nettl y de Raymond Williams

Comprender la importancia y el significado sobre el tema de las diversas tradiciones del piano, mismas que se han implantado en muchas partes del mundo y que a su vez provienen de la tradición de la MAA europea, como es el caso de la del piano durante el México decimonónico, es un asunto que atañe tanto a los estudiosos de la etnomusicología como de la musicología.

Particularmente a los primeros, por ser el tema de la *tradición musical* un tema de estudio relevante para esta disciplina, al ocuparse particularmente del entorno sociocultural y de las propiedades que la originan, la conforman, le dan desarrollo y relevancia durante su primer ciclo de vida, la cual en esta investigación hemos establecido entre 1786 y 1877.

El concepto de tradición, de acuerdo con Nettl, conlleva la evolución de un proceso de transmisión oral que le ha dado forma el cual, a su vez, puede ser nutrido tanto por la influencia de la música escrita como de música folclórica de parte de una determinada comunidad. Desde su perspectiva, los factores o elementos que constituyen a una tradición musical son los siguientes:¹⁸

- Continuidad que vincula el presente con el pasado, es decir, de dónde parten sus orígenes, que características presenta y bajo qué probables formas creativas evoluciona ésta, dentro de su mismo entorno sociocultural y espacial-temporal o dentro de los otros posibles, donde ésta se esparce y se arraiga.
- Variaciones que nacen del impulso creativo del individuo o del grupo. Los actores representativos, pertenecen a su vez a diversas localidades, regiones o áreas geográficas, así como a diversos entornos sociales, culturales y espaciotemporales, donde realizan obras musicales determinadas, las cuales además de caracterizar a su tradición musical, son también muestra de los probables géneros que seleccionan, a fin de marcar su estilo personal o grupal, así como su propia evolución creativa.

¹⁸ NETTL, Bruno. "Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music". En: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 30. (1998), pp. 4-5. Las siglas ICTM significan, International Council for Traditional Music, el cual se funda en 1947. La traducción es propia.

- Selección por la comunidad, la cual determina la forma o las formas en las cuales la música debe sobrevivir.¹⁹ Es decir, sin un grupo social que se organice, a fin de responder a los gustos, a las preferencias y a los intereses, por mantener viva una determinada tradición musical, ella probablemente se extinguiría de la faz de la tierra.

Con base en los criterios que Nettl emplea para concebir o reconocer la presencia de una *tradición musical*, podemos afirmar que aquella a la que pertenece la MAA puede ser estudiada desde la perspectiva que abre la etnomusicología con fundamento en la producción musical general, más allá de los binarismos clasistas que diferencian arte de artesanía.²⁰

Acorde a la visión teórica de Nettl, los diferentes tipos de música que existen en el mundo no se limitan al estudio específico de “las unidades de creación musical”,²¹ como denomina a las composiciones musicales realizadas por sus creadores o autores, objeto de estudio al que principalmente se enfocan los musicólogos en relación con la MAA, ya que dicha propiedad, ciertamente importante, también se traduce en una postura que la cosifica. A diferencia de ello, la etnomusicología aborda la música que es creada por los grupos sociales, es decir, en sus respectivas tradiciones musicales; las cuales involucran los tres factores enunciados anteriormente, y que a su vez, implican conocer el contexto, los hechos, las circunstancias, las propiedades, los elementos y las formas en que éstas se desarrollan, se seleccionan, se continúan, se sobreviven y cobran por todo ello, importancia dentro de una comunidad, sociedad o una cultura a nivel local, regional, estatal, nacional, continental e incluso mundial.²²

¹⁹ *Ibid.*, pp. 4-5.

²⁰ Esta dicotomía, en música, se ejerce para distinguir la música folclórica de la MAA y puede ser la distinción más antigua que condujo a la necesidad de crear el campo de la etnomusicología. Se remonta a los inicios del siglo XIX, y Beethoven puede ser ejemplo de ello. Al suscitar diferentes opiniones tanto en pro como en contra con respecto a los arreglos para sus *Escocesas*, *Irlandesas* y canciones folclóricas inglesas, hubo y hay quienes afirman que esas piezas y repertorios se nutren de la tradición oral, y por ello deben ser llamados folklóricos. Habrá también, quizás, quienes crean que todo tipo de música, por ello, es folclórica; o bien que la música escrita por Beethoven estrictamente pertenece a la tradición oral. Ante ellos, afirma Nettl, que “continuaremos fascinados ante la gran variedad de los sonidos musicales del mundo”, sentando las bases y la perspectiva propiamente etnomusicológica. NETTL, Bruno. *Ibid.* (1998), pp. 4-6.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

²² *Ibid.*, p. 6.

Parte fundamental de estas propiedades lo son también, los medios principales que difunden la música escrita, es decir, los instrumentos musicales, como es el piano, caso que ocupa a la presente investigación, al ser la unidad estructural central, que desata el fenómeno de la tradición que lleva su nombre. Sobre este tema, y acorde con Nettl, se trata de ir más allá de “la importancia intrínseca de los instrumentos”²³ musicales y de su práctica sociocultural, en la que éstos “fungen como artefactos para aprender cómo suena la música”,²⁴ ya que para la etnomusicología, además de considerar estos hechos, también son relevantes otros aspectos, como el considerar a los instrumentos musicales, en relación estrecha con la sociedad y la cultura dónde éstos han tenido cabida y acto de presencia, probablemente hasta hoy en día como parte de ellas²⁵ y como particularmente lo es el caso del piano en México.

En concordancia con Nettl, la organología se ha limitado a hablar de los instrumentos musicales, “acorde a la estructura con la que han sido construidos, así como a los límites de su procedencia geográfica, histórica, cultural y a su papel social y musical dentro de esa proveniencia”.²⁶ Por tanto, le hace la observación a esta rama de la musicología, desde la postura etnomusicológica, de que ésta tiene todavía una labor pendiente, que consiste en tener en cuenta también, “las representaciones de los instrumentos como hechos importantes de la vida musical en diferentes periodos y culturas, así como la semiótica de los instrumentos [dentro de sus diversos y respectivos entornos históricos, socioculturales y de vida]”.²⁷ Es decir, “la historia de los instrumentos como un todo, no sólo como instrumentos individuales de grupos o culturas, y de los cuales el número de publicaciones es legión [...]”.²⁸ Lo cual es una tarea o labor titánica a realizar, que consiste en contar con los catálogos organológicos de todas las culturas en base a sus conexiones y contextos sociales.²⁹

Esta postura, llamada interaccionista, por las relaciones que establece con las diversas culturas musicales existentes en el mundo y que a su vez beneficia la comprensión

²³ NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology : Thirty-one Issues and Concepts New Edition*. University of Illinois Press, Champaign Il., 2005, p. 376.

²⁴ *Ibid.*, p. 377.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 379.

²⁷ *Ibid.*, p. 385.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

de la vida musical del planeta, es con la que este estudio coincide. Particularmente, al permitir abordar la tradición del piano, concebida por su tradición integral en acción vivificante la MAA europea y continuada a través de sus propias formas o estructuras musicales, producto de la voluntad creativa de sus agentes representativos en el México decimonónico.

Sin embargo, ¿puede una tradición simplemente establecer una continuidad entre pasado y presente, aun siendo susceptible de variaciones creativas, individuales o colectivas, y de selección comunitaria ejercida con el fin de su propia sobrevivencia? Pese a estar de acuerdo con las tres condiciones que Nettle establece para pensar y reconocer una tradición, es necesario preguntar de qué manera aquellas condiciones han de ser satisfechas. ¿Cómo es posible que una tradición tenga continuidad, se mantenga pese a transformarse en las selecciones que de ella haga un individuo o una colectividad concreta? Estas preguntas están dirigidas a los mecanismos culturales que articulan toda tradición y sin los cuales ninguna de ellas puede ser.

Así, para Raymond Williams, los mecanismos de los que depende la permanencia de una tradición a lo largo del tiempo se refieren y se caracterizan principalmente, a través de su producción concreta y el legado que ésta genera, es decir, los medios productivos necesarios que se definen en objetos determinados y destinados a realizar un fin y, por último, la reproducción cultural de la cual dependen procesos de arraigo, “naturalización de la cultura”, sentido, significado y prácticas a través de los cuales adquiere cuerpo una idea simple o compleja que es la tradición misma.

Por ello, son de utilidad para los objetivos de la presente disertación las nociones de este autor sobre *medios de producción cultural* y de *modo de reproducción cultural*.³⁰ Williams distingue a la tradición como uno de los varios tipos de significado que puede tener la reproducción cultural.³¹ Es así que para este sociólogo, son tres los componentes fundamentales que la caracterizan. A saber:

³⁰ WILLIAMS, Raymond. *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*, España: Paidós Comunicación, 1981, pp. 81-82.

³¹ *Ibid.*, p. 172.

- Sus medios de producción.³²
- La constitución de una producción cultural.³³
- La reproducción de dicha producción cultural.³⁴

Cada una de estas propiedades ejecuta un papel clave en la conformación de toda noción de tradición. Por ello, es importante aclarar qué significa cada uno de estos componentes.

Primeramente, Williams define a los *medios de producción cultural* como el conjunto o la clase de objetos, herramientas y utensilios de trabajo de índole material sobre los que se aplica la fuerza de trabajo humana y que están destinados a fines culturales, mismos que observan dos tipos de desarrollo, el primero implica:

La clase de medios materiales que depende total y fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos³⁵

Ejemplo de ello, acorde a este autor puede ser la danza, la cual depende de la utilización del cuerpo; así como el canto y la poesía oral, las cuales se transmiten a través del habla o del lenguaje humano, estos componentes por tanto, son los medios de reproducción cultural.³⁶ Mientras que el segundo:

[...] depende total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas³⁷

Ejemplo de lo anterior, lo son la pintura y la escultura, las cuales, para su elaboración, estriban “total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas”,³⁸ muestra de ello lo son un pincel o un cincel.

Williams afirma que dichos medios de producción o fuerzas “*no-humanas*”³⁹ se engloban en ciertas prácticas como la instrumentación musical y la transformación de “materia natural” en herramientas y objetos culturales que él denomina con el nombre de

³² *Ibid.*, pp. 81-82.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, pp. 171-172, 174.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

³⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 82, 84.

desarrollo de instrumentos.⁴⁰ En este sentido, el piano satisface las condiciones técnicas, constructivas y productivas de un objeto cultural específico cuya complejidad reporta los antecedentes culturales de las necesidades que satisface.

Por otro lado, una *producción cultural* se constituye de las relaciones que surgen entre los medios de producción cultural, las formas sociales y las formas culturales o artísticas que se articulan en un momento histórico concreto. Muestra de ello es la forma sociocultural de la tradición y la práctica interpretativa del piano en el México decimonónico, donde los actores sociales, comprendidos como compositores, instrumentistas o ejecutantes del piano, crearon e interpretaron a través del medio de producción cultural, es decir, las partituras o la música escrita en un país que iniciaba su Independencia como forma social de vida.⁴¹

Para Williams, muchos de los rasgos de una determinada cultura, por ejemplo su producción, constituyen a su vez un *modo de reproducción cultural*, concepto este último, en el que las tradiciones forman parte para este autor. En el caso de la tradición que este estudio aborda, ésta es susceptible de reproducirse culturalmente dentro de un espacio social y temporal específicos que, no obstante; pueden transitar a otros, lo cual implica movilidad, relacionalidad y continuidad. De esta forma:

Una tradición es el proceso de la reproducción en acción. Así, muchos de los elementos clave del proceso cultural quedan agrupados mediante este concepto [...] Pues la tradición («nuestra herencia cultural») es por definición un proceso de continuidad deliberada [y] se puede demostrar mediante el análisis [...] que cualquier tradición constituye una selección y preselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada* por las relaciones sociales generales existentes.⁴²

La tradición del piano decimonónico en México y la propiedad más importante de este fenómeno, es decir su práctica sociocultural, en estrecha relación con sus medios de producción, conformados por el piano y las partituras, son a su vez, reproducción cultural en acción que se orienta, se vincula y se remodela para establecer una cierta continuidad y un nuevo significado respecto de su modelo integral en acción: el de la tradición de la MAA, consolidada ya en la Europa monárquica del siglo XVI.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁴² *Ibid.*, pp. 171-172, 174.

Lo anterior es una visión complementaria del concepto de *tradición musical* de Nettl anteriormente abordado que significa continuidad relacional o vinculación entre el pasado y el presente. En este punto, la noción de Williams ayuda aún más a precisarla al definir tradición como continuidad *deseada*, aunque no *necesaria*, y a tener siempre a la vista los elementos significativos que la conforman. Los mecanismos culturales antes expuestos, ofrecen una explicación de cómo la tradición integral en acción, la MAA europea, se fue perpetuando en la tradición del piano en el México decimonónico a través de cierta vinculación o “unión simbólica” con su producción y reproducción histórica, social, cultural y material, de la selección y relación de sus elementos y de las formas organizacionales que adquiere por su misma transformación, desarrollo, especialización y adiestramiento *deseado*, así como por su contexto histórico específico, de acuerdo a las posturas de Williams y de Nettl.⁴³

Ambos medios de producción-reproducción de la tradición que conforma este fenómeno, el piano y las partituras, son parte de los rasgos que componen su *cultura-mundo*. Al mismo tiempo, se pueden considerar también *medios de reproducción* desde estas perspectivas, al pianista-ejecutante, al pianista-compositor o al pianista-maestro, su fuerza de trabajo sobre dichos medios, el piano como medio de producción sonora, por el hecho de que al emplearlo, sus representantes apoyan el proceso de estudio y de elaboración de la música escrita, acciones todas para lograr, finalmente, la escucha musical en los grupos sociales.⁴⁴

La fusión de ambos medios, conforman la práctica sociocultural del piano, propiedad más importante de la tradición a la que este utensilio musical le da nombre, por ello, se puede considerar dentro de los dos tipos de desarrollo que hace resaltar Williams, ya que sin esta simbiosis integral, entre el intérprete como mediador de la música y el piano como medio de la materialidad cultural *espiritual*, simplemente la tradición del piano como una forma cultural y de arte, no tendrían significado ni existencia propios.

⁴³ *Ibid.*, pp. 82-83, 85-87.

⁴⁴ Si bien la escucha musical y los escuchas son una parte medular de las propiedades que conforman la tradición del piano en el México decimonónico, particularmente analizadas en esta investigación (capítulo 2) a través de las denominadas tertulias y los incipientes recitales o presentaciones caseras abordadas, no es posible abordar su análisis en este trabajo. Queda la invitación a un estudio posterior, el abordar sobre cómo recibían las audiencias decimonónicas la música para piano.

A continuación es importante ahondar sobre cómo se constituyen y operan los dos trascendentales medios de producción-reproducción no humanos, a su vez, medulares dentro de esta tradición instrumental y musical, es decir, el piano y su música escrita.

El piano

Los instrumentos musicales como el caso del piano y de acuerdo con Nettle, pertenecen a los productos tecnológicos más sofisticados y avanzados dentro de una sociedad de consumo. “Ello es verdad para el caso del pianoforte del tardío siglo XVIII”, poseedor de una compleja maquinaria, su mueble también conforma una parte importante, “del estudio del mobiliario de una casa, su estética y su papel en la sociedad [...] un ícono de clase media de la sociedad occidental, [aunque su único propósito sea] sólo estar allí, incluso si nunca se toca, y en algunas casas de [otros continentes como] Asia [o] África, [es un símbolo que exhibe] modernidad”. Sin duda un ícono mundial, plasmado también en diversa clase de afiches.⁴⁵

El piano, diseñado como un instrumento de cuerdas percutidas a través del teclado, es también un medio de producción, herramienta musical, propiedad y unidad estructural fundamental de su tradición musical, resultado de un proceso histórico, que partió de sus ancestros musicales directos e indirectos y de sus respectivos desarrollos organológicos. Sin ellos, no se puede explicar la existencia de éste en cuanto tal, ni su práctica sociocultural dominante, ni la tradición que ésta desató en México y que tuvieron su primer origen a partir del siglo XIX en Europa, después de casi un siglo de ser inventado.

El grupo de instrumentos musicales de teclado que anteceden al piano, está constituido por tres familias, encabezadas cada una de ellas por el órgano, el clavicémbalo y el clavicordio. El piano pertenece a ésta última, y su invención y justificación tienen lugar ante las nuevas exigencias y necesidades de expresión musical por parte de los ejecutantes y compositores más representativos de los instrumentos de teclado que lo precedieron. Particularmente después de la segunda década del siglo XVIII en Europa, aquellos vieron agotadas las posibilidades de dichos antecesores del piano.

Mientras tanto, agentes representativos comenzaron a fijar su atención en un instrumento musical que se mantuvo en el olvido desde 1711, año de su invención. Se trata del *gravicembalo col piano e forte*, creado por un ingenioso constructor de instrumentos

⁴⁵ NETTL, Bruno. *Op. cit.*, 2005, p. 380.

musicales de teclado, Bartolomeo Cristofori de Padua.⁴⁶ El piano recorrió un camino de casi cinco décadas desde entonces para consolidarse en el gusto y la satisfacción de sus ejecutantes en el año de 1800. Por ello, es posible afirmar que de este medio de producción, se desprendió una serie de prácticas socioculturales complejas en torno a su ejecución y a la composición de obras musicales escritas expresamente para éste; representando éstas, al mismo tiempo, una superación histórica y sin rival de los viejos instrumentos. El piano generó toda una tradición que pronto se instituyó dominante y privilegiada dentro de su propia alcurnia instrumental.⁴⁷

Ante el éxito de su evolución tecnológica, el piano, como nuevo instrumento musical en ese tiempo, provocó la reducción de la práctica “del clavicémbalo y del clavicordio. En los primeros años del siglo XIX, el clavicémbalo se encuentra aún en pleno uso. Beethoven, por ejemplo, escribió sus primeras ocho Sonatas indistintamente para el clavicémbalo y para el pianoforte”.⁴⁸ A partir de 1800, año en que el piano se consolida como el instrumento más complejo en términos técnicos, artísticos y también de clase, comenzó un proceso tecnológico que concluyó aproximadamente en 1855 con el moderno piano de cola *Steinway*.⁴⁹ A partir de ese momento, desde mediados del siglo XIX hasta el presente, el piano moderno adoptó otros nombres como el de piano de cola o de concierto o acústico.

El funcionamiento de este medio de producción, constitutivo y representativo de su tradición musical, “consiste en una serie de martillos de madera colocados en la parte posterior de las teclas, correspondiendo cada uno a una cuerda o a un grupo de dos o tres cuerdas afinadas al unísono. Al pulsar la tecla, el martillo golpea la cuerda y vuelve libremente su posición. A cada martillo corresponden un apagador de fieltro encargado de sofocar el sonido mientras el martillo retorna a su sitio. En los primeros pianofortes, existía el inconveniente de que si se pulsaban las teclas con demasiada energía, los martillos rebotaban y golpeaban las cuerdas varias veces. Para evitarlo se inventó el *escape*, un

⁴⁶ *Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I*. Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores (t. 16). Juan Salvat (director). México, Salvat mexicana de ediciones, S.A., 1983, p. 54.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ RANDEL, Michael Don. *Diccionario Harvard de música*. México, Diana, 1984 (1ª ed.), pp. 388-389.

ingenioso mecanismo que separaba inmediatamente el martillo de la cuerda y lo hacía caer lentamente, no volviendo a su disposición inicial hasta que se dejaba de pulsar la tecla.”⁵⁰

En la construcción de estos instrumentos de teclado y cuerda percutida, desde un principio se diferencian dos tipos de mecánica: la alemana o vienesa y la inglesa. La mecánica vienesa se le atribuye a Johann Andreas Stein (1728-92), creada en el año de 1770 y perfeccionada durante el siglo XX. Mozart fue un entusiasta de estos instrumentos.⁵¹

La mecánica inglesa por su parte, se inspira directamente en el invento de Cristofori. Silbermann fue el primero en adoptarla, Zumpe, exartesano de Silvermann, la lleva e impone en Inglaterra; pero es con John Broadwood (1732-1812), que el pianoforte alcanza su más alto perfeccionamiento, mismo que se constituye como la primera base de la mecánica del piano actual:

La mecánica inglesa se caracterizaba por martillos más grandes y pesados que golpeaba las cuerdas con mayor fuerza. En consecuencia, todo el instrumento era más robusto que su rival vienés y su sonoridad era más potente, aunque igualmente clara y cristalina.⁵²

Particularmente en 1810, Broadwood introduce un piano de cola más grande y resistente, al cual le añade: “una octava más de extensión pasando de las cinco que abarcaban los modelos anteriores, a seis.”⁵³ De esta manera:

Los pianofortes vieneses e ingleses dominaron la escena europea hasta que hizo su aparición la construcción francesa, afirmándose rápidamente bajo el impulso de artesanos tan geniales como Sébastien Érard (1752-1831) e Ignace Joseph Pleyel (1757-1831).⁵⁴

⁵⁰ *Ibid.*, p. 386.

⁵¹ Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I, *Op cit.*, p. 56.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cuenta la historia de la música que Beethoven solía romper las cuerdas de los pianos alemanes. Por ello Thomas Broadwood en febrero de 1818, le escribe a Beethoven para ofrecerle un piano. *Vid.*, Mary, Remnant *Historia de los instrumentos musicales*. Revisión y adaptación Ramón Andrés. Traducción José María Pinto, Teià, Música ma non troppo. Barcelona, 2002, pp. 93-95. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 78. Ante el ofrecimiento del piano, Beethoven lo aceptó y agradeció con estas palabras "voy a considerarlo como un altar sobre el cual colocaré las ofrendas escogidas en mi mente a la divinidad de Apolo". En: 250 Years in the History of Broadwood Pianos <http://www.piano-tuners.org/history/wilkinson.html>. [Consultado el 27 de abril de 2012]

⁵⁴ Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I., *Op. cit.*, p. 56.

Más tarde, los constructores europeos se enfrentan con la competencia de las fábricas estadounidenses, particularmente la del emigrado alemán Heinrich Steirlweg (1797-1871), cuyo nombre se transforma en Henry Steinway, quien funda en 1853 su famosa fábrica.⁵⁵

Sobre “la base de ambas mecánicas, nacieron dos distintas concepciones técnicas expresivas del *pianismo* dieciochesco, que tuvo sus principales representantes en Mozart y Clementi. Fue Mozart (1756-91) el primer gran compositor que escribió para el pianoforte y quien utilizó siempre pianos vieneses.⁵⁶ El italiano Muzio Clementi (1752-1832), establecido en Londres desde 1774, además de ser uno de los más grandes pianistas y admirado compositor de su tiempo, también fue un próspero constructor de pianofortes ingleses y “creó una técnica basada en la velocidad, el brillo sonoro y la potencia de pulsación.”⁵⁷ Fue a lo largo del siglo XVIII que se introdujeron los pedales. Uno lleva el nombre de pedal derecho o *forte*, el cual sirve para levantar todos los apagadores a fin de que las cuerdas vibren libremente y prolonguen el sonido; mientras que al otro se le da el nombre de pedal izquierdo o *dolce*, y tiene la función de desplazar ligeramente todo el juego de martillos hacia la derecha, de forma que golpeen una sola cuerda cuando ésta es doble y dos cuando es triple. Para la cuerda única de cada tecla grave, el martillo la golpea con el borde. “Más tarde Steinway introdujo un tercer pedal llamado de «prolongación», que permite prolongar el sonido de algunas cuerdas sin afectar a las otras. [...] Los pedales sólo se emplearon a partir del año 1780”.⁵⁸ Es decir, veinte años antes de que se iniciara el siglo XIX.

En 1800, durante el Romanticismo en Europa, surgió la gran época del pianoforte. Producto de la evolución de la propia MAA, éste se convirtió en “el gran triunfador de la época romántica, en la que fue el más espectacular de los instrumentos solistas, capaz de competir con éxito con una gran orquesta. La evolución del piano se debió en gran manera a la colaboración de constructores, compositores e intérpretes.”⁵⁹

Durante esta etapa, el piano aumentó su potencia sonora y la extensión en su teclado. Pasó de cinco octavas a seis y media en el tiempo de Beethoven, quien a su vez

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

exigió unos instrumentos mayores y más sólidos. De igual manera, todo el conjunto de cuerdas se reforzó, así como el cuadro y la tabla armónica. Los martillos aumentaron de tamaño y potencia, lo cual permitió un juego instrumental más enérgico.⁶⁰ En 1821, Pierre Érard (1796-1855), sucesor de su tío Sébastien, inventó la mecánica de doble escape o de repetición.⁶¹ Dicho mecanismo permite que el martillo, martinete o macillo, caiga en una posición intermedia y pueda ser arrojado de nueva cuenta hacia arriba, antes "que la tecla vuelva completamente a su posición original de reposo".⁶² En 1825, en Boston, Alpheus Babcock (1785-1842) introdujo el cuadro de fundición de una sola pieza. Mientras que en 1826, el parisino Jean Henri Pape (1789-1875) empleó por primera vez martillos recubiertos de fieltro. A Pape se le recuerda también por ser el primer constructor de un tipo de piano vertical, el piano-consola.⁶³

El doble escape de Pierre Érard fue simplificado y mejorado por Henri Herz (1803-88) hacia 1840, a fin de constituirse como "la base de la mecánica del moderno piano de cola".⁶⁴ El cuadro de acero fundido de una sola pieza se aplicó por primera vez por Babcock a un piano cuadrado. Dicha innovación permitió aumentar ostensiblemente la tensión de las cuerdas para que con ello el martillo de fieltro enriquezca su sonoridad. Estos avances tecnológicos del piano:

[...] modificaron tanto la sonoridad del instrumento como su aspecto exterior. El ligero y frágil pianoforte del siglo XVIII se fue transformando en el grande y majestuoso instrumento cuya sonoridad hermosa y potente preside las actuales salas de concierto.⁶⁵

Babcock "también fue el primero en concebir un *arreglo cruzado de las cuerdas*, por el cual los registros altos y medianos se esparcen sobre casi toda la caja de resonancia, en tanto que las cuerdas de los bajos cruzan sobre las primeras, formando un abanico separado, en un nivel más alto." Ambas características conforman el hasta hoy vigente piano de cola Steinway. El primero de ellos fue exhibido en 1855 por Steinway and Sons en Nueva York.⁶⁶

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² RANDEL, Michael Don. *Op. cit.*, p. 386.

⁶³ Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I., *Op.cit.*, p. 58.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ RANDEL, Michael Don. *Op. cit.*, pp. 388-389.

Los pianos actuales y acústicos, inspirados y basados en la mecánica del Steinway, se componen de cuatro elementos:⁶⁷

1. El bloque instrumental.- También conocido como bloque de lutería, está constituido por el cuadro, la tabla de armonía, los puentes, las cuerdas y el clavijero. Esta pieza única de acero fundido “presenta la forma exacta del interior del mueble. Al cuadro se fija el extremo posterior de las cuerdas y su función consiste en soportar la fuerte presión de éstas, que puede alcanzar las veinte toneladas.”⁶⁸ Debajo del cuadro se halla la tabla armónica, construida en madera de alta calidad como la de picea, y tiene la misión de amplificar las vibraciones de las cuerdas que le transmiten los puentes y que van reforzadas a la tabla por unas barras perpendiculares que reciben el nombre de barrera.⁶⁹

Las cuerdas del piano se componen de acero, alrededor del cual se enrolla un hilo de cobre de espesor variable. Por ello reciben el nombre de cuerdas hiladas, las cuales deben de producir un sonido fuerte y bien timbrado, ser resistentes y mantener la afinación.⁷⁰

“En los registros agudos y medio hay tres cuerdas por nota; en el grave, dos y en el extremo del registro grave, una sola gruesa cuerda por nota.”⁷¹ Hacia 1830, Pape resolvió el problema de dar mayor sonoridad al instrumento cruzando las cuerdas graves por encima de las agudas. Dicho procedimiento asegura el éxito del piano vertical y se aplica posteriormente al piano de cola. Las cuerdas del piano varían entre 210 y 226, están sujetadas por un extremo a un cuadro metálico y por el otro a unas clavijas que atraviesan dicho cuadro por agujeros ajustados, fijados en un bastidor de madera dura. A través de la tensión de las cuerdas por medio de las clavijas es como se da al piano su justa dimensión.⁷²

⁶⁷ Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I, *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

⁷² *Ibid.*

2. La mecánica.- Se explica por convención universal la del piano de cola, la cual comprende el conjunto de palancas que unen la tecla con el martillo y que para el piano vertical es bastante distinta. Por medio del mecanismo de repetición o de doble escape, el cual permite precisión en el ataque, dinamismo y agilidad en la ejecución.⁷³
3. El teclado.- Convencionalmente son 88 teclas para el piano de cola como para el piano vertical, también conocido como piano de consola o pared, aunque existen pianos verticales con 85 teclas.⁷⁴
4. El mueble del piano moderno.- Renuncia a elementos decorativos costosos, su forma es elegante, estilizada y es realizada por un chapeado de maderas preciosas que pueden ser caoba, nogal, sicomoro, entre otras, las cuales se seleccionan cuidadosamente y se secan a través de procedimientos naturales para posteriormente moldearlas sobre un patrón que tiene las exactas dimensiones del instrumento. Ya construido el mueble, en su diseño de cola o vertical, se procede al ensamblaje de los distintos elementos que lo conforman. La más difícil tarea es la afinación, la cual debe hacerse nota por nota en una cabina perfectamente aislada de ruidos externos. El timbre del actual piano de concierto o de cola completa permite una innumerable gama de matices por toda su extensión, la cual abarca siete octavas y un cuarto, que van desde “sonoridades suaves, transparentes, y aterciopeladas hasta sonoridades incisivas y de la máxima brillantez. Por otra parte, su

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Acorde a un catálogo de los pianos de marca Bösendorfer, las medidas de sus pianos, desde el más pequeño hasta el más grande, van de los 150.5 cm de largo de su teclado por 121 cm de alto por 61.5 de fondo de su caja, a los 153 cm de largo de su teclado por 132 cm de alto por 61.5 cm de fondo de su caja, para los modelos verticales o de pared. Mientras que las medidas de los pianos de cola, comenzando con el más chico de ellos, el conocido como un cuarto de cola o *baby grand*, mide 146 cm de largo de su teclado por 170 cm de largo de su cola; mientras que el modelo más grande, el conocido dentro de esa marca como piano de concierto imperial, utilizado en las principales salas de concierto de la MAA en el mundo, mide 168 cm de largo de su teclado por 290 cm de largo de su cola. *Catálogo de pianos Bösendorfer*. Printed in Austria by Gutenberg Ges. m. b. H., Wiener Straße 66 (sin fecha ni año).

potencia, sobre todo en los acordes, lo hace capaz de enfrentarse a los *tutti* orquestales con el mayor éxito.”⁷⁵

A su vez, a partir del año 2001, el piano acústico de la categoría de marcas de prestigio como la del Steinway, además de cumplir tres siglos de su invención, hecho que en sí mismo representa toda una relevante conquista intelectual, social y tecnológica, atraviesa actualmente por una segunda fase de modernización y de evolución, la cual se atribuye a un inventor australiano, Wayne Stuart, quien en dicho año, ha logrado un nuevo fenómeno al revolucionar, crear, diseñar y dar auge, al nuevo piano del siglo XXI, el *Stuart & Sons*.⁷⁶

Este nuevo piano, escribe una página más dentro de su historia organológica, al alcanzar una mayor perfección y rendimiento sonoro, fruto de la herencia artesanal de los constructores y fabricantes del piano de los siglos XIX y XX, a través del apoyo fundamental del *Straus*⁷, un programa genérico y de cálculo inventado durante el siglo XX, que se utiliza en la ingeniería mecánica, a fin de lograr concebirse como el nuevo piano del siglo XXI. A través de esta herramienta tecnológica se supera de manera considerable, el marco de hierro fundido del piano tradicional, logrando con ello hacer del *Stuart*, uno de los más novedosos y revolucionarios pianos fabricados hoy en día. El nuevo piano de concepción australiana, es una mole sonora más ligera en cuanto a su peso, el cual se ha logrado reducir hasta en un 75%, valiéndose de un compuesto reforzado con fibra de carbono, que es un material ligero y resistente para lograr tal fin.⁷⁷

Otros factores que convierten al más actual y poderoso de todos los pianos en un instrumento musical superior, es el gran control de la intensidad del sonido, al tiempo en que los martinetes atacan las cuerdas. Para conseguir tal avance, se ha añadido un rango de frecuencias más ancho tanto para los bajos, así como para los agudos. Dichas cualidades se reflejan a la hora de la ejecución y hacen de este nuevo instrumento musical y acústico, una herramienta mucho más poderosa y atractiva, ya que permite a los ejecutantes tener un control del sonido mucho mayor *quasi* absoluto. Es así que, la nueva voz que genera el más

⁷⁵ Instrumentos, Intérpretes y Orquestas, *Op. cit.*, p. 59.

⁷⁶ CLAUSEN, D. Hughes, B. and Stuart, W. “Analisi di progetto del telaio di un pianoforte a coda Stuart and Sons” <http://www.hsh.info/xpianotx.htm> [Consultado el 10 de junio de 2013] La traducción es propia; http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=53 [Consultado el 11 de junio de 2013] La traducción es propia.

⁷⁷ *Ibid.*

moderno de todos los pianos de hoy en día, logra incrementar también los ataques y las decadencias transitorios de su sonoridad, mediante la reducción de la amortiguación interna de su nueva maquinaria, sin enmascarar o enturbiar el sonido que lo envuelve a la hora de su ejecución.⁷⁸

Otras novedades de este moderno piano son, su nuevo puente de hierro denominado *agrafe*, el cual sostiene las cuerdas verticalmente, en la misma dirección de ataque de los martinetes; a diferencia del puente del piano tradicional. Por su parte, este piano presenta un teclado de 102 teclas, proveyendo de este modo, nueve teclas en los bajos, así como cinco más a los agudos. En lo que toca a los pedales, el *Stuart & Sons* se fabrica con cuatro pedales, a fin de mejorar el rendimiento tanto del instrumento como de su ejecución, gracias al acoplamiento vertical de las cuerdas con el puente anteriormente mencionado. Este cuarto pedal afecta el ataque transitorio, reduciendo la velocidad del movimiento de acción de la maquinaria de este piano, además que permite reducir la distancia de los martinetes y de las cuerdas. Dicho avance es muy significativo, ya que en términos generales los ejecutantes, especialmente cuando acompañan y/o realizan efectos en el tono y el color de la textura, obtienen a través de ello un gran control cuando así lo requieren. Este pedal finamente, puede ser tomado de forma independiente o simultáneamente con el pedal de cambio para producir los efectos más extraordinarios de sonoridad.⁷⁹

La partitura o música escrita para piano

De igual forma la partitura, que acorde a Nettl sería la unidad de creación musical representativo de la tradición de la MAA, como producto terminado, es un medio de producción-reproducción escrito y fundamental dentro de la constitución de las diversas tradiciones del piano existentes en el mundo, a través de la cual se ha elaborado, compuesto e impreso la música que en este caso el ejecutante-pianista estudia o descifra con el fin de

⁷⁸ http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=67
[Consultado el 11 de junio de 2013];

http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=68
[Consultado el 11 de junio de 2013] De igual manera se puede ahondar sobre este nuevo piano, en las siguientes ligas de la Internet, las cuales muestran videos sobre el diseño y funcionamiento del mismo, *vid.*, Brahms Hungarian Dance No. 1 (Stuart & Sons Piano) https://www.youtube.com/watch?v=RuqLl_F4rCk
[Consultado el 11 de junio de 2013]; Stuart & Sons piano maker. <https://www.youtube.com/watch?v=zyTclacOTkc> [Consultado el 11 de junio de 2013]

⁷⁹ http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=67
[Consultado el 11 de junio de 2013]
http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=68
[Consultado el 11 de junio de 2013]

interpretarla, al mismo tiempo que representa un documento que da fe y registro de su creación. Así, numerosos datos históricos concretos de toda índole, son susceptibles de ser rastreados en la partitura o el registro musical. Por ejemplo, los contextos históricos, políticos y socioculturales de una región específica en los que existe la tradición del piano y que esta a su vez, ha creado particularmente formas características por medio de una producción musical concreta, que asimismo contribuye no sólo a su propia producción, sino también a las de su producción general o mundial. A través del conocimiento, del registro y de dicha producción, es posible acceder al análisis de ideas acerca de la vida cotidiana y al acontecer histórico de las prácticas de distintos estratos sociales, que permiten finalmente, analizar en su conjunto las sociedades que las albergaron. El piano y su música escrita, incluida la de sus antecesores directos e indirectos, constituyen a su vez, los medios de producción-reproducción cultural más importantes que detonan la tradición occidental de la MAA en torno al teclado.

La música escrita para el piano, como medio de producción-reproducción medular en la tradición que desata este instrumento musical, sienta sus antecedentes en los instrumentos musicales de teclado antecesores al piano, así como en la música escrita expresamente para éste, ya que ambas se pueden reproducir, recrear, revivificar y transmitir, como parte constitutiva de su práctica, gracias a los atributos tecnológicos que esta imponente mole de cuerdas teclas y madera detenta.⁸⁰

Dicha música escrita, si bien constituye un medio de producción-reproducción acorde al concepto de Williams, lo es en la medida en que constituye un legado que sirve como base para la consecución de la construcción de la propia tradición del pianoforte. Los universos y los lenguajes sonoros, tanto como los compositores de piezas para teclados anteriores y contemporáneos al piano son evidencias de ello.

Las partituras para piano, así como las de sus ancestros, sientan sus antecedentes en el documento musical más antiguo que se conoce, el cual es de origen inglés y fue nombrado Robertsbridge-Codex (*circa* 1350). Éste se encuentra en el museo británico de Londres. En 1551 fue publicada la primera colección de piezas para el clave por el editor

⁸⁰ Describo así al piano, inspirado en *El Libro Negro* de Giovanni Papini, quien se refiere a este instrumento, como “la brillante mole negra del piano”. *Vid.*, http://www.google.com.mx/#hl=es&client=psy-ab&q=giovanni+papini+piano&oq=giovanni+papini+piano&aq=f&aql=&gs_l=hp.3...385941520751015319111911711111018141508910j1j13j0j2j0j111910.frgbld.&pbx=1&fp=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.,cf.osb&cad=b [Consultado el 29 de marzo de 2012]

veneciano Gardano, aunque en su mayoría las piezas se refieren a danzas. Para 1601, otro editor veneciano, Diruta, publicó su obra *II Transsilvano*, que es un manual para órgano y clave en el que por primera vez se diferencia la técnica de ambos instrumentos. Es decir que, de la primera parte del siglo XIV a principios del siglo XVII, casi tres siglos y medio fueron necesarios para distinguir las técnicas de cada uno de estos.⁸¹

Espanoles representativos, tales como los sacerdotes Antonio Soler (1729-1783) y Rafael Anglés (1730-1816), así como el Maestro de Capilla Mateo Albéniz (1755-1831), produjeron las más notables y maduras producciones musicales en el dominio del clave, aún más que los propios italianos y los alemanes de la época; ya que si bien cabe destacar el papel fundamental de las Sonatas del italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), en la influencia de la escuela de teclado española, es importante apuntar que gran parte de estas obras, las realiza durante su vida en la península ibérica.⁸²

A ello se aúna el hecho ya mencionado de que, en 1600, el clave o clavicémbalo se emancipó de los otros instrumentos musicales de teclado gracias a los virginalistas ingleses, quienes realizaron un avance sorprendente con la ejecución técnica al conseguir emancipar a este grupo de los otros. Esto se logró cuando se apartaron de ejecutar los modos eclesiásticos, al reducir la polifonía a través de escalas rápidas y libres entre una voz y otra, al ejecutar pasajes arpegiados, escalas en octavas quebradas, así como rápidas repeticiones de un mismo sonido, lo cual se considera un avance significativo para la técnica de teclado. Por ello, a los ejecutantes ingleses del clavicémbalo se les considera como los primeros propulsores del virtuosismo pianístico. Ejemplos representativos de ello fueron Byrd, Bull, Gibbons y Farnaby. Este grupo de músicos, escribieron de manera preferente variaciones sobre canciones y danzas populares. A estos hechos se vincula, como parte de la música escrita para teclado, el papel de Bach (1685-1750) y de su música escrita para teclado. De igual forma, sobresaliente es la obra para clavecín de J. Haydn (1732-1809).⁸³

⁸¹ "La música para piano". En: Enciclopedia de la Música (t. 2). Barcelona, Grijalbo, 1981. Fred Hamel & Martin Hürlimann (9ª ed., traducida y adaptada por Otto Mayer Serra), p. 395.

⁸² ERRO, Sara. Domínguez, José María. *Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: Análisis contextual desde una perspectiva codicológica*. Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid. http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/Dominguez_RealesSitios177.pdf [Consultado el 14 de abril de 2014]; "La música para piano". En: *Op. cit.* (t. 2), 1981, pp. 395-401.

⁸³ Otros compositores importantes del clavicémbalo del periodo comprendido entre los años 1650 a 1750 son: Poglietti, Pasquini, Domenico Scarlatti, Purcell, Sweelinck, el portugués Carlos de Seixas, los franceses Chambonnières, Couperin, Rameau y los alemanes Kuhnau y Haendel. *Vid.*, "La música para piano". En: *Ibid.* (t. 2), 1981, pp. 395-401.

En lo referente a las partituras expresamente creadas y escritas para el fortepiano, el conjunto de las doce Sonatas para teclado *Op. 1* de Ludovico Giustini (1685-1743), que datan del año 1732, son pioneras. Su nombre original es *Sonate da cimballo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti, dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo D. Antonio, Infante di Portogallo, e composte da D. Lodovico Giustini di Pistola, Opera prima. Firenze MDCCXXXII*.⁸⁴ A éste le siguen las de los primeros ejecutantes-compositores de la primera generación de músicos de teclado que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, instauran un magnetismo considerablemente importante alrededor del piano y de la producción musical escrita para éste de modo estricto. Así, los músicos tecladistas más relevantes de aquel tiempo se incorporaron a la práctica pianística de ejecución, de composición y de escritura. Los mismos que provinieron de la ejecución brillante; pero limitada de las diversas familias de teclados musicales, el clave, el clavicordio y el órgano, se hicieron agentes de la tradición todavía incipiente del piano unas décadas antes de concluir el siglo XVIII en Europa. Ello mismo se sucede en México a través de la llegada del piano en 1786, tal y como se aborda en el segundo capítulo de esta investigación.

Fue en aquella época en la que intérpretes-compositores del teclado como Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach, Haydn, Mozart y Clementi dieron inicio a la ejecución pianística a modo de fenómeno de la cultura.⁸⁵

Sin embargo, ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII se carece de obras “de relieve” escritas expresamente para el fortepiano. Lo anterior se debe a que la llegada de dicho instrumento no constituye un hecho convincente para todos. Una prueba de ello es que, en 1753, C. Ph. E. Bach realizó un juicio de comparación entre los tres instrumentos de teclado doméstico más importantes de ese entonces y en el que confiesa su preferencia

⁸⁴ FREEMAN, Daniel E. “*Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata In Italy*”, pp. 111-112. <http://anuariomusical.revistas.csic.es> [Consultado el 22 de abril de 2013].

⁸⁵ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial, Madrid, 2004 (3ª reimpresión), (vid., su pie de página no. 5, p. 93) pp. 92-93; Vid., “La música para piano”. En: *Op. cit.* (t. 2), 1981, p. 401; SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, p. 11. Cabe comentar un dato que parece relevante. En 1790, Haydn escribe a una dama que sólo puede imaginar sus Sonatas tocadas en un buen fortepiano. Para entonces, el autor ya ha escrito 49 de sus 52 sonatas de las que da cuenta el catálogo de Hoboken. De igual manera, enriquece y es interesante señalar que, de la producción de Mozart, “sólo pueden tocarse al clave las primeras cinco o seis Sonatas, con Haydn, casi la totalidad de su producción, concebida para el clave, también se puede reproducir en un fortepiano.” CHIANTORE, Luca. *Op. cit.*, p. 117. Otros músicos del teclado destacados que pasan a la práctica sociocultural del piano ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII son J. W. Haessler, D. G. Türk, Johann Schobert, Wagenseil, los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emmanuel y Johann Christian. Vid., “La música para piano”. En: *Op. cit.* (t. 2), 1981, pp. 401-403.

por el clavicordio.⁸⁶ Dicha opinión de C. Ph. E. Bach sobre el piano, mejoró cuando en 1762, él mismo trata este instrumento con similar dignidad que el clavicordio y de ello da cuenta la segunda parte de su obra *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. A partir del 1780, el mismo autor escribió y compuso música expresamente para el piano.⁸⁷

Cabe mencionar también que, de la segunda mitad del siglo XVIII a 1800, la MAA se caracterizó por la preferencia hacia la homofonía sobre la polifonía; así como por la forma sonata.⁸⁸ Clementi, ante la llegada triunfal del piano, se convirtió en testigo y protagonista de la disminución en la práctica musical del clavicémbalo y del clavicordio por el piano.⁸⁹ Si bien Mozart, fue el primer gran compositor que escribió obra expresamente para piano, se reconoce que las «tres Sonatas opus 2» de Clementi, publicadas en Londres en 1779, representan un punto de inflexión en la historia y la tradición de la ejecución del fortepiano porque marcaron por primera vez la tónica que constituyó el estilo virtuoso en la interpretación de este instrumento, así como las posibilidades sonoras, obtenidas mediante la exploración de sus recursos.⁹⁰

Finalmente cabe señalar, acorde con las premisas de Nettl y de Williams, que de la misma manera en que estos dos fundamentales medios de producción-reproducción, el piano y su música, revolucionaron las formas de realizar, de ejecutar y de percibir la MAA en Europa, como *continuidad deseada y justificada* por su propia invención y como parte medular de dicha tradición instrumental, así también lo hicieron en los territorios

⁸⁶ Además del gusto personal antes citado, existe otra razón de resistencia para el piano. La historia y la música del órgano, por ejemplo, no se vieron afectadas en Europa ante "las distintas fortunas de unos y otros instrumentos". Ello en buena medida, se atribuye al amparo que la IC ejerció respecto del órgano. CHIANTORE, Luca. *Op. cit.*, p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 92-93. *Vid.* C. Ph. E. Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1762, vol II, p. 2. En: *Ibid.*, (*vid.* su pie de página No. 5) p. 93.

⁸⁸ "La música para piano". En: *Op. cit.* (t. 2), 1981, p. 401.

⁸⁹ SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ "Muzio Clementi (1752–1832): Life and Work". <http://goo.gl/EIZXN>. [Consultado el 21 de abril de 2012]; Asimismo, como ejemplo de pianistas y compositores representativos, que dieron inicio, desarrollo y trascendencia a la tradición y respectiva producción del piano en Europa, a través de su propiedad más distintiva, la de su práctica sociocultural durante el siglo XIX, están Beethoven, Joseph Wölffl, Carl Czerny, Marie Bigot, Dorothea von Ertmann, Diabelli, D. G. Türk; Hummel, Epstein, Karl Ditters von Dittersdorf, John Baptist Cramer, Kalkbrenner, Field, Carl Maria von Weber, Moscheles, Giacomo Meyerbeer, Alexander Klengel, Ludwig Berger, Charles Mayer, Jan Ladislav Dussek, Johann Wenzel Tomaschek, Wilhelm von Lenz, Felix Mendelssohn, Schubert, Chopin, Meyerbeer, Liszt, Alkan, Heller, Adolf Henselt, Litolff, Anton Rubinstein, Joseph Joachim, Carl Tausig, Leschetisky, Theodor Kullak, Schumann, Clara Schumann, Hans von Bülow, Arabella Goddard, Sir Charles Hallé, Brahms, Dreyschock, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Leopold De Meyer, Marie Pleyel, Thalberg, Alexander Oulibischeff, Theodor Leschetizky, Vladimir Pachmann, Paderewski, Schnabel, Sain-Saëns, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Scriabin, Lhevinne, Godowsky, Hofmann, Moriz Rosenthal, Friedman, Moiseiwitsch, Ravel, Debussy y Satie.

novohispanos a los que ambos llegaron y que después del 28 de septiembre de 1821, según consta en actas, se llamó Imperio Mexicano. A partir de las dos décadas de su arribo marítimo, el piano comenzó a conformar su propia y relevante tradición. Particularmente, entre los años 1805 a 1815, según Mayer Serra, este instrumento, su música y su práctica se difundieron enormemente, generando con ello sus propios intérpretes, ejecutantes, compositores, fábricas y mercado.⁹¹ A modo similar que en Europa, los teclados medievales y renacentistas que datan en México desde tiempos de la Conquista, disminuyen su práctica ante la llegada del nuevo y revolucionario instrumento de teclado, cuya difusión se dio principalmente en la ciudad de México.

Concepto de instituciones y de formaciones de Raymond Williams

Las instituciones, acorde a la premisa teórica de Williams, se identifican por el hecho de ser parte fundamental, "de la propia organización social central"⁹² de cualquier tipo de sociedad, donde los artistas o agentes culturales son reconocidos de manera oficial, social o patronal y constituyen sobretodo, en sociedades más desarrolladas, "un estadio particular en la especialización de funciones".⁹³ De esta forma, "el «reconocimiento oficial» resulta ser un elemento de una sociedad aristocrática estructurada".⁹⁴

Mientras que el concepto de *formaciones*, se diferencia del anterior, en que éste sirve para detectar de manera particular, las formas en que los productores socioculturales se organizan y se relacionan al margen del orden central, ya sea de manera grupal, individual, privada, pública e incluso entre éstas. Su función específica es la de producir/reproducir cultura.⁹⁵ Williams también aclara, que generalmente, existen relaciones significativas e "incluso causales", entre las relaciones institucionales y formacionales:⁹⁶

En muchos trabajos de sociología de la cultura, nos encontramos que tenemos que tratar no sólo con instituciones generales y sus relaciones características, sino también, con formas de organización y autoorganización que parecen mucho más cercanas a la producción cultural.⁹⁷

⁹¹ MAYER Serra, Otto. Panorama de la música mexicana : Desde la independencia Hasta la Actualidad. México, FCU-COLMEX, 1941, p. 16.

⁹² WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, pp. 33-34, 41, 52.

⁹³ *Ibid.*, pp. 34, 36.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 33, 53.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 33-34, 53.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

Ambos conceptos, además de que permiten distinguir y diferenciar los tipos de relaciones sociales y culturales, que los actores principalmente representativos del piano generan, sirven también para detectar las formas en que la tradición a la que da nombre dicho instrumento musical, toma durante el México decimonónico. Lo anterior permite analizar y determinar cómo fue su desarrollo, su organización, su sobrevivencia y su continuación en un sentido deseado, a través y principalmente del aporte y del papel representativo que tocaron dichos productores culturales del teclado musical, como parte también de la dinámica y del desarrollo de la sociedad y de la cultura mexicana decimonónica en ese tiempo. Ello finalmente, también permite su valorización e impacto para el tiempo presente.

Finalmente es importante fijar una postura propia, respecto a la discusión teórica entre la musicología y la etnomusicología, ya que ésta se encuentra actualmente en desarrollo, sobretodo por el hecho de que las investigaciones derivadas de ambas disciplinas, comparten, como el caso de este trabajo, los mismos objetos de investigación y no pocas veces el uso mutuo de conceptos, así como del apoyo de otras ciencias como la sociología. Por tanto, esta investigación está de acuerdo, con la postura incluyente que Nettl presenta en este capítulo hacia los diversos tipos de música, la cual se refuerza aún más bajo la óptica teórica de Alfonso Padilla quien afirma:

[La] separación tajante entre ambas disciplinas tiene una base *histórica* -la musicología nace como una necesidad para estudiar principalmente la música culta o de arte de las culturas occidentales- y una *político-social*: la musicología comparada [posteriormente conocida como etnomusicología, la cual] estudia la música de las colonias de las potencias europeas (especialmente en África, Asia y el Cercano y Medio Oriente), la música de las etnias indígenas (como en todo el continente americano) o de las zonas rurales y capas empobrecidas de Europa [...] Es decir, la separación del estudio del «hecho social-musical total» está basada, por un lado, en una visión etnocentrista, eurocentrista del mundo, a la vez en una colonialista, dos aspectos del mismo fenómeno. La persistencia hoy en día de tal división tiene las mismas bases -diríamos ahora neocolonialistas-, a las que se agrega un simple sentido de comodidad.⁹⁸

⁹⁸ PADILLA, Alfonso. *Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Hakapaino Oy, Helsinki, 1995, pp. 8-9.

La distinción de dos subcampos de estudio, musicología general y etnomusicología, es arbitraria, en primer lugar, porque siendo la música un fenómeno social total, todos los aspectos estudiados por la musicología general ocurren *en todas las culturas musicales del mundo*. Además, como es ya generalmente sabido y ¡hasta aceptado!, existen complejas culturas musicales no occidentales con un conocimiento y teorización muy sistematizados de su quehacer musical. Muchas de ellas poseen, incluso, escrituras musicales desarrolladas.⁹⁹

Como se puede observar, "La separación del objeto de estudio entre musicología y etnomusicología es antojadiza",¹⁰⁰ una separación ideológicamente arbitraria, particularmente por el hecho de que se construye bajo un contexto político europeo culturalmente dominante, donde la categoría de etnomusicología se adopta a mediados de los años cincuenta para efectos prácticos y a fin de dejar claro ante el mundo que, la música de más alta jerarquía es la de origen Europea, cultivada a través de la académica y por ello, cuenta con el privilegio exclusivo de ser abordada por la Musicología:

En la práctica, la musicología (o musicología «general», como se la denomina a veces) estudia la música cultivada occidental desde un punto de vista histórico y sistemático (en distintos países y épocas uno u otro aspecto de la musicología ha prevalecido en desmedro del otro), y la etnomusicología -denominación adoptada a mediados de los 50-, se preocuparía de todo el mundo musical restante, hasta ahora principalmente de manera sincrónica.¹⁰¹

Por las consideraciones breves, hechas al análisis conceptual entre ambas disciplinas, la postura de esta investigación considera de manera importante, eliminar dicha arista enclasante, jerárquica, suprema y política entre la musicología y la etnomusicología, a fin de que particularmente las investigaciones que se realizan, como es el caso de la presente, avancen, aporten y progresen sobre los objetos de estudio que abordan y con ello beneficiar el análisis objetivo, sociocultural y profundo de las músicas del mundo, ya que muy probablemente en la actualidad y en las realidades musicales de hoy en día, ambas ramas conforman una misma área de estudio.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

CAPÍTULO 2

EL ENTORNO DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO Y SU PRIMER PERIODO ORGANIZACIONAL (1786-1821)

[...] es necesario que nos liberemos de la impresión delirante de que la música occidental es, en el ámbito del sonido, el logro supremo de la humanidad, y de que otras culturas no representan otra cosa que estadios de una evolución conducente a ese logro. Otras culturas hacen otros supuestos y se interesan por otros aspectos del sonido organizado; no son inferiores ni superiores, sino diferentes, y los juicios de valor que establecen comparaciones entre nosotros y ellas no tienen, en el mejor de los casos, nada que ver con la realidad, y en el peor, tienden a reforzar nuestras creencias, tan peligrosas como delirantes, en la superioridad cultural europea.

Christopher Small (1980)¹⁰²

[La tradición del piano decimonónico, instrumento predominante y favorito en el México de ese tiempo, se caracteriza principalmente por la denominada música de salón y por el protagonismo al piano de la «aficionada-alumna-anfitriona», sobre el papel del «ejecutante-intérprete-profesional», tanto en las frecuentes tertulias, como en los incipientes recitales caseros, donde,] reinaba la señorita de la casa, discípula en el piano del maestro.

Mayer Serra (1941)¹⁰³

El primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico, está conformado por tres periodos sucesivos uno de otro a lo largo de ese siglo. El primer periodo organizacional, que a la vez constituye el punto de arranque de esta tradición musical e instrumental, reside a punto de concluir el tercer siglo de existencia de la propia MAA en México (1523-1821), la cual constituye su tradición de procedencia. Por consiguiente, el primer periodo de la tradición del piano en México inicia en 1786, año del arribo del fortepiano a la Nueva España y concluye en 1821; año en que la MAA, su tradición integral en acción, pierde el patronazgo tutelar católico que ejerció desde recién iniciada la Conquista y como efecto del proceso independiente del cual surgió el Estado

¹⁰² SMALL, Christopher. *Op.cit.*, pp. 11, 18-19.

¹⁰³ MAYER Serra, Otto. *Op.cit.*, 1941, pp. 19-20, 34, 38, 52-54.

Mexicano. El periodo de arranque de la tradición del fortepiano se caracteriza también por ser este instrumento musical el que contiene, organiza, sintetiza, y representa significativamente a la propia MAA, la cual fue encabezada por la última generación de músicos tecladistas formados dentro de la Iglesia Católica, quienes se caracterizaron por la inclinación y la preferencia hacia el estudio musical del piano.

El segundo periodo tuvo una duración de poco más de cuatro décadas y media y puede ser planteado a partir del año en que dicho proceso concluyó y hasta 1867. A lo largo de ese tiempo, la tradición del piano se desarrolla y sobrevive sin el amparo del nuevo poder, a fin de lograr su continuidad deseada, por tanto, tal subsistencia se logró a través de la creación y la autogestión de diversas formaciones socioculturales, que surgieron a lo largo de ese tiempo, acorde con la visión teórica de Williams, hasta que finalmente en 1867, se sucede el tercer periodo de la tradición del fortepiano, cuando el gobierno juarista otorgó al Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica erigido en 1866,¹⁰⁴ el patronazgo del que esta tradición gozaba durante su primer periodo organizacional y de vida (1786-1821). Este hecho relevante, mejora notablemente diez años más tarde, cuando en 1877, las condiciones para subsidiarla se amplían y se mejoran durante el gobierno de Porfirio Díaz al transformarse dicha institución en el hasta hoy vigente Conservatorio Nacional de Música (CNM): símbolo transformador, particular y representativo de la institucionalización de la tradición del piano en su segundo y moderno ciclo de vida.

Los tres periodos a los que se aluden y que atañen al presente estudio, pertenecen a un mismo desarrollo histórico, articulado de modo particular por eventos concretos de orden nacional e internacional que constituyen su entorno propio. En 1799, en España se dio una serie de problemas sociopolíticos con otros países de su mismo continente. En ese

¹⁰⁴ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid. su pie de página no. 166) p. 88; KURI Trujeque, María Delta. *El Conservatorio de Música y Declamación del Estado de Puebla, 1916-1967*. Tesis de Licenciatura en Historia. Tesis de Licenciatura en Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia. Otoño 2001, Puebla, Pue., pp. 17-18, 23. http://hicu1.dosmildiez.net/marcov/wp-content/uploads/2009/09/31_Delta_21Nov01.pdf [Consultado el 12 de julio de 2012]; MAYER Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica (t. K-Z)*. México, Editorial Atlante, 1947, p. 549; SOSA, Octavio. "140 años del Conservatorio Nacional de Música". En: Operacalli.com. http://www.operacalli.com/conservatorio_140_art_sosa.html [Consultado el 21 de marzo de 2013]; ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio Nacional de Música". En: Heterofonía, revista musical trimestral, órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XIV, segunda época, directora Esperanza Pulido. Número especial (74 Y 75), julio diciembre de 1981, pp. 98-99; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 216-217. ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 74-77, 87, 190-191; ZURIÁN De la Fuente, Karla. "Porfiriato: La fiesta de Porfirio". En: *Quo historia: Suplemento mensual*, Otoño 2010, p. 40.

mismo año, España declaró la guerra a Inglaterra, lo que trajo como consecuencia que los ingleses complicaran el comercio entre la nación ibérica y América, particularmente a principios del siglo XIX.¹⁰⁵ Al conflicto se sumó la ocupación de Napoleón en España, en 1808. Ambos acontecimientos fueron aprovechados en México para detonar en la América hispana los procesos de lucha independentista que terminan con la situación dominante del imperio peninsular. El 16 de septiembre de 1810, en Dolores, Hidalgo inició la revuelta por la independencia que culminó once años más tarde, en 1821, con la firma de los Tratados de Córdoba en el estado de Veracruz.¹⁰⁶ El 24 de agosto de ese año, Juan de O'Donojú, último virrey de España en Nueva España, y Agustín de Iturbide, líder insurgente, realizaron el pacto de aquellos tratados.¹⁰⁷

A raíz de la Independencia de México, el poder político de la IC, redujo sustancialmente el control social sobre la educación de la MAA. Su pérdida constituyó el extravío del instrumento conductor más importante para transmitir la ideología clerical al pueblo y, con ello, perdió también la forma de asegurar la continuidad de sus intereses de dominio y expansión.¹⁰⁸

1821 también es un año significativo para la tradición de la MAA que nos ocupa, pues al tomar Iturbide el poder, llamó al músico Mariano Elízaga, considerado uno de los primeros pianistas mexicanos de esta tradición, a asumir el cargo de Maestro de su Capilla Imperial. Con lo cual MAA ingresó al nuevo periodo político e histórico del siglo XIX bajo el cobijo de las instituciones independentistas del régimen vencedor. Finalmente, México logró constituirse como Estado-Nación en 1824, con carácter de República, a través de la Constitución de ese mismo año.¹⁰⁹ Sin embargo:

¹⁰⁵ Dicha estrategia bélica y política de los ingleses, golpeó fuertemente el monopolio mercantil español que a lo largo de tres siglos ejerció en la Nueva España. España, en vez de emplear el histórico Puerto de “Veracruz”, se vio obligada a desviar sus mercancías a puertos como el de Tlacotalpan, Soto la Marina, Acapulco y Mazatlán, entre otros. LERDO de Tejada, Miguel M. *Apuntes Históricos de la Heroica Ciudad De Veracruz*, Tomo III, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1858, pp. 199-200.

¹⁰⁶ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Historia mínima de México*, El Colegio de México-Harla, 7ª reimp., México, 1983, pp. 83-84, 91.

¹⁰⁷ *Ibid.* pp. 83-84, 91.

¹⁰⁸ LARROYO, Francisco. *Historia Comparada de la Educación en México*, Porrúa, 13ª ed., México, 1979, pp. 225-226.

¹⁰⁹ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, pp. 91-95; MALMSTRÖM, Dan. *Op. cit.*, p. 19. Vid. MAYER Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica* (t. A-J), Editorial Atlante, México, 1947, pp. 343-344.

La guerra de Independencia trajo consigo una notoria desorganización política y social, una serie ininterrumpida de revoluciones y pronunciamientos que influyeron fatalmente sobre la organización docente del país. Los establecimientos fundados o sostenidos por el clero, decayeron como el clero mismo, que por varios años después de la Independencia careció de jefes [,] faltaron totalmente los obispos [,] los más inteligentes pastores de la iglesia casi no se preocupaban sino de la política, las aulas de los seminarios fueron menos concurridas, y menos aptos sus educadores. [...] Además, debilitado ya el fervor religioso, y acentuada la pobreza e inseguridad general, la mayoría de las Órdenes religiosas ya no trataron de establecer, o se encontraron en la imposibilidad de fundar las escuelas que por recomendaciones pontificias debían erigir [...] En esta degeneración, agravada por muchos individuos, capaces de regir hábilmente las cátedras, [...] preferían lanzarse al torbellino de la política, las grandes escuelas se sentían a veces abandonadas y acudían al gobierno para pedir la dirección y el apoyo [...]¹¹⁰

Después de conseguida la Independencia, y como efecto de ella, México libró dos guerras. Una fue con Francia, de 1838 a 1839,¹¹¹ conocida como *La Guerra de los Pasteles*. Tuvo su origen en una serie de reclamaciones económicas y materiales hechas por varios parisinos residentes en México, quienes denunciaron ante el gobierno francés haber sido víctimas de agravios y daños en sus propiedades a causa de los movimientos independentistas.¹¹² El otro conflicto que México enfrentó fue de 1846 a 1848 con Estados Unidos.¹¹³ En este último, el incipiente Estado-Nación perdió los territorios de Texas, Nuevo México y Nueva California.¹¹⁴

Ante estos hechos, diversas áreas de la sociedad, con arraigados hábitos de inculcación cultural por el gusto de la tradición o de esta *forma de arte musical*, buscaron la manera de apropiarse simbólica y materialmente de esta música y de su enseñanza con el fin de seguir cultivándola, aprendiéndola y desarrollándola como parte de sus propios hábitos cotidianos.

¹¹⁰ CHÁVEZ, Ezequiel A. *La Educación Nacional*, Sección del libro México: su Evolución Social, México, 1900, p. 945. En: LARROYO, Francisco. *Op. cit.*, pp. 225.

¹¹¹ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, p. 200.

¹¹² El gobierno mexicano respondió en 1837 que, “el Gobierno no encuentra obligación para hacer indemnizaciones, cuando se reclaman por pérdidas a consecuencia de un movimiento revolucionario”. Entre dichas reclamaciones se encontraba la del pastelero francés Remontel, quien en 1828, acusó los daños a su local por parte de oficiales mexicanos. De allí el nombre del conflicto. A consecuencia de estas declaraciones, la situación entre Francia y México se agravó a tal grado que, en 1838, Francia bombardeó la fortaleza de San Juan de Ulúa en Veracruz y tomó posesión del lugar. Finalmente, el Gobierno de México tuvo que aceptar las condiciones de Francia para terminar con el bloqueo del puerto en abril de 1839. “6 de febrero de 1838 inicia la “Guerra de los Pasteles”. <http://www.sedena.gob.mx/index.php/conoce-la-sedena/antecedentes-historicos/sedena/efemerides-del-ejercito-mexicano/febrero/93-6-de-febrero-de-1838-inicia-la-guerra-de-los-pasteles>. [Consultado el 1 de agosto de 2012]

¹¹³ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, p. 200.

¹¹⁴ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, p. 101.

La transformación y evolución históricas de la tradición de la MAA, casi al término del siglo XVIII, en México, atrajo de manera paulatina la atención de diversos sectores de la sociedad decimonónica, interesados en involucrarse con el gusto por el estudio y la práctica sociocultural del piano. De esta forma nació el deseo de poseerlo como objeto y de ejecutarlo, favoreciendo y privilegiando sobretodo a la clase alta. Así, el piano, las partituras de hechura nacional o extranjera, las composiciones medievales y renacentistas para teclado, sus intérpretes y estudiosos, lograron consolidar una tradición musical importante —y también autónoma en cierto sentido— en el México independiente del XIX.

Entre 1857 y 1872 tuvo lugar La Reforma, es decir, la transición hacia el liberalismo y hacia la modernidad política del Estado mexicano. Con ella, también se manifestó una clara división de la política mexicana en dos grupos, los liberales y los conservadores. Los primeros, comprometidos con la emergencia del Estado sobre la estela francesa de la democracia; los segundos, anhelantes partidarios del régimen monárquico que, aún concluida la independencia, siguieron promoviendo y procurando. El antagonismo entre unos y otros derivó en una segunda intervención francesa, en 1863, y con la imposición de Maximiliano de Habsburgo como emperador de México. “La República fue restaurada por Benito Juárez en 1867”,¹¹⁵ tras el fusilamiento de Maximiliano en mayo de ese año.¹¹⁶

En lo que respecta a la tradición de la MAA y su género más representativo, la del piano, la transición entre estos dos regímenes, el del imperio de Maximiliano y el de la Restauración Republicana de Juárez, es importante porque en ella los principales pianistas de México organizaron la tercera Sociedad Filarmónica en 1866. Ésta se relacionó con ambos grupos en momentos distintos con el fin de buscar apoyo para el desarrollo y amparo de la tradición de la MAA en México. Este hecho involucra directamente a las tradiciones europea y mexicana del piano al convertirse en miembro honorario de la Sociedad el gran pianista y compositor, Franz Liszt. De quien no sabemos si su afiliación a la Sociedad fue revocada o removida luego del fusilamiento de Maximiliano y de la restauración de la

¹¹⁵ “La Reforma, el Segundo Imperio y la República Restaurada” <http://www.palacionacional.gob.mx/visita-informativa/la-disputa-por-la-nacion/historia/81-la-reforma-el-segundo-imperio-y-la-republica-restaurada.html> [Consultado el 2 de agosto de 2012]; *Vid.*, “Capítulo III: La iglesia Católica en México.” p. 49. En: http://caterina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/garcia_m_m/capitulo3.pdf [Consultado el 24 de marzo de 2013]

¹¹⁶ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, p. 114.

República, pero sabemos que compuso una *Marcha fúnebre* en memoria del monarca.¹¹⁷ La relación de dicha Sociedad Filarmónica con Juárez y su gobierno fructificó en 1867, tras conseguir el patronazgo compartido con los miembros de dicha Sociedad.

En 1877, Porfirio Díaz se convirtió en presidente de México y ocupó el cargo hasta 1911.¹¹⁸ Por ello, a este largo periodo se le conoce como Porfiriato. En el mismo año en que comenzó su gobierno, Díaz, mejoró la relación de patronazgo del Estado, transformando el Conservatorio amparado por Juárez en una institución nacionalizada.¹¹⁹ En este cambiante marco de circunstancias históricas, culturales, sociales y políticas suscitadas en México, se constituye por medio de la sociedad civil, la tradición del piano mexicana, la cual logra finalmente el patronazgo institucional.

A partir de 1821, es posible afirmar que la tradición y la práctica del piano se emancipan del yugo de un régimen monárquico-clerical. También, a partir del mismo año, la música ingresa en un circuito de producción distinto, uno más abierto, por decirlo de alguna manera, que también tuvo fines diferentes. Desde su llegada al Nuevo Mundo, en 1786, el piano estuvo sujeto preponderantemente a la clase dominante; y aunque en la primera década del siglo XIX en México haya tenido lugar el derrocamiento de una de dichas clases dirigentes, otra en su lugar ocupó la misma función. Fue la incipiente burguesía mexicana decimonónica la que se apropió del piano, de su práctica y de su tradición. Fue esa misma clase la que transformó la producción concreta y los medios de producción materiales, así como transformó el discurso de la tradición pianística europea en México por uno de entretenimiento y de práctica sociocultural.

Si bien es cierto que la crisis generalizada en el país, producida a raíz de la Independencia de México, afectó todos los órdenes sociales previos hasta transformarlos, la educación fue uno de fundamental importancia. Como tal, la educación musical sólo alcanzó cierta estabilidad hasta 1877, año en que logró la institucionalidad estatal con la

¹¹⁷ El tercero de los volúmenes escritos por Liszt, intitulado *Tercer año*, se publicó casi treinta años después de la publicación del segundo, en 1883. La *Marche fúnebre* fue escrita en 1867.

¹¹⁸ 1871 marca el año en que Porfirio Díaz, capitán encumbrado y retirado de uno de los ejércitos liberales del presidente Juárez, quien gozaba de gran prestigio y que en 1867, cuatro años antes gozara junto con Juárez la victoria republicana, anuncia su engañoso y aparentemente pacífico retiro del ejército para sublevarse más tarde contra el gobierno al no ganar como candidato la presidencia del país durante las elecciones de ese año, en el que Juárez volvió a ser reelecto. Porfirio Díaz logró convertirse en presidente de México. COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, pp. 114, 124-127.

¹¹⁹ *Vid.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 190; ZURIÁN De la Fuente, Karla. *Op. cit.*, p. 40.

nacionalización del Conservatorio.¹²⁰ Durante casi seis décadas, la enseñanza de la MAA contó con pocos profesores o profesionales representativos para transmitirla;¹²¹ de allí que el buen desarrollo del oficio del músico académico no haya podido ser garantizado en un sentido económico ni en uno productivo. La falta de representatividad institucional para con la tradición de la MAA (1821-1877), se caracterizó por una serie de organizaciones intermitentes y privadas, que buscaron la enseñanza y la difusión de la tradición de la MAA y de su género más representativo e importante, la del piano, particularmente.¹²²

Los dos grupos de pianistas representativos en el México decimonónico

A través del análisis realizado a las historias de la MAA en México, se pueden identificar hasta antes de 1877, dos grupos en torno a la práctica del piano. El primero se registra en las propias fuentes como el de los denominados *pianistas profesionales* representativos, todos pertenecientes al sexo masculino. Ellos fueron quienes desempeñaron la enseñanza del piano, su ejecución y la composición de obras destinadas específicamente para éste. El segundo grupo estuvo conformado por individuos de las clases alta y media mexicanas, y fue categorizado con el nombre de los *aficionados*. De éste, fueron las señoritas pianistas, estudiantes particulares casi todas, los miembros más representativos y más numerosos. La señorita Zepeda,¹²³ por ejemplo, ejecutó un concierto público organizado por la primera Sociedad Filarmónica de Elízaga, cuyo recinto fue el Sagrario Metropolitano. Lo cual, por una parte, muestra hasta qué punto tuvo injerencia dicha práctica en un grupo social —las mujeres—, determinado por la pertenencia a cierto estatus económico-político; y, por otra parte, deja ver la persistencia de la institución eclesiástica en cuanto patrocinio, demanda y consumo de la MAA en México, incluso después de concluida la Independencia.

Además de los escenarios eclesiásticos a los que todavía recurrió la práctica del piano después de 1821, cabe mencionar los conciertos públicos ofrecidos por el Ejército

¹²⁰ Vid., AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid. su pie de página no. 166) p. 88; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. Cit.*, 1997, pp. 104, 190-191; ZURIÁN De la Fuente, Karla. *Op. cit.*, p. 40; “El Conservatorio Nacional de Música de México: 140 años de historia”. En: *Conservatorianos*. <http://www.conservatorianos.com.mx/CONSERVATORIANOS%2010/10zanolli.htm> [Consultado el 14 de mayo de 2012].

¹²¹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 28.

¹²² WILLIAMS, Raymond. *Cultura : Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós, España, 1981, pp. 33, 53, 62.

¹²³ De la pianista Zepeda se tiene registro en algunos diarios oficiales de esa época, participando en conciertos públicos. Véase PULIDO, Esperanza. “La mujer mexicana en la música”, en *Heterofonía*, revista musical trimestral, Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, tercera época, volumen XXII, Números 104-105, Enero-Diciembre, México, 1991, p. 34.

Mexicano en los paseos públicos.¹²⁴ A través del Ejército, grupo social de gran poder en aquella época, otra legitimidad le fue concedida a la tradición pianística mexicana por ser aquel, justamente una institución cultural y oficialista que lo acogió como medio de producción-reproducción de significados y propósitos distintos respecto de los fines eclesiásticos. La apropiación del piano realizada por el Ejército Mexicano, en este sentido, puede leerse también como una de las formas en las que la tradición pianística alcanza el reconocimiento no oficial, por parte de esta institución gubernamental del Estado, así como una vía para su sobrevivencia y su desarrollo ulterior.

Respecto de los dos grupos a los que nos hemos referido anteriormente —*los profesionales y las aficionadas*— y especialmente respecto a la serie de diferencias que permite distinguirlos como grupos particulares, autores como Otto Mayer, Jesús C. Romero y Emma Cosío Villegas, reconocen su existencia sin explicar las razones que la hicieron posible en cuanto tal, ¿a qué se atribuye que fueran los hombres los que trascendieron en la historia de la tradición del piano en el México decimonónico como los *profesionales* de dicho instrumento por sobre las mujeres, grupo mayoritario de la práctica *concreta* del piano concebido como menor en cuanto fue de “aficionados”? Los autores a los que nos referimos no recurren, por ejemplo, a un análisis de género para inscribirlo en una reflexión acerca de los conflictos de clase que justamente permite vislumbrar los modos en los que se configuraron los espacios, las prácticas pianísticas y su legitimidad. De tomar esta vía, por ejemplo, es posible distinguir diferencias de fondo entre el espacio *público* del *concierto* y el espacio *privado* de los salones domésticos de las clases acomodadas; así como la destinación del primero a los hombres *profesionales* del piano y la del segundo a las mujeres *aficionadas* a éste. Fenómenos sociopolíticos y culturales de esta índole rodearon la práctica de la tradición del piano en México desde 1786 hasta 1867.

Los espacios de la práctica sociocultural del piano y sus formas de difundirlo

La producción de los espacios destinados a prácticas pianísticas distintas, así como su diferenciación, constituyen dos paradigmas que se acompañan y se distinguen como prácticas socioculturales. Nos referimos a la diferencia entre el *espacio público* y el *espacio privado* de la práctica pianística. No sin perder de vista que ambos constituyeron formas o

¹²⁴ GONZÁLEZ Obregón, L. México viejo, 1521-1821, París-México, 1900. En: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941. p. 16.

estrategias que eligieron los agentes de la tradición de la MAA para la subsistencia de ésta en la cultura, para su enseñanza, desarrollo, ejecución y arraigo. Sólo con el ejercicio del reconocimiento de dichos espacios producidos, de sus condiciones históricas, discursivas y materiales, es posible entenderlos como los elementos que compusieron el paisaje de la práctica del piano, su producción, ejecución, reproducción y productos concretos —las obras, la música escrita— en el periodo que nos ocupa.

El *espacio público* que produjo el discurso de la tradición a través de las instituciones en las que ingresó o de las que aquella misma construyó, funcionó como una representación de la tradición misma en cuanto que produjo sus propias representaciones simbólicas. Su compleja arquitectura se instituyó a modo de método; su discurso oficialista, legitimado por las instituciones que le dieron acogida, se volvió forma y ley; y sus ejecutantes adquirieron la talla de representantes de dicho conjunto: *hombres* educados, pertenecientes a una clase socioeconómica privilegiada que con su práctica establecieron un diálogo *privado* con la idea europeizante —y por tanto, históricamente legítima— del virtuosismo, del piano y del arte mismo. En dicho espacio público alcanzado por el piano, y con él la tradición que lo generó, habitó también el *bel canto*;¹²⁵ rama de la misma tradición cuyo desarrollo puede seguirse con las mismas pautas analíticas que hemos recogido de Netti y de Williams.

Tanto el piano como el *bel canto* construyeron el espacio público del concierto en el México de aquellos años, lo cual no significa sino la consolidación de la mirada dominante (europea) de la MAA respecto de otras manifestaciones, prácticas y discursos musicales. La ópera alcanzó la legitimidad por la vía de la institución, y la institución se dio con la forma nacionalizada del Conservatorio en la última mitad del siglo XIX. Dos grandes pianistas y compositores, Felipe Villanueva y Ricardo Castro, por ejemplo, estrenaron sus óperas en el último decenio del XIX en conformidad con la representación del espacio público del concierto: el primero, en 1893, estrenó su *Keofar*, el segundo su *Atzimba*, en 1897. En

¹²⁵ “[...] la naciente música popular academizada, la música europea de pequeño formato y las grandes piezas para escena como la ópera y la zarzuela. En estos años el género más popular entre los compositores mexicanos fueron pequeñas piezas, como danzas y canciones de variada dificultad que podrían ser ejecutadas en prácticamente cualquier espacio que contara con un instrumento de teclado para el caso de las composiciones para piano solo o en distintas combinaciones. [...]” AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 35. Aguilar da cuenta de la presencia de estas dos tradiciones en México, durante la primera mitad del siglo XIX. Ambas dominaron de manera importante, así lo ratifica Mayer, quien apunta sobre la ópera, que el público mexicano decimonónico “durante su segundo tercio conoció un sólo entusiasmo [:] el de la ópera italiana [...]”. *Vid.*, MAYER, Serra. *Op. cit.*, 1941, p. 37.

palabras que parafrasean las de Ricardo Miranda, *la ópera se volvió mexicana*. Especialmente con el estreno de la última ópera de Melesio Morales, *Anita*, en 1903.¹²⁶

El espacio público constituido por la amalgama entre las tradiciones del piano y del *bel canto* se desarrolló como gran espectáculo escénico en los existentes teatros de la Ciudad de México durante la última mitad del siglo XIX, cuyos consumidores fueron los miembros de la clase burguesa mexicana.¹²⁷ En dicho espacio fue —y sigue siendo— palpable la articulación entre el piano y la voz, la reproducción de la música de ópera y su estructura, las reducciones orquestales, así como las condiciones materiales de la producción musical de la ópera misma; constituidas por la música escrita. Lo anterior a su vez, presenta como condición la materialidad del piano: los atributos tecnológicos que lo caracterizan, la amplitud del registro acústico de su teclado que permite representar, lo mismo que reducir la sonoridad, la música escrita para orquesta y para voz; la simplificación y el ahorro de recursos materiales humanos, teóricos y técnicos, así como la posibilidad de transcripción de la música, la enseñanza práctica y la reproducción pianística de la ópera y de la misma MAA. Todo ello en cada caso, representa y significa un ejercicio de las posibilidades musicales del piano o de la práctica del piano.

Del segundo espacio producido por el piano, el *espacio privado* de los salones domésticos, lo mismo que de *las aficionadas* al instrumento, es un hecho histórico reconocer, la primicia temporal respecto de la forma *pública* del *concierto*. Fue en aquellos salones,¹²⁸ propiedad de toda una configuración social de las clases acaudaladas, donde se llevó a cabo el proceso de inculcación, enseñanza y reproducción de la tradición europea de la MAA, desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX. En las llamadas *tertulias* y en ese tipo de incipientes *recitales caseros* se ejecutaba la música escrita expresamente para el

¹²⁶ MIRANDA, Ricardo. “Y la música se vuelve mexicana: una breve cronología”. En: *artes de México: Música de la Independencia a la Revolución*, revista bimestral, no. 97, Marzo, México, 2010, p. 64.

¹²⁷ El gusto por la ópera en México, entendida aquella como magnífico espectáculo público, quizás tenga sus orígenes en la promoción y auspicio que a ésta dio Felipe V. La música italiana llegó a la Nueva España durante el siglo XVIII y ciertamente significó un referente importante en la producción musical en los territorios anfitriones. Uno de los elementos para pensar la influencia de la ópera italiana en la música *propia* es la ópera del novohispano Manuel Zumaya, *Parténope*, de 1711; BELLINGHAUSEN, Karl. “Dos Cantatas desconocidas de Sumaya”. En: Heterofonia, Revista Musical Trimestral, Órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XV, No. 78, Segunda Época, Julio-Agosto Septiembre de 1982 / No. 3. Directora Esperanza Pulido, pp. 39-40. Vid. SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*, SEP/Ediciones Gernika, México, 1987, pp. 206-207.

¹²⁸ CONTRERAS Arias, Juan Guillermo. Atlas cultural de México : Música. México, SEP-INAH- Grupo Editorial Planeta, 1988. pp. 68-72, 107.

piano; se cantaban *arias* de ópera y se acompañaban con la ejecución del piano.¹²⁹ Dichos eventos, lejos de haber sido los primeros por cuestiones ideológicas, representan uno de los pocos espacios donde fue posible la puesta en práctica de la tradición de la MAA en aquel contexto político e histórico.

Podría decirse en términos generales que, en paralelo con la expropiación “oficial” de la música que realizó el Ejército a la iglesia, la burguesía se apropió de la enseñanza eclesiástica y la hizo *privada*. Efecto de dicha apropiación burguesa es la distinción genérica entre los *hombres profesionales* y las *mujeres aficionadas* que, por una parte, vuelve parcial la visión de las historias de la música que no la toman en cuenta y, por otra, excluye los procesos ideológicos de la época que impidieron la existencia de mujeres pianistas *profesionales*, salvo poquísimas excepciones.¹³⁰ El acceso al piano que tuvieron sobretodo, las mujeres de las clases acaudaladas mexicanas fue, más bien, efecto de la ideología decimonónica ejercida como orden sociocultural; en términos de Pierre Bourdieu, del ejercicio de un *racismo intelectual*.¹³¹ De este modo, el piano fue parte de una educación moral —y también sentimental— femenina que puede rastrearse desde el siglo XVII,¹³² y que tuvo por implicación, la conversión de la educación en ocupación doméstica.

¹²⁹ La música “estaba a cargo de aficionados: señoritas y jóvenes que cantaban arias de las óperas en moda, o que tocaban ‘fantasías’ compuestas con temas de esas mismas óperas, o alguna que otra pieza de ‘bravura’. Claro está que también asistían los músicos profesionales, pero siempre en minoría, y la generalidad de las veces lo hacían en calidad de profesores de los aficionados que participaban en la reunión ya tocando, ya cantando.” MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, pp. 19-20, 38, 52-54; AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 98.

¹³⁰ Guadalupe Olmedo representa una de las pocas excepciones al respecto y de ella dan cuenta algunas fuentes. Olmedo fue una pianista y compositora mexicana de mitad del siglo XIX. No se conoce de otra pianista más a la que se le considere históricamente como representativa de la tradición de la MAA. Otra excepción, sin duda, fue la soprano Ángela Peralta, reconocida cantante de ópera cuya voz se volvió referente.

¹³¹ No pude localizar alguna fuente histórica que dé razón del cómo y por qué surge la distinción entre *aficionados* y *profesionales*; pero es precisamente el contexto ideológico de la época, el que me conduce a deducir lo que Bourdieu caracteriza como “racismo intelectual” o discriminación genérica, justamente por la sanción sobre el papel o la función sociocultural de la mujer, ejercida al mismo tiempo que el privilegio a lo masculino. Del ejercicio de dicho racismo intelectual, debe leerse una comprensión y una concepción de lo femenino que lo identifica con la inferioridad, la codependencia y la manipulación, según el mismo autor. BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 1990, pp. 277-280.

¹³² “Estado de la educación femenina en el siglo XVII. En la nueva España [...] respecto a la educación, ciertas modalidades en manifiesto perjuicio de la cultura intelectual de la mujer. [...] La mujer novohispana no se educa para una participación en los problemas de la vida cívica y cultural del naciente pueblo. [Por tanto] la formación intelectual de la dama no fue objetivo fundamental y permanente. [...] En la nueva España, como en la Metrópoli, imperaba la idea de que la mujer, cuyo destino era el hogar o la vida monástica, no necesitaba el poseer los conocimientos inclusive de la instrucción elemental.” LARROYO, Francisco. *Op. cit.*, pp. 168-169. Respecto del papel de la mujer en la Nueva España, es importante mencionar lo que Sara Campbell dice al respecto, al afirmar sobre la mujer española de ese tiempo que: “Tanto los teóricos como las instituciones sociales del siglo diecinueve concordaban en su visión de la española

De la educación moral, sentimental y también musical de las mujeres durante el siglo XIX da cuenta una publicación *curiosa*. El *Semanario de las señoritas mejicanas*, prensa escrita de ese entonces, señala respecto de la mujer educada musicalmente que debe ser “limitada y modesta”, dedicada a “la utilidad y al íntimo placer que ellas producen sin buscar una celebridad o un aparato que las haga degenerar del fin a que están destinadas.”¹³³ Fin implícito respecto del cual es necesario ejercer un cuestionamiento y una crítica, pese a que se intuyen sus contenidos. Esta misma publicación instó a las mujeres a cuidarse de “la peligrosa afectación de parecerse artistas”,¹³⁴ por ser el arte, para ellas, “un adorno de la vida”;¹³⁵ a diferencia del hombre, para quien el arte es “el deber y la existencia mismas”.¹³⁶ Con lo cual, en parte, se entiende una de las condiciones de la configuración social de las *tertulias* y de los incipientes *recitales caseros*, y a éstas mismas como los resquicios que hicieron posibles la educación y la ejecución pianísticas fuera del régimen “profesional” masculino. Por tanto, la base ideológica de la taxonomía social y musical de la época explica por qué los profesionales del piano fueron hombres y aficionados las mujeres.¹³⁷

El espacio privado y las prácticas musicales que en aquel se realizaron —la ejecución del piano, la reproducción cultural de la tradición de la MAA, el canto y el

decimonónica: era mujer que se destacaba por su índole dulce, amorosa y maternal. En 1863, Francisco Alonso y Rubio, en su discurso llamado «La mujer», afirmaba el propósito especial de la existencia de ésta: «La mujer ha nacido para amar; el amor es su distintivo, el móvil de sus virtudes, el estímulo de sus grandes hechos» [...]. Además de los periódicos, las revistas y las iglesias, el teatro decimonónico era imprescindible en la inculcación del mensaje que la mujer debía ser el ángel del hogar; las protagonistas de las obras teatrales, aun las más rebeldes al comienzo, tarde o temprano se convertían en madres y esposas abnegadas.” CAMPBELL, Sara. “¿Quién lleva los pantalones? El ángel del hogar y la disforia de género en Conspiración femenina y La mujer igual al hombre”. University of Virginia, pp. 85-86 <http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia8/9campbell.pdf> [Consultado el 27 de marzo de 2013]

¹³³ MORENO Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento: La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)*. Tesis de licenciado en historia, Facultad de Filosofía y Letras Colegio de historia, México, UNAM. 2002, p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁷ ¿De qué servirá una señorita [...] haber recibido los aplausos más complacientes, los palmoteos más repetidos tal vez con detrimento de su candor por la ejecución de alguna pieza de música muy difícil o fugitiva [?] ¡Cuánto empeño y dedicación por el baile y el canto cuando a los 40 años de edad apenas hay muger que ejercite estas bellas artes! *Ibid.*, p. 15. De igual forma, otro artículo de prensa de esa época, *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1851-1852), recomienda que si la mujer tiene un talento sobresaliente como cantante o ejecutante, pase por desapercibida entre los demás participantes que conforman la reunión musical: “A pesar de vuestra habilidad debéis hacer cantar y tocar antes que vos a todas las personas que forman el concierto; lejos de procurar deslucirlas con vuestra superioridad debéis contentaros con cantar un trozo de poca importancia y tocar algunas variaciones ligeras.” *Ibid.*, p. 12.

ejercicio de las representaciones sociales— constituyen, en términos generales, la producción de la concepción social de lo femenino: la afición como contrapunto de la profesión, la ocupación doméstica de la educación u oficio y la subsistencia social en posición diametralmente opuesta respecto de la consolidación pública del artista. En una palabra, el espacio privado al que nos referimos produjo en primera instancia el antagónico de lo producido por el concierto, a saber, la artesanía musical: el divertimento entre dos tiempos de la comida, el pasatiempo con el que una clase social se confirmaba en ella y la ocasión para inscribir la necesidad social de una pedagogía pianística instrumentada por los hombres cuyos objetos fueron las mujeres burguesas de entonces. En los salones domésticos de la burguesía se tejió el entramado social que se reprodujo en el nivel de la cultura a modo de realidad; los discursos sobre las funciones y destinos de los géneros, de las clases sociales y de la política cultural allí tienen su origen.

[...] tocar el piano en los salones decimonónicos daba la oportunidad de mostrar a los potenciales amantes las bondades de las señoritas en turno y, tanto la música como su ejecución al piano, eran metáforas sancionadas de una curiosa forma de contacto y seducción.¹³⁸

En este contexto, bajo estas condiciones y a través de la subsunción del conjunto de *las señoritas mexicanas*, la tradición de la MAA floreció, entre 1821 y 1866, bajo la apariencia de la educación privada y con todas las implicaciones de ésta. La práctica sociocultural del piano —su enseñanza, su aprendizaje, la reproducción de la tradición musical y la producción musical a partir de ésta, es decir, la ejecución, la interpretación y la composición— encontró en el espacio privado de los salones de la burguesía mexicana decimonónica la legitimidad que justificó la necesidad de su supervivencia, su legado —por medio de las mujeres *educadas*— y su importancia a nivel de la cultura. En estas formaciones socioculturales, la *tertulia* y los incipientes *recitales domésticos*, dicha práctica encontró, el segundo paradigma social, así como el más representativo dentro de esta legitimación del piano en México.

En relación a los dos paradigmas característicos de la tradición de la MAA, y de su práctica sociomusical en el México decimonónico, cabe distinguir dos ejercicios concretos.

¹³⁸ MIRANDA, Ricardo. “La seducción y sus pautas”. En: *artes de México: Op. cit.*, p. 14. Un ejemplo cinematográfico de las pautas de la seducción a través del piano en esa época, está representado en una escena de la película mexicana *Buganvilia* (1945), basada en la historia de Rodolfo Usigli, dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Nos referimos en particular a la práctica pianística y a la práctica vocal del *bel canto*. De estas dos, es posible afirmar que la tradición del piano es más autónoma que la de la ópera, y que de aquella resulta más importante su práctica privada o salonesca, pues en ella es posible leer la selección y vinculación con las cuales se tejió la tradición pianística mexicana. A diferencia de la tradición del canto, la del piano se puede producir-reproducir a través de su propia e independiente literatura musical, ya como protagonista de la ópera o por medio del repertorio musical escrito específicamente para *piano solo*. Dicha tradición, según Consuelo Carredano, se caracteriza, se comprende y se divide, tanto en México como en Hispanoamérica, en ese siglo XIX, dentro del género denominado de salón, constituido por canciones compuestas para ser acompañadas por el piano y por piezas para piano solista de diverso grado de complejidad técnica.¹³⁹ Como parte de este gran repertorio, figuran las paráfrasis de óperas, tanto de compositores mexicanos como europeos.

Con base en lo anterior, es posible afirmar que del mismo modo que el *concierto* produjo el incipiente *recital doméstico*, la figura del pianista profesional produjo la del pianista aficionado.¹⁴⁰ Es decir que, con base en la producción-reproducción de la tradición de la MAA en México durante el XIX, es posible “mensurar objetivamente” los estadios de especialización musical. Al mismo tiempo que se desdobra la posibilidad objetivante respecto de la calidad de la música, se presenta la diferenciación que distingue la producción musical concreta. De esta manera, los juicios con los que se calificaron las producciones musicales distinguieron de la ópera los géneros del *bel canto*, el instrumental y el orquestal. Cada uno a su vez, constituye una vena distinta de la tradición de la MAA y

¹³⁹ CARREDANO, Consuelo. “El piano” en *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, vol. VI, Madrid, 2010, p. 240; La música de salón mexicana para piano durante el siglo XIX, acorde a Casco, conserva de manera general y representativa, tres principales categorías o formas musicales, que a su vez, denotan diverso grado de dificultad en su ejecución, estas son; 1) las piezas de baile; 2) las formas musicales identificadas directamente como de salón y 3) las obras de concierto. *Vid.*, CASCO Centeno, Emilio. Julio Ituarte (1845-1905): Vida y Obra. Universidad Veracruzana-Facultad de Música. Tesis de Maestría en Música con Especialización en Musicología, Jalapa de Enríquez Veracruz, Agosto de 2005, p. 58.

¹⁴⁰ En Europa, los conciertos públicos de la tradición de la MAA dieron inicio a principios del siglo XVII, particularmente en Inglaterra. Apoyado en la visión teórica de Nettl, lo anterior se dio por medio de las formas que su tradición seleccionó a través de las circunstancias, contexto sociocultural y político. Dichas manifestaciones o expresiones artísticas se caracterizaron en un principio por tener poca difusión. Un hecho importante detonó su surgimiento, a saber, cuando la música abandonó el monopolio de las cortes y las iglesias. Es así que para 1672, en Viena y en la propia Inglaterra, los ‘conciertos’ se abrieron paso dentro de las tabernas. Los primeros se ejecutaron con bailes y obras dramáticas a modo de espectáculo o exhibición de variada oferta sociocultural. Los conciertos como los conocemos hoy, son el resultado de una transformación iniciada en Europa a partir aproximadamente, de la década de los años cuarenta del siglo XVIII. SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, pp. 29-31, 108-112.

ocupa un lugar dentro de su jerarquía. Como confirmación de las tesis de Nettle y Williams, las producciones respectivas, por consecuencia, son evidencia de un ejercicio de selección, recepción, determinación social y empleo cultural, cuyo escenario fue la serie de relaciones históricas concretas del siglo que nos ocupa.¹⁴¹

En este contexto, cabe preguntar si no es cierto que existió en aquella época —tanto como ahora— una idea europeizante (o francamente europea) que funcionara como paradigma de la producción musical del México decimonónico, es decir una “medida” respecto de los estadios de especialización musical mexicanos cuya proporción o desproporción —su valía o minusvalía— haya sido dada desde una perspectiva comparativa. Nuevamente, es en la *forma* del concierto donde encontramos los elementos que nos conducen a responder de modo afirmativo.

Las dos formas de representación del concierto tanto en Europa como en México durante el siglo XIX

En cuanto forma de representación y de organización, el concierto es altamente significativo, pues su ejecución —hasta el momento presente— tuvo lugar tanto en Europa como en México desde bien entrado el siglo XIX. Allá, tanto como en México, el concierto gozó de una configuración francamente similar, cuando no idéntica, que consistió en la participación protagónica del piano, del *bel canto* y del acompañamiento de los cuerpos orquestales. No obstante, los juicios acerca de los conciertos en los países europeos ejercen (todavía) un privilegio de estos por sobre los que tuvieron lugar en el México de aquellos años. La cuestión no es menor y exige tratamiento.

En Europa y en la práctica de la tradición pianística, la primera forma de organización del concierto se remonta a la última parte del siglo XVIII e involucra al piano y a los instrumentos de teclado que le antecedieron. Schonberg narra en *Los grandes pianistas*, de 1990, que Mozart ejecutó y dirigió su propia música durante un concierto en 1783. En una carta escrita a su padre, el gran músico dio cuenta de aquel evento. De esta primera forma tenemos también noticias mexicanas. En enero de 1826 se ofreció un

¹⁴¹ La serie de producciones y productos artísticos anteriores, vistos desde la perspectiva ‘evolucionista’ de su desarrollo, no significa una *copia* respecto de ninguna producción anterior, como su *continuidad* no significa el rezago ante o frente a ninguna práctica precedente o contemporánea. El conjunto que denominamos tradición de la MAA, lejos de la perspectiva antes mencionada, es el legado de la Conquista de México, la apropiación que se dio subsecuentemente y el trabajo creativo de los productores o agentes culturales que engrosaron la tradición en cuestión.

concierto para clave —del cual no se especifica el autor— a beneficio de la orquesta del Teatro Antiguo o Principal en la Ciudad de México. Olavarría y Ferrari ofreció una narración de éste que rescató Romero, en la que consta la presentación del propio Elízaga como ejecutante en uno de los entreactos del evento.¹⁴² Ambos acontecimientos musicales están conformados por los distintos géneros de la tradición de la MAA que hemos mencionado con anterioridad. Por un lado, la tradición del *bel canto*, la de los instrumentos de teclado —por la presencia del clave o del piano— así como la de la propia orquesta.¹⁴³ El programa europeo, además de incluir música sinfónica, presentó al propio Mozart ejecutando dos de sus conciertos para teclado: el Concierto para piano no. 13, *K. 415* en Do Mayor, compuesto en 1783, y el Concierto no. 5, *K. 175* en Re Mayor, escrito específicamente para clavicordio en 1773 e interpretado en piano durante dicho concierto.¹⁴⁴ Por su parte, el programa mexicano estuvo compuesto de música vocal, de música para clave, violín y flauta.¹⁴⁵

La segunda forma de constituirse el concierto comenzó en Europa poco más de medio siglo antes que en México. En 1839, Liszt dio paso a los recitales unipersonales o *soliloquios*, famosos a partir de 1840 y destinados al lucimiento exclusivo del piano y del ejecutante. Una frase de Liszt sintetiza muy bien esta transformación: *le concert c'est*

¹⁴² Probablemente este concierto citado por Romero haya sido el de la reinauguración del Teatro Principal, o bien uno de los primeros que se realizaron en dicho recinto. El Teatro Principal de México operó como inmueble desde que se le llamó primeramente Coliseo Nuevo, en funciones desde 1753 y hasta 1826. En el mismo año fue reinaugurado y en 1931, según el periodista Cervera, con motivo de la conclusión del proceso revolucionario, se le llamó Teatro Principal. “este edificio contuvo durante ciento setenta y ocho años gran parte de los hechos de la vida política de nuestra República; desde el gobierno del virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas (1681-1768), primer conde de Revillagigedo, hasta el del presidente Pascual Ortiz Rubio. Hubo tiempos de apogeo, evolución, estancamiento y decadencia de la vida escénica nacional en el foro del Principal; tiempos que van desde las comedias de Lope de Vega, [óperas como las de Weber y conciertos como el presentado por Elízaga] hasta el reinado de la zarzuela. En sus últimos años, el Principal fue una de las sedes más importantes para la naciente revista teatral mexicana y se le bautizó como la ‘Catedral de la Tanda’”. *Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a La Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1ª ed., México, 2010, pp. 7-8,16. <http://citru.cnart.mx/html/archivos/descargas/presentacion.pdf> [Consultado el 18 de marzo de 2013].

¹⁴³ Tanto en Europa como en México, la orquesta se concibió con un criterio cuantitativo; es decir, a partir de cuatro integrantes como mínimo. Aunque fluctuante, esta situación persistió en Europa hasta 1840, año en que Spohr impuso el protagonismo de la figura del director de orquesta, tal y como la conocemos hoy. SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, pp. 109-111.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁵ OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México* (2ª Edición, T. I. p. 228. - México, 1895) En: ROMERO, Jesús C. *Jose Mariano Elizaga: Fundador del primer Conservatorio de América*. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 110.

moi.¹⁴⁶ Para el mismo año, Sphor ya había dado paso al papel protagónico del director de orquesta;¹⁴⁷ con lo cual se instrumentó la reformulación de la primera forma de organizarse el concierto, consistente en la ejecución de “dos sinfonías, dos oberturas, dos piezas instrumentales y cuatro vocales de importancia”, en el caso inglés relatado por Moscheles¹⁴⁸ y citado por Harold Schonberg, para quienes dicha oferta fue un error.¹⁴⁹ En ambos casos, la forma de representarse el concierto es prueba de una selección ejercida por un agente cultural concreto para un fin determinado, con el propósito de reproducirse hasta arraigarse en la práctica que le es propia a la tradición, de acuerdo con las concepciones de Nettle y Williams.

La saturación característica de la primera forma fue sustituida por el protagonismo del director, del piano o del pianista, con lo que se dio paso a la satisfacción de la demanda de entretenimiento de las audiencias burguesas europeas. Es necesario mencionar en este punto que del hartazgo que padeció el público europeo no se tienen noticias por parte del mexicano. Ignaz Moscheles, pianista europeo importante de esa época escribió al respecto:

Es un error que en cada concierto de la filarmónica [en Londres] se ofrezcan dos sinfonías y dos oberturas, y además dos piezas instrumentales y cuatro vocales de importancia. Nunca puedo gozar más que de la mitad.¹⁵⁰

Señalaremos también que, al menos hasta 1850, los conciertos ofrecidos por las orquestas europeas fueron, en su inmensa mayoría de baja calidad, a excepción de aquellas pertenecientes a los Conservatorios de las grandes ciudades.¹⁵¹ Con lo cual queda enmarcado uno de los elementos con los que se suele sobrevalorar la MAA en los escenarios europeos, al mismo tiempo que se subvalora aquella ejecutada en los teatros mexicanos de la época. La constancia de los conciertos en el viejo continente, por tanto, pese a constituir ciertamente una de las características que conforman la continuidad de la

¹⁴⁶ Carta escrita en Roma por el propio Liszt, el 4 junio 1839. Sin datos de la obra y de su impresión. SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, p. 109-110.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 30-31, 109-111.

¹⁴⁸ Ignaz Moscheles fue un pianista bohemio destacado en la Europa del XIX, y su juicio respecto de la extensión de los conciertos data de 1830. *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 30-31, 109-111.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵¹ Las principales orquestas de los Conservatorios europeos, sin embargo, ejecutaron algunas sinfonías de Beethoven como la 4ª, la 7ª o la 9ª cada 3 ó 4 años, por regla general. *Ibid.*, pp. 108-111.

tradición en los términos de Nettl, no satisface ni explica por sí misma su arraigo como tradición.

Para 1860, ejercida aquella reformulación sobre la primera forma del concierto, los programas se volvieron más accesibles a las audiencias y el gusto de éstas más refinado. Con base en ello, ¿podríamos decir que los conciertos se redujeron a la mitad de la vieja duración que sí podía disfrutar Moscheles y que, con ello, aquellos resarcieron el “error” en el que incurrieron durante prácticamente la primera mitad del siglo XIX? Transformada en su estructura, ciertamente primero en Europa; pero después en México, la tradición de los conciertos europeos siguió siendo mejor para muchos, que la de los que se ofrecieron durante la segunda mitad del siglo XIX en México. Otto Mayer, por ejemplo, sostuvo que el período social y musical decimonónico en México se caracterizó por la poca divulgación y el cultivo precario “de un movimiento sinfónico continuo [...]”,¹⁵² incluido el de la música de cámara. Su afirmación, sin embargo, o bien no toma en cuenta la situación europea de la música de aquella época, o bien antepone un juicio de valor para no mostrar en primera instancia la base ideológica que lo sostiene. La continuidad de la tradición de la MAA en Europa, por medio de las ejecuciones de los conciertos, no difiere del todo de la que le fue propia a la tradición mexicana; a lo cual debemos sumar, primero, la poca o baja calidad de las orquestas europeas que menciona Schonberg;¹⁵³ segundo, la precaria oferta musical y, tercero, los largos periodos de ausencia de los conciertos. En uno y otro contexto, las condiciones y las particularidades de la práctica concreta de la tradición de la MAA no difieren del todo. Con base en ello, ¿cuál es la supuesta superioridad de la MAA europea respecto de la enraizada en México y a la que hace alusión Mayer?¹⁵⁴

En relación al piano y a su tradición en México, los denominados *recitales de piano* aparecieron hasta el siglo XX; lo mismo que los conciertos para piano y orquesta, entendidos éstos como la suma de todos los movimientos pertenecientes a un mismo autor

¹⁵² MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 19. De igual manera, expresamos nuestro profundo desacuerdo con la visión de la tradición que Velazco expone en su artículo *El pianismo*.

¹⁵³ SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, pp. 108-111.

¹⁵⁴ Cabe mencionar sin duda, la diferencia entre música sinfónica y música de cámara a la que se refiere Mayer en su comentario y que no tiene a nuestro juicio, relevancia histórica. No fue sino hasta 1840 que se replanteó la forma de representarse el concierto, y con ésta el surgimiento de dicha diferencia. Antes de ese año, las orquestas en general estuvieron conformadas por un mínimo de cuatro músicos, con lo que se entiende que el desarrollo sinfónico de la música de cámara fue posterior. Asimismo, antes de 1840, el director de orquesta no tuvo la representatividad que alcanzó con el impulso de Sphor en aquel año.

y bajo el mando o conducción del director de orquesta,¹⁵⁵ tal y como lo programan las diversas orquestas sinfónicas y filarmónicas de México y del mundo hasta la actualidad. Por otro lado en Europa, en las primeras décadas del siglo decimonónico, fue del gusto de varios pianistas la composición del concierto en tres movimientos. Dicha forma produjo y caracterizó su propia tradición. En ella, sus ejecutantes presentaron al piano el típico concierto al que nos hemos referido, con la salvedad posterior de que cada uno de los movimientos ejecutados, perteneció a un compositor distinto.¹⁵⁶ Tal y como sucedió medio siglo después aquí entre los años 1870 y 1874.¹⁵⁷

La misma configuración del concierto en Europa y en México durante el siglo XIX es importante por varias razones. Quizás la más destacada pertenezca a la reflexión disciplinar, pues demuestra que los estudios realizados hasta ahora sobre la producción musical de aquella época están contruidos sin un marco comparativo, contextual y relacional que vincule ambas tradiciones. Un ejemplo de ello son los estudios de Mayer sobre la música mexicana, mismos que abordan el objeto que pretenden analizar mediante un juicio ya dado por una visión europeizante cuya implicación ideológica directa es el prejuicio de la superioridad de *lo europeo* por sobre *lo mexicano*. Con ello no sostenemos que no existan aportaciones importantes en la obra de Otto Mayer, sólo señalamos nuestro desacuerdo respecto de la perspectiva desde la cual decide afirmar la calidad o la naturaleza de la producción musical mexicana decimonónica como algo importado de la *culta* Europa, que pareciera resultar en una *copia bárbara* o en un *mal remedo* de ésta.¹⁵⁸

En el mismo sentido, es oportuno hacer mención de la forma en que varias historias de la MAA en México han sido contruidas, pues muchas no registran datos comprobables

¹⁵⁵ En México, se sabe que el primer director representativo con estas características, lo fue el también importante pianista Julio Meneses Ladrón de Guevara (1863-1929); no obstante, autores como Hugo de Grial, registran actividad en el campo de la dirección orquestal desde 1835, al afirmar que el músico Joaquín Beristáin (1817-1839), fue director en ese año de la Orquesta de la ciudad de México. Por tanto, queda pendiente ahondar en una futura investigación, en qué consistía el desempeño de los directores de orquesta, anteriores a Meneses, así de cómo se origina y se desarrolla esta tradición en México. Vid. DE GRIAL, Hugo, *Músicos Mexicanos*, Diana (7ª reimp), México, 1977, p. 16; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 617.

¹⁵⁶ SCHONBERG, Harold C. *Op. cit.*, pp. 84-86.

¹⁵⁷ En esos años, la tercera Sociedad se dio a la tarea de comenzar la transformación y difusión del contenido programático de la música de concierto que derivó en las categorías genéricas actuales: sinfónica, de cámara, de concierto y de recital, por mencionar las más importantes. Gracias a la labor de Melesio Morales, la primera orquesta sinfónica se estableció en México en 1872. ZANOLLI, Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, pp. 115, 118-119, 121,123.

¹⁵⁸ Vid., MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* 1953, p. 2, que asimismo responde al epígrafe de Mayer, citado en el capítulo 1 de esta investigación.

de los objetos que abordan. Ejemplos de ello son las historias de esta tradición realizadas por Alba Herrera y Ogazón, Baqueiro Foster, Orta Velázquez, el propio Mayer, así como Jorge Velazco, cuyo artículo sobre el *pianismo* es de especial singularidad.¹⁵⁹ Por lo que toca a este estudio, sólo se utilizan los elementos de dichas obras y fuentes que proporcionan datos o huellas sociohistóricas y culturales que ayudan a la construcción de nuestra afirmación. Ante la inexistencia o falta de difusión y de accesibilidad pública a fuentes más fieles, evidenciamos la distancia crítica respecto de los elementos que hemos abordado por parecernos indispensable una construcción desde la investigación musical e histórica de la materia que nos ocupa.

Así, nos dirigimos hacia la pregunta por los estadios de especialización musical en México durante la segunda mitad del siglo XIX, por sus particularidades en relación a la tradición europea de la MAA y a la puesta en cuestión de la “superioridad” de “lo europeo” respecto de “lo mexicano”. Por tanto, también nos dirigimos hacia la explicitación de la diferencia entre una tradición y otra para reconocer la serie de intercambios que indudablemente constituyen el vínculo existente entre ambas.

En México, los conciertos pertenecientes a la segunda forma de organización a la que nos hemos referido, prevalecieron hasta el término del siglo decimonónico. El concierto realizado el 28 septiembre de 1867 por parte de la tercera Sociedad Filarmónica es un ejemplo de aquella persistencia, en la que vemos el arraigo del paradigma en el que participa el piano y su tradición como forma de vinculación y selección, cuya finalidad es la continuidad deseada de su producción-reproducción. Emma Cosío Villegas, en *Un viejo ariete musical* (1951), da cuenta de dicho concierto.¹⁶⁰ Éste fue visto como todo un acontecimiento musical por su contenido y por la organización de su programa, ya que comprendió obras de diferentes compositores nacionales y extranjeros, así como los géneros más importantes de esta tradición. Las producciones de música de cámara, oberturas, coros, y extractos de óperas allí tuvieron lugar. En lo que toca a la tradición del

¹⁵⁹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 216-217.

¹⁶⁰ COSÍO Villegas, Emma. “Un viejo ariete musical” En: *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 1 No. 2 (Octubre-diciembre, 1951), pp. 307-308. En: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MDSQD1MQH6T323KNGMENN3I55IFM7L.pdf [Consultado el 3 de marzo de 2013]. pp. 307-308.

piano, sobresalió una marcha arreglada para interpretarse de modo espectacular, según consta en el programa:¹⁶¹

- *Obertura* de la ópera de Herold, *Zampa*, arreglada a diez pianos, III.- Adagio y variaciones para dos flautas y piano.
- *Marcha republicana* del Sr. Aniceto Ortega, ejecutada por la orquesta, una banda y diez pianos a cuarenta manos, que ocuparán varias señoritas y señores socios.
- *Plegaria y gran Coro del Mercado*, de la ópera de Auber, *Muta di Portici*, cantado por las señoritas y señores socios y por los alumnos del Conservatorio, con acompañamientos de orquesta y de diez pianos a cuarenta manos.¹⁶²

La fastuosidad de dicho concierto, la complejidad y la alta especialización musical de la práctica sociocultural del piano en México, del que éste fue expresión, constituyen una muestra de la presencia de la tradición de la MAA en espacios no-europeos, así como una prueba de la producción-reproducción de dicha tradición en el espacio público y simbólico del concierto en teatros mexicanos. Emma Cosío, quien escribe con admiración sobre lo impactante y colosal de dicho concierto realizado por la Tercera Sociedad Filarmónica, menciona también otro más sin registrar fecha. En este segundo se interpretó un tiempo de la 3ª Sinfonía de Beethoven, ¡y de qué forma! ¡Ejecutada a doce pianos por veinticuatro pianistas: cuarenta y ocho manos en escena!¹⁶³

Se tiene también registro de algunos otros conciertos de la tercera Sociedad Filarmónica con el mismo tipo de formato musical programático. Resalta particularmente en aquellos lo correspondiente al desarrollo de la tradición del piano en México, a su práctica pública y el de su producción escrita. Por ejemplo, el concierto realizado el 1 de enero de 1867, cuando la *Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres* se fusionó con el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica. De éste es relevante la

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid., vid.*, apéndice I de este estudio, donde se muestra lo que esta autora registra sobre dicho concierto.

participación de los profesores pianistas Ituarte y San Román, quienes ejecutaron a dos pianos la *Fantasia sobre un tema de la Traviata*. Destacan también piezas para piano a seis manos, ejecutadas por tres grupos: el primero estuvo integrado por las señoritas Angela Delgado, Julia Keller y Angela Romero; el segundo, por las señoritas Agustina Micón, Julia Inclán y Genoveva Palma; el tercero, por las señoritas Luisa Morales, Brígida Alfaro y Guadalupe Alfaro. La señorita Ana María Morales ejecutó la *Fantasia* sobre temas de la ópera *El Trovador* de Goria. Otras ejecuciones dignas de mención son algunas piezas a cuatro manos, a cargo de las señoritas Guadalupe Alfaro y Guadalupe Quevedo.¹⁶⁴

Otros conciertos ofrecidos por la tercera Sociedad y que no especifican fecha u otros datos sobre su organización, construyeron la tradición del piano en México de manera significativa. Muestra de ello lo son, aquellos en los que Francisco Contreras ejecutó su *Fantasia* para piano sobre temas de *Ione* son algunos de ellos. Se sabe de otro más, por el testimonio de Bablot,¹⁶⁵ quien atestigua sobre los importantes pianistas y amigos Aniceto Ortega y Tomás León, ejecutando en piano a cuatro manos el *Andante* de la 3ª Sinfonía de Beethoven; obra novedosa para su medio y su época, cuya interpretación, motivó el elogio del conmovido músico y periodista antes mencionado. En otro más, Tomás León y Julio Ituarte también pianista, ejecutaron la *Introducción* de la 5ª Sinfonía de Beethoven a cuatro manos. Se sabe también de una señora de apellido Wagner quien ejecutó al piano un *Impromptu* de Chopin.

Un ejemplo más de la relevancia de los conciertos de la tercera Sociedad, así como de sus implicaciones respecto de la tradición europea con la cual se insiste en comparar, fue aquel organizado por Aniceto Ortega y por Tomás León, entre otros miembros de la tercera

¹⁶⁴ No se especifica si la ejecución de Morales fue de canto o de una paráfrasis expresamente para piano solista. La fuente califica y menciona que ella llevó a cabo una *ejecución*, lo más probable es que haya sido al piano de forma 'solista'. Respecto de los nombres "Angela", se apuntan tal y como se encontraron en dicha fuente, es decir, con la ausencia de la tilde. Asimismo, sirva el citar los nombres de las señoritas decimonónicas a modo de humilde homenaje y reconocimiento por su importante labor en la construcción de la tradición del piano en el México decimonónico. Sin ellas, dicha tradición hubiera carecido de muchos agentes que permitieron su desarrollo, organización e institucionalización. *Vid.*, ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio nacional de música: Historia de la Academia Municipal de Música". En: *Heterofonia*, Revista Musical Trimestral, Órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XV, No. 78, Segunda Época, Julio-Agosto Septiembre de 1982 / No. 3, p. 55.

¹⁶⁵ BABLOT, Alfredo. "Ensayos". En: periódico la armonía, órgano oficial de la sociedad filarmónica, abril de 1867. No. 11, pp. 83-87. En: ROMERO, Jesús C. Chopin en México. México, Imprenta Universitaria, 1950, p. 16.

Sociedad el sábado 24 de julio de 1867.¹⁶⁶ Ortega y León, ambos cercanos al Segundo Imperio y éste último pianista favorito de Maximiliano, una vez restaurada la República, ofrecieron dicho concierto en honor de Juárez.¹⁶⁷ Este acontecimiento, en aras de salvaguardar la Sociedad Filarmónica, fortaleció la relación entre la tradición de la MAA y la política mexicana de entonces, de modo tal que incluso Benito Juárez, se convirtió en socio y benefactor.¹⁶⁸ Como lo registra Cosío, en este concierto dedicado a Juárez, hubo más música vocal que instrumental. La ejecución del piano estuvo a cargo de veinte pianistas, socios y señoritas de la tercera Sociedad, y diez pianos ejecutados a cuatro manos cada uno. Pianos y voces fueron acompañados por una banda militar en el estreno de *La Marcha Republicana* de Aniceto Ortega, y aquellos acompañaron a su vez, un coro de señoritas y señores socios, junto con un alumno del Conservatorio, quienes interpretaron la *Plegaria y gran Coro del Mercado*, de la ópera de Auber, *Muita di Portici*.¹⁶⁹

Además de los conciertos a los que nos hemos referido y con los que hemos querido expresar la alta especialización musical de aquellos que representan la producción-reproducción musical decimonónica para la historia de la música mexicana, es relevante mencionar también que la tercera Sociedad Filarmónica se dio a la tarea de transcribir extractos de algunas óperas de Bellini y Rossini para su difusión y reproducción, del mismo modo que hizo Liszt con las transcripciones de óperas francesas e italianas. Entre el material que empleó aquella función de transcripción, además del que hemos ya mencionado, está el producido por el propio Liszt, música vocal y música escrita específicamente para piano de Chopin y Schubert. Con ello, damos una muestra de la consolidación del estadio de especialización musical mexicana que se constituye por la serie de prácticas que articulan el proceso de su producción-reproducción institucional.

Digno de mención es, por supuesto, otro flanco desde el cual es posible, por un lado, explicar y afirmar la intensidad o la fuerza del estadio de especialización musical en el México de aquella época y, por otro, someter a crítica con más énfasis la supuesta superioridad de “lo europeo” por sobre “lo mexicano”. Nos referimos a la actividad de los pocos teatros mexicanos durante el siglo XIX.

¹⁶⁶ ZANOLLI, Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 100-101.

¹⁶⁷ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁸ ZANOLLI, Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, pp. 100-101.

¹⁶⁹ COSÍO Villegas, Emma. *Op. cit.*, p. 307.

Pese a las distintas crisis que azotaron el incipiente Estado-Nación mexicano durante casi todo el siglo XIX, existieron unos cuantos teatros. Las condiciones de éstos, a su vez, pueden definirse por la ausencia de orquestas permanentes en muchos casos y por la falta de patrocinio patronal e institucional que propició *formaciones* privadas, tantas veces efímeras. Como hemos mencionado, no fue sino hasta 1877 que el Conservatorio erigido durante el juarismo por la tercera Sociedad Filarmónica fue nacionalizado por decreto presidencial de Porfirio Díaz. Por ello, no fue sino a partir de entonces que dicha formación alcanzó un estadio de especialización musical considerable e importante que representa la base de la producción-reproducción de lo que se ha llamado la tradición mexicana de la MAA.

Antes de la consolidación del Conservatorio, es decir, antes de que la MAA formara parte de las preocupaciones y los financiamientos de la institución del Estado Mexicano, fueron cuatro teatros las distintas sedes de la práctica sociocultural de la tradición del piano en México durante el siglo XIX en los que es posible ver aquellas condiciones paupérrimas que hemos mencionado, si se les compara a las de las salas de conciertos de hoy en día. A estos, debe sumarse el Palacio de Minería, que también abrigó dicha práctica: la ópera, la *forma del concierto* y los conciertos concretos.

El Teatro Principal, inaugurado en 1753 con el nombre de Coliseo Nuevo, fue sucesor de dos teatros anteriores que llevaron el mismo nombre y que datan del siglo XVII. Allí tuvieron lugar numerosas óperas y conciertos para piano, ejecutados por una orquesta que tuvo entre sus filas sólo a dieciséis músicos *profesionales* y que ejecutó sin director durante sus conciertos.¹⁷⁰ Se dice que dicha orquesta, sin embargo, tuvo los más serios problemas de ritmo y afinación;¹⁷¹ sus “cantantes no eran profesionales de la voz”¹⁷² o

¹⁷⁰ Se llamó Coliseo al primer teatro oficial de la Nueva España, el cual jugó un papel relevante al permanecer activo por más de dos siglos. En él se presentaron espectáculos de ópera, teatro y danza de tradición europea implantados en México, como los bailes y cantos populares españoles; así también, obras de inspiración mexicana. “El primer Teatro Coliseo fue inaugurado en 1673 y permaneció activo hasta 1722, fecha en que sufrió un incendio. En 1725 se estrenó el segundo que se conocería como Coliseo Viejo y en 1753, se construyó un tercero al que se le llamó Coliseo Nuevo y después Teatro Principal”. *Vid.*, “El Coliseo de la Ciudad de México”. <http://www.musiquesdumonde.net/El-Coliseo-de-la-Ciudad-de-Mexico.html> [Consultado el 21 de abril de 2012]. Asimismo, como se ha mencionado, ¿qué función desempeñaba el insipiente director de orquesta en el México de ese tiempo? Por tanto, hace falta una investigación que precise sobre ello.

¹⁷¹ “XXV Aniversario Orquesta Sinfónica de Minería: La música y el Palacio de Minería. Academia de Música del Palacio de Minería”. <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el Miércoles 18 de abril de 2012]

¹⁷² *Ibid.*

mejor dicho, carecían de aptitudes para el canto; mientras que los pocos buenos ejecutantes encontraron en la Academia de Música del Palacio de Minería, un lugar para dignificar el espíritu. El Coliseo Nuevo dejó de operar en 1816 debido a los altos costos de sus entradas y a la baja calidad de sus eventos.¹⁷³ El decaimiento de la reproducción de la tradición de la MAA, en lo que se refiere a sus conciertos, coincide con el debilitamiento político de la corona española en la última parte del siglo XVIII y posterior derrocamiento en las primeras décadas del XIX. Al panorama político, se sumó la actitud de los empresarios del teatro, que muy probablemente hicieron de la tradición de la MAA, un negocio de dudosa calidad artística.¹⁷⁴ Fue en 1826, consumada la Independencia mexicana, que el recinto fue abierto nuevamente bajo el nombre de Teatro Principal.¹⁷⁵

En 1792 se fundó la Escuela de Minería o Colegio Nacional de Minería en la Ciudad de México. Con el auspicio de ricos mineros, ésta se convirtió en un importante centro musical para la reproducción de la MAA.¹⁷⁶ La fundación de dicha Academia se dio a través del “Real Tribunal general del importante Cuerpo de la Minería”,¹⁷⁷ dependiente del gobierno de la Nueva España. Para 1807, se fundó dentro de dicha institución la Academia de Música del Palacio de Minería,¹⁷⁸ que tuvo el propósito de realizar conciertos regulares de “música culta” a través de lo que ellos promovieron con el nombre de *academias de música*. Del papel relevante de esta institución —el espacio más importante, por dedicarse exclusivamente a la reproducción de la tradición de la MAA en la metrópoli mexicana decimonónica— cabe mencionar que se consideró un baluarte musical, por ser el

¹⁷³ *Ibid.*; SANCHÍS, Juan Cervera. “Teatros de México, memoria e historia”. En: *La palabra y las ideas sin fronteras - Mundo Cultural Chobojos*. <http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2010/04/25/teatros-de-Mexico-memoria-e-historia.html> [Consultado el 18 de marzo de 2013]

¹⁷⁴ “XXV Aniversario Orquesta Sinfónica de Minería: La música y el Palacio de Minería. Academia de Música del Palacio de Minería”. <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el Miércoles 18 de abril de 2012]

¹⁷⁵ SANCHÍS, Juan Cervera. “Teatros de México, memoria e historia”. En: *La palabra y las ideas sin fronteras - Mundo Cultural Chobojos*. <http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2010/04/25/teatros-de-Mexico-memoria-e-historia.html> [Consultado el 18 de marzo de 2013]

¹⁷⁶ MALMSTRÖM, Dan. *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁷ Real Seminario de Minería/El Colegio de Minería. http://www.palaciomineria.unam.mx/historia/colegio_de_mineria_4.php [Consultado el 12 de febrero de 2012]

¹⁷⁸ En su edición del 24 de Octubre de 1807, *El Diario de México* anunció la inauguración de la Academia de Música del Palacio de Minería. *Orquesta Sinfónica de Minería-Academia de Música del Palacio de Minería*. http://www.mineria.org.mx.php53-2.ord11.websitetestlink.com/?page_id=20 [Consultado el 25 de marzo de 2013]

único espacio consagrado para la práctica, enseñanza y formación de los mejores ejecutantes de esta tradición integral en acción en ese entonces.

Otro de los teatros decimonónicos que albergaron la tradición de la MAA en el México decimonónico fue el denominado Teatro de los Gallos o Provisional, que posteriormente se llamó Teatro de la Ópera. Éste fue inaugurado en 1822. En 1824 fue destruido por un incendio y un año más tarde fue reconstruido y reinaugurado. Estuvo en funciones hasta 1842, aunque no sabemos con precisión cuándo cerró sus puertas. Otro teatro, del que se sabe que compitió con el de los Gallos, fue el Teatro de Nuevo México, inaugurado en 1841. Se sabe que en 1842 fue sede de actividades propiamente operísticas, aunque también ignoramos la fecha de su clausura.¹⁷⁹ En 1844 se inauguró el Teatro Santa Anna con un recital del violonchelista alemán Maximiliano Bohrer. Posteriormente, dicho inmueble cambió tres veces de nombre; primero a Teatro Vergara, luego a Teatro Imperial, en la época de Maximiliano y finalmente, al de Teatro Nacional, una vez restaurada la República. Este último fue su nombre definitivo hasta 1901, año en que se cerró.¹⁸⁰

Así pues, no fue sino hasta el año de 1867 que el emergente Estado-Nación mexicano llevó a la tradición de la MAA hacia una etapa de patronazgo estatal, luego de una larga temporada caracterizada por la falta del amparo económico, institucional y cultural, instrumentado por la IC desde la Conquista del Nuevo Mundo y hasta la conclusión del proceso independentista. El periodo que va de 1821 a 1867 puede ser entendido como la orfandad política e institucional que padeció de esta tradición integral en acción en el México del XIX, y sus razones han de ser asumidas como los efectos concretos de la transición hacia la modernidad política e independiente del Estado mexicano que explican el estado de la cuestión de ésta durante el siglo XIX. Esas casi cinco décadas, resultado de un marco histórico y político bastante cambiante y complejo, constituyen las condiciones materiales en las cuales la tradición de la MAA —el piano y su práctica sociocultural, en concreto— logró el estadio de especialización efectivo que ha sido objeto

¹⁷⁹ SOSA, José Octavio. “Historia: La Ópera en México 1841-1843”. En: *Pro ópera*, http://www.proopera.org.mx/pasadas/novdic_3/Revista/42-44historia-nov11.pdf [Consultado el Lunes 18 de marzo de 2013]

¹⁸⁰ El Siglo XIX, Núm. 808, 10 de febrero de 1844. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid. su pie de página no. 241) p. 131; “El Viejo Gran Teatro Nacional de México”. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8658480>, [Periódico en línea, Consultado el Lunes 18 de marzo de 2013]; *Vid.*, ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*, 1981, p. 95; Alba Herrera afirma que dicho teatro se inauguró en 1844. *Vid.* HERRERA y Ogazón, Alba. *Op. cit.*, p. 108.

de comparaciones y de juicios que no tienen lugar por no considerar las condiciones históricas reales que explican su especificidad real.

CAPÍTULO 3

EL PIANO Y SUS PARTITURAS: FUNDAMENTO ESTRUCTURAL DEL DESARROLLO DE SU TRADICIÓN

El instrumento creado por Cristofori se rescata del olvido, para levantarse en “nombre de una exigencia muy clara: conseguir el piano y el forte. Esos matices que el clave era incapaz de realizar los llevaba en el nombre.”

Luca Chiantore¹⁸¹

La partitura no es más que una serie de instrucciones codificadas para los intérpretes, y no se puede decir que sea la obra misma (aunque el hecho de que podamos llamarla «la música» da a entender que la consideramos de vital importancia), en tanto que el consenso común acepta que cualquier ejecución, por más eminente que sea el intérprete, no abarca más que parcialmente la esencia de la obra. Parece como si la obra misma sólo existiera como una idea en la mente del compositor, del ejecutante (que la toca lo mejor que se lo permite su capacidad, pero no deja de tener dolorosa conciencia de la brecha abierta entre su concepto y los sonidos reales que produce) y del oyente (que en una ejecución está atento a aquellos sonidos que concuerden lo más estrechamente que sea posible con la idea que tiene de la obra); es una abstracción que quizá nunca se pueda concretar perfectamente en sonidos reales.

Christopher Small¹⁸²

Como ya se dijo, los salones domésticos con piano de las casas adineradas del México decimonónico fueron los espacios sociales más representativos, en donde se llevaron a cabo las prácticas culturales de la MAA de índole privada, y donde esta tradición musical no sólo encontró una vía para su producción-reproducción, sino que ello además constituye, una de sus propiedades distintivas que la organiza, la representa y la define en gran medida a lo largo del siglo XIX. Así se establece principalmente el hecho musical, que dio lugar a la ejecución de la música extranjera y de la creada en suelo propio, cuyo contenido y

¹⁸¹ CHIANTORE, Luca. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁸² SMALL, Christopher, *Música, Sociedad y Educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*, CONACULTA, México, 1991. p. 37.

dificultad estructural es diverso, consolidando así, la tradición del piano en México durante el siglo XIX.¹⁸³

A partir de aquella elaboración, el presente capítulo aborda lo relacionado con los dos medios de producción-reproducción, entendidos como el instrumento musical y las partituras, ambos, esencia estructural constitutiva de esta tradición musical y de su práctica misma. Así, en el desarrollo del tema de los medios de producción-reproducción, se ofrecen algunos datos que permiten reconstruir la historia del mercado de ambos medios, desde la llegada del piano a México y hasta finales del siglo XIX.

El mercado del piano y su historia en el México decimonónico

El piano fue anunciado para su venta en la Nueva España en 1786, tal y como lo afirma su fuente más antigua, rescatada por Gabriel Saldívar. En ese año, un mercader de la calle de la Monterilla anunciaba piano-fortes ingleses y alemanes “de excelentes voces, las que varían de diferentes modos desde muy fuerte hasta pianísimo, por medio de algunos registros, imitando uno de ellos el arpa con mucha propiedad.”¹⁸⁴

En dicho anuncio, el comerciante capitalino, a fin de incrementar sus ventas, manifestó que podía transportar sin problemas de mudanza estos instrumentos musicales

¹⁸³ La música para piano denominada de salón durante el México decimonónico, tiene su origen en Europa y surge a finales del siglo XVIII con la transición de la aristocracia al liberalismo burgués. La burguesía modificó de un modo radical las relaciones económicas, sociales y culturales de los músicos, quienes al liberarse del orden monárquico se sometieron desde ese entonces, según Mayer, a las leyes despiadadas de la competencia de la división del trabajo. A partir de estas diferencias entre las denominadas clases sociales, ante este nuevo orden social, Mayer afirma que con ello se acaba, “la unificación del criterio estético del consumidor de música”, que a partir del siglo XIX se sustituye por lo que desde ese entonces se conoce como *el gusto musical*. No obstante, dicha ‘unificación del gusto por una sola música’ no es tal, ya que los gustos musicales, acorde a Pierre Bourdieu, han sido desde siempre la “manifestación aparentemente más libre de los sujetos, el gusto, es el modo en que la vida de cada uno se adapta a las posibilidades estilísticas ofrecidas por su condición de clase”. También Mayer arguye que la música de salón, nacida de la corta floración del salón burgués europeo, emerge como una necesidad social por reproducir la cultura de élite y con la finalidad de entretener. Esto es parcialmente cierto, ya que la tradición del piano en México es un proceso de continuidad deseada más no necesaria, según las concepciones de Nettle y Williams. Además, el salón doméstico con piano en el México decimonónico es una de las formas que la propia tradición de este instrumento toma, a fin de darle cohesión y sobrevivencia a su música escrita. Ello permite que ésta se siga produciendo y reproduciendo como un gusto preferentemente de ‘clase alta’, en un marco de falta de conciertos públicos de MAA de manera continua, en los teatros existentes para tal fin. Es así que el piano y su tradición, encuentran en dichos espacios domésticos, la formación sociocultural más estable que puede producir-reproducir la práctica del piano como la propiedad más importante de esta tradición. Ello permite la continuidad de la misma a lo largo del México decimonónico, cumpliendo así su importante función. Finalmente, en total desacuerdo con Mayer, quien afirma sobre este mismo punto que desde ese entonces las clases inferiores imitan los gustos y las formas de vida de las clases superiores. Bourdieu, con su misma cita presentada en este párrafo, desmitifica la afirmación ideológicamente mal enfocada de Mayer. MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, pp. 68-71. *Vid.*, BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 1990, p. 35.

¹⁸⁴ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1987, p. 236.

Europeos a cualquier parte de la Nueva España, ya que su poco peso y volumen así lo permitían.¹⁸⁵ Probablemente los pianos de estas características eran verticales.

En la Nueva España, desde finales del siglo XVIII, además del mercado de pianos europeos existente tuvo lugar la producción nacional de estos. Así lo constatan las referencias de la *Gaceta* de la Ciudad de México, donde se anunciaron las dos fábricas en las que se armaban los pianos. Una se encontraba en la ciudad de Durango, en el año de 1793, y la otra en la Ciudad de México en el año de 1796. De igual manera, se tiene noticia de un comerciante-fabricante independiente de nombre Juan o Adán Miller, que además de hacer claves, se dedicó al comercio y fabricación de pianos entre los años 1790 y 1795,¹⁸⁶ como también sostiene Dan Malmström.¹⁸⁷ Se sabe también por Saldívar que la fábrica de pianos hechos en la Nueva España perteneció a Manuel Pérez, quien se estableció en 1796 en la calle de la Monterilla número 8, la misma donde diez años antes se vendieron los pianofortes ingleses y alemanes importados. Se desconoce si éste es el mismo establecimiento que el de 1786 y si este personaje fue el mismo dueño. Sin embargo, sí se puede precisar que en el establecimiento de Pérez se construyeron “claves, piano-fortes y clavi-órganos”,¹⁸⁸ y que el artesano Pérez fue un constructor actualizado tecnológicamente al saber construir los novedosos pianos.

Jorge Velazco por su parte, coincide en que el mercado del pianoforte europeo data de finales del siglo XVIII. También afirma que en 1794, en Veracruz, se vendieron pianos alemanes fabricados en Augsburgo, y que cinco años más tarde, en 1799, un piano de buena calidad costaba \$400 pesos, mientras que el alquiler de una casa cerca del Zócalo oscilaba entre los \$500 y \$600 pesos.¹⁸⁹ Para 1800, los pianos se importaron de España,¹⁹⁰ y en 1804 se ofrecieron pianofortes fabricados en Cartagena de Levante, de imitación inglesa, considerados como los de más alta calidad.¹⁹¹

El comercio de los pianos en la Nueva España coincide con el incremento de la población europea en México a principios del siglo XIX; fenómeno migratorio que generó

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁷ *Vid.*, MALMSTRÖM, Dan, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁸ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1987, p. 235.

¹⁸⁹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Vid.*, SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1987, p. 236; *Cfr.*, VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

el aumento del consumo y la producción de diversa índole,¹⁹² entre la cual es necesario mencionar la del piano. Este instrumento, junto con su tradición musical, conformaba ya parte de la identidad y de la cultura de grupos sociales en México y de la población extranjera radicada en el país. El periodo comprendido entre los años 1805 y 1815 puede considerarse como el lapso de generalización de la práctica de la música de piano, y su importación y fabricación se tornaron empresas exitosas.¹⁹³

Las importaciones de artículos como los fortepianos en ese periodo histórico se realizaban a través del heroico puerto de Veracruz. Sobre este tema, Miguel Lerdo de Tejada, en su obra *Apuntes Históricos de la Heroica Ciudad De Vera-Cruz* (1858), afirma que:

Durante los trescientos años en que este país estuvo sujeto al dominio español, todo su comercio con la Europa se hizo casi exclusivamente por Vera—Cruz, no habiendo comenzado á relajarse el monopolio que disfrutó este puerto sino muy poco tiempo antes de que terminara el sistema colonial.¹⁹⁴

En esta misma obra, Lerdo muestra que el movimiento mercantil y comercial entre España y la Nueva España durante ese periodo incluyó el arribo y la importación de los pianofortes a través del puerto veracruzano. La organización del comercio trasatlántico se basó en “diversas leyes ó reales órdenes”,¹⁹⁵ dictadas conforme a los intereses de los Reyes Católicos, Don Fernando y Doña Isabel, tras el descubrimiento de América por Cristóbal Colón.¹⁹⁶ Veracruz se convirtió en un escenario protagónico de la tradición del piano por ser el lugar geográfico, económico y político donde dichos instrumentos musicales hicieron por primera vez su llegada histórica a tierras mexicanas. Estos fueron transportados a América en diversas embarcaciones desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. No obstante, al llegar el nuevo orden gubernamental a raíz de la Independencia de México, se acarrearón repercusiones importantes para continuar con la importación de los pianos a México a través de dicho puerto.

¹⁹² LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, p. 192.

¹⁹³ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 16.

¹⁹⁴ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

Casi al inicio del movimiento de Independencia se volvió a tener noticia del piano y de su comercio a través del *Diario de México*, medio que informó sobre la nueva fábrica de pianos de don Juan Manuel Mármol llegado de Sevilla y:

[...] pensionado por su majestad como fabricante constructor de todas clases de claves-pianos, claves verticales, piano-fortes, claves de piano, monocordios, etcétera [...] Trata de establecer su fábrica en esta corte a pesar de la mucha escasez de materiales que encuentra.¹⁹⁷

Ya para el 1 de abril de 1810, se supo por el mismo medio que “se han acabado unos fortepianos, un clave organizado, y un clave solo de muy finas voces, juntamente se está acabando un órgano. Se darán precios muy cómodos.”¹⁹⁸

Con base en aquellas noticias, se puede decir que el periodo comprendido entre los años 1805 a 1815 fue época de auge para la tradición del piano en México, debido a que la moda por el instrumento musical, junto con su práctica, abrió un mercado reflejado en fábricas y en importaciones, acompañado a la vez de una amplia publicidad.

Otto Mayer afirma que la publicidad existente sobre el floreciente mercado del piano y de sus predecesores en México entre los años citados se encuentra casi de manera semanal en la sección de anuncios del *Diario de México*. De acuerdo en este punto con Mayer, lo anterior expresa el gusto por la práctica y el "cultivo del piano"¹⁹⁹ en la sociedad decimonónica, acompañado de su correspondiente industria y mercado, tanto nacional como de importación. La industria cultural que se articuló alrededor del piano se manifestó como una diversidad de empresas florecientes y exitosas de ese tiempo,²⁰⁰ respaldadas por la amplia campaña publicitaria a través del periódico. Todo ello desde la perspectiva de Williams, son huellas y evidencias de esta importante tradición musical en México.

Como parte de la publicidad del mercado del piano en México durante ese periodo (1805-1815), Mayer presenta un ejemplo que da cuenta también del mercado de teclados de estilo medieval y renacentista aún existente a comienzos del siglo XIX. Este ejemplo

¹⁹⁷ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1987, pp. 235-236.

¹⁹⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* 1941, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁰ *Ibid.*

presenta también, sin proponérselo, el desplazamiento de este tipo de instrumentos por el moderno pianoforte. Dicha lista se copia textual:²⁰¹

- ❖ Un clave en precio cómodo.
- ❖ Un fortepiano octavino.
- ❖ Un clave de cola y de madera fina.
- ❖ Un *monocordio* nuevo, de 61 teclas, de estilo moderno, chapeado y de muy buenas voces.
- ❖ Un clavefortepiano de particular construcción.
- ❖ Un clave de construcción antigua, de muy buenas voces; su precio \$250.00 pesos.
- ❖ Dos clavi-órganos, uno de acebo y otro corriente.
- ❖ Unos particulares claves organizados.
- ❖ Un clave forte-piano de Adan Miller.
- ❖ Un monocordio, con extensión de cinco octavas de teclado, buena construcción y voces.
- ❖ Un clave forte-piano inglés, nuevo, de la mejor construcción, de excelentes voces; su autor, Clementi.
- ❖ Un clave inglés con una octava completa de aumento cuyos tiples tienen un sonido muy exquisito por claridad y finura [...]

De la lista de instrumentos musicales mostrada anteriormente, no es necesario mencionar que fue el piano el que se impuso en la preferencia cultural y en el mercado. “el moderno piano de macillos, con preferencia por los modelos ingleses, cuyo mecanismo superior”,²⁰² determinaría “la evolución futura del instrumento en el mundo.”²⁰³

El Archivo de Veracruz posee información de primera mano respecto a la llegada de los fortepianos a México. Ejemplo de ello es la obra anteriormente citada de Miguel M. Lerdo de Tejada (1858), la cual incluye documentos de inestimable valor, recabados de las «Balanzas del Comercio Marítimo». Del registro que ofrecen las balanzas es necesario mencionar que pueden distinguirse dos principales rubros comerciales: la agricultura y la industria.

Las dos Balanzas marítimas que dan testimonio de la llegada de los fortepianos a México, así como de claves durante la época del Virreinato, son las siguientes:

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*

- "NUMERO 23".²⁰⁴ "BALANZA del comercio marítimo de Vera—Cruz correspondiente al año de 1810, formada por el consulado en cumplimiento de las órdenes del rey."²⁰⁵ Se declaran, dentro de las importaciones de España a México, la cantidad de "26 fortepianos",²⁰⁶ los cuales suman un costo total de \$5.200 pesos.²⁰⁷
- "NUMERO 24".²⁰⁸ "BALANZA del comercio marítimo de Vera—Cruz correspondiente al año de 1811, formada por el consulado en cumplimiento de las órdenes del rey."²⁰⁹ Aparecen, dentro de las importaciones de España a México, la cantidad de "2 claves",²¹⁰ los cuales suman un costo total de \$700.00 pesos.²¹¹ En esa misma balanza, en el apartado "Efectos Extranjeros",²¹² es decir, productos no importados de España sino de otros países a la Nueva España, se registra la importación de 3 claves con un valor de \$900.00 pesos.²¹³ Así como de "10 fort[e]pianos"²¹⁴ con un valor de \$2800.00 pesos.²¹⁵

Asimismo, la Balanza 24 en su apartado "IMPORTACIÓN DE AMERICA [-] AGRICULTURA E INDUSTRIA DE SUS PROVINCIAS." Registra las exportaciones realizadas por parte de la todavía Nueva España, en las que consta el envío de 4 claves con un valor de \$1520.00 pesos,²¹⁶ que evidentemente no eran enviados al país conquistador, puesto que de éste se importaban, sino a otras partes que no se especifican, ello se termina de aclarar en el apartado de la misma, denominado "EXPORTACIÓN PARA ESPAÑA",²¹⁷ que da cuenta específica de los productos que se introducían al país colonizador en el rubro de agricultura e industria.²¹⁸

También cabe hacer notar que las Balanzas marítimas 23 y 24 datan de los años 1810 y 1811 respectivamente, es decir, al inicio del movimiento de Independencia de México; y que ambas dan cuenta del mercado de importación que existió en torno al fortepiano. Sin embargo, también dan cuenta del consumo del clave que aún sobrevivía,

²⁰⁴ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, pp. 428, 431.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 444.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 441.

²¹² *Ibid.*, p. 444.

²¹³ *Ibid.*, p. 443.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 444.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 445.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 446.

²¹⁸ *Ibid.*

como deja ver la Balanza 24. De las Balanzas 23 y 24 en lo referente a los fortepianos, se tiene que en 1810 se importaron 26 fortepianos de España que sumaron un costo total de \$5200 pesos. Al año siguiente en 1811, se importaron 10 fortepianos no arribados de España, sino de otros países no especificados, que en total costaron \$2800.00 pesos. Asimismo es relevante saber a través de esta información, que la Nueva España en ese tiempo, fungía también como exportador de claves.

Una vez consumada la Independencia, a finales de 1821, México prohibió a España la entrada de sus buques y mercancías al país, al tiempo que se abría a la libre entrada de las importaciones provenientes del resto de naciones del mundo.²¹⁹ Abolido el monopolio comercial español en México, aparecieron anuncios de pianos importados desde Inglaterra en ese mismo año.²²⁰ No fue sino hasta diciembre de 1836, una vez firmado el tratado de paz entre España y México, que se reanudó el comercio con la Península Ibérica. Más tarde, México interrumpió el comercio marítimo con Francia y Estados Unidos en los años 1838 y 1839, así como de 1846 a 1848; períodos en los que aquellas naciones establecieron una situación de guerra con el emergente Estado-Nación Mexicano.

A partir de 1824, los sucesivos gobiernos independentistas impusieron una serie laberíntica de prohibiciones a la importación de diversos productos extranjeros especificados a través de aranceles y de leyes.²²¹ Ejemplo de ello fueron las "cuerdas para instrumentos musicales",²²² vedadas en México por la ley del 22 de mayo de 1829.²²³

Aguilar Ruz, por su parte, también aporta datos sobre el mercado nacional de pianos en México durante los años treinta del siglo XIX y afirma lo siguiente:

²¹⁹ *Ibid.*, p. 201.

²²⁰ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

²²¹ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, pp. 201-203, 208, 211-213. *Vid.* Capítulo IX de esta obra.

²²² *Ibid.*, p. 205.

²²³ *Ibid.*

La presencia de instrumentos musicales de tecnología avanzada y de buena factura en el mercado de la ciudad de México, nos da una idea de las características de los compradores mexicanos de productos musicales: se trata de un universo formado por entusiastas de la música, pero también por profesionales que saben qué buscar en las partituras y los instrumentos que se ofrecen. El interés del público de la ciudad por la música de los instrumentos se ve reflejado en la actividad que hubo, en los años mil ochocientos treinta, en el rubro de la construcción de pianos. Uno de los primeros talleres especializados se estableció en 1834 de la mano del carpintero Federico Schönian y tres ebanistas alemanes más, en los bajos de la casa 7 de la calle de Tacuba. Para instalar el ‘obrador de taller de pianos’ los constructores recibieron un préstamo de 500 pesos del señor Agustín Hoffman con el aval de Antonio Meyer, dueño para entonces del Repertorio de Música de la Calle de la Palma número 13.²²⁴

Los datos de la cita anterior se presentan como los elementos que componen el mercado nacional de la tradición del piano en el México decimonónico. Estos dan cuenta del mercado y fábrica de pianos hechos en el país, así como de su música impresa; ambos, medios de producción intrínsecamente relacionados entre sí para los fines de la ejecución pianística que constituye la práctica sociocultural del piano. Al mismo tiempo, estos datos dejan ver el carácter de la exigente clientela, la cual demandó una alta calidad en los pianos y en la música escrita e impresa para éste. Los mismos nos permiten conocer a un artesano constructor de pianos más, establecido en México. Se trata del alemán Schönian, que en 1834 inauguró su fábrica y tienda de pianos en la ciudad capital, junto con tres alemanes más, apoyados por personas involucradas con la música impresa para este instrumento como el señor Meyer, dueño del repertorio que le traspasó el pianista y compositor José Antonio Gómez, dedicado a la venta de música foránea en un inicio, y posteriormente, en 1838, a la venta de pianos de diversas marcas.²²⁵

Aguilar da cuenta de que cinco años después, en 1839 hubo otros fabricantes en la escena del piano en la ciudad de México:

LUIS GLASS, fabricante de pianos, participa al público que en su taller de la calle de Vergara, junto al número 13, tiene de venta entre otros pianos, un vertical de nueva invención suya, en el que por medio de pedales se sube ó baja un semi-tono, lo que proporciona un acompañamiento más acomodado al que canta.²²⁶

²²⁴ MENTZ, Brígida von *et. al.*, Los pioneros del imperialismo alemán en México. México, Ediciones de la Casa Chata, No. 14, 1982, p. 466. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 78.

²²⁵ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Ibid.*, pp. 196, 238.

²²⁶ *Diario de Gobierno*, 2 noviembre 1839, T.XV, Núm. 1648, p. 132. En *Ibid.*, p. 79.

Puede afirmarse, con base en la información que ofrece Aguilar Ruz, que la tradición del piano en México durante el siglo XIX se mantuvo íntimamente relacionada con la tradición del canto. El hecho que representa la oferta de un piano con las características semi-tonales que cita Aguilar, permite también inferir la difusión e importancia social que tuvo el piano como instrumento solista y la utilidad que éste proporcionó al acompañar el canto en ese tiempo, época en que la música, como explica esta misma autora, sólo se podía difundir a través de la experiencia auditiva de la ejecución. Este hecho poco conocido, es un aporte dentro de la historia general de la tradición del piano y de su organología, ya que habla del ingenio, de la creatividad, de la dedicación y de la visión que tuvieron ciertos artesanos-empresarios mexicanos, sabedores de que el piano y el canto conformaban una práctica destacada en ese entonces. Concibieron un piano único para tal función. Se sabe que las dimensiones del mismo eran pequeñas, comparadas a las de un piano de cola.²²⁷

Aguilar inquiriere sobre lo sucedido en la historia de dichos talleres de pianos y afirma:

Del devenir del taller de la Calle de Vergara no se tienen datos, pero la fábrica de pianos de la calle de Tacuba siguió sus labores con tal éxito que para 1859 la negociación valía, junto con las pertenencias de Schönian, la cantidad de 9 mil pesos.²²⁸

Gracias a la investigación de Aguilar Ruz, así como a los datos que este estudio recabó del Archivo Veracruzano, se puede corroborar, como afirma Mayer, que el mercado y los talleres especializados del piano durante el México decimonónico constituyeron en ese tiempo un negocio próspero e innovador. La empresa de Schönian fue próspera durante veinticinco años, hasta su traspaso en 1859. Meritorio también es destacar en esta historia del mercado del piano nacional el 'piano-cantor', diseñado en México por el innovador Luis Glass en 1839, como un aporte a la historia organológica del mismo.

Sin embargo, parte de la prosperidad nacional del mercado del piano estuvo condicionada por un acontecimiento sin igual. En 1843 tuvo lugar una prohibición que nos atañe y que es necesario exponer debido a la relevancia en la historia del piano en el siglo

²²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²²⁸ MENTZ, Brígida von *et. al.*, *Op. cit.* En: AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario. *Ibid.* p. 79.

XIX mexicano. En ese año se promulgó una ley que expresamente vedó la importación de los pianofortes a México:²²⁹

La ley de 14 de Agosto de 1843 prohibió la importación de toda clase de coches, quitrines y carruajes extranjeros, monturas, sombreros, muebles, forte-pianos, muñecos y juguetes, y además multitud de instrumentos y útiles de oro, plata, cobre, hierro y acero para el uso doméstico y para las artes y oficios, cuya lista omito insertar aquí por ser demasiado extensa, ascendiendo nada menos que á 245 los diversos objetos en ella se mencionan.²³⁰

Pese a la ley de 1843, y específicamente a la concepción de los pianofortes como artículos de importación, el último reporte que se tiene del ingreso de dichos instrumentos a México, coincide con la veda general del sistema prohibitorio de importaciones hecha por el gobierno en 1824; año en que también la Balanza marítima número 31 registró la última entrada de cuatro de estos instrumentos:

- “NUMERO 31”²³¹ “BALANZA del comercio marítimo hecho por los puertos de Alvarado y Vera—Cruz en el año de 1824, formada de orden del supremo gobierno de la federación.”²³² A través del puerto de Alvarado,²³³ en su rubro “IMPORTACIÓN DE EUROPA [-] EFECTOS EXTRENGEROS”,²³⁴ aparece la llegada a México de “3 fortepianos”,²³⁵ con un valor de \$750.00 pesos.²³⁶ Mientras que la misma Balanza 31, reporta en ese mismo año, la importación de “1 fortepiano”²³⁷ con un valor de \$250.00 pesos; pero esta vez, a través del puerto de Veracruz.²³⁸

Lerdo afirma que el variable y laberíntico «Sistema Prohibitorio Comercial» duró hasta mediados o fines de 1851.²³⁹ No obstante, los registros comerciales marítimos vuelven a dar cuenta de la importación del piano hasta 1856. La Balanza marítima número 34 de ese año constata lo anterior al registrar la entrada de noventa y nueve pianos a México, ni más ni menos. Luego de veintisiete años de prohibición oficial (1824-1851), el

²²⁹ LERDO de Tejada, Miguel M. *Op. cit.*, pp. 201-203, 208, 211-213.

²³⁰ *Ibid.*, p. 208.

²³¹ *Ibid.*, p. 512.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, pp. 516-517.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 521.

²³⁸ *Ibid.*, p. 521.

²³⁹ *Ibid.*, p. 210.

piano reapareció, y con gran éxito, como artículo de importación. En 1856 se dio la segunda mitad del desarrollo de la tradición del piano en el México decimonónico.

A continuación presentamos los contenidos de la Balanza marítima comercial número 34. La lista que aparece enseguida, incluye una importante lista de pianos importados desde diversas partes de Europa, así como los costos de los mismos. Lo único que se lamenta de dicha lista es que carece de los datos sobre las marcas de los instrumentos en cuestión.²⁴⁰

- “NUMERO 34”²⁴¹ “BALANZA de comercio por el puerto de Veracruz en el año de 1856, formada en su aduana marítima de orden del supremo gobierno por Francisco de P. Serrano.”²⁴²

IMPORTACIÓN						
[ARTICULOS]	Cantidad, peso ó medida.		Puertos de su procedencia.	Banderas Conductoras.	Valor de los artículos	Total en pesos fuertes
Pianos	45	Havre	Francesa	23.027	
	5	Liverpool	Inglesa	3.000	
	2	Hamburgo	Dinamarques.	1.050	
	2	Idem	Oldenburg.	960	
	3	Idem	Bremesa	1.460	
	28	Idem	Hamburguesa	15.400	
	14	Nueva Orleans	Norte Americ[a].	6.750	
	[total]	99				51.647

Si algo se puede concluir con base en esta Balanza 34 respecto al pianoforte o fortepiano, es que a partir de 1856, a plena mitad del siglo XIX, a dicho instrumento se le da por primera vez el nombre de *piano*, al menos de forma escrita, en México.

Respecto a la ley prohibitoria de pianos de agosto de 1843, Lerdo inquiere en que ésta fue:

calificada equivocadamente como un medio de proteccion en favor de las artes y la industria nacional, fué poco tiempo despues ratificada por el arancel del 26 de Setiembre del mismo año, pues con excepcion de las lesnas, anzuelos, aros y flejes para piperías, barrenos, berbiqués, buriles, cuchillas para las artes, cuerdas para instrumentos de música, entenallas, tornos ó tornillos, ganchos para dentistas, limas y sierras, continuaron por el prohibidos todos los demas objetos que lo habían sido por la citada ley del día 14 del mes anterior.²⁴³

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 579.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 533.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, pp. 208-209.

Lerdo arguye que una de las razones principales que llevaron a prohibir la importación de diversos "frutos y artefactos extranjeros"²⁴⁴ fue la ignorancia y el menosprecio de la mayoría de los legisladores mexicanos. Lo anterior, afirma este autor, es una de las causas principales que han impedido el desarrollo que en las artes y en la industria debió prometerse este país al emanciparse de su antiguo carácter virreinal. El arte, al igual que la industria, sigue un mismo principio económico, el de la competencia con otros países más avanzados, a fin de fomentarlas y de garantizar su progreso y desarrollo.²⁴⁵

Es importante reflexionar sobre el argumento en que se basó la ley prohibitoria de los pianos de agosto de 1843. El hecho de haber prohibido la importación de pianos a México durante treinta y dos años quizás pudo ser una consecuencia ideológica, racista y contracultural que sólo puede explicarse por la memoria de la imposición política, religiosa y educativa del antiguo régimen de dominación español, el cual, implantó el modelo y la tradición de la MAA europea y su educación, prácticamente desde que inició la Conquista de México.

Igualmente importante es señalar el papel que jugó el Conservatorio constituido por la tercera Sociedad Filarmónica en el mercado del piano en México a partir de 1866, especialmente en un sentido organológico. Poco tiempo después de fundado el Conservatorio, comenzó un proceso de innovación tecnológica de construcción de instrumentos. Al primero se le bautizó con el nombre de *Arabella*. Dieron cuenta de éste en febrero de 1867 y lo presentaron como un "piano de nueva construcción, en el que una segunda fila de mazos, movidos por pedales, producen la octava o la doble octava de la nota que se toca."²⁴⁶ El segundo fue el "Piano-Quatuor"²⁴⁷ inventado por el señor Baudet, el cual presentaron en abril de ese mismo año. Este segundo piano tiene la particularidad de combinar cuatro instrumentos de arco: el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo. Por lo cual, en un sólo tiempo podía integrar el canto cálido del violonchelo con los *staccati* de un violín.²⁴⁸ Particularmente la utilidad y la finalidad del Baudetiano instrumento, es que se le podía emplear en los conciertos que se ofrecieron en diversas partes de la provincia

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 202-203.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 201-203, 208-209.

²⁴⁶ *Armonía*, México, tomo II, año II, núm 7, 1 de febrero de 1867. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 97.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

mexicana, pues podía fácilmente suplir en los pequeños teatros la carencia de ejecutantes dedicados a estas cuatro familias de instrumentos de la tradición de la MAA.²⁴⁹

Otra fuente de primera mano que ayuda a reconstruir la historia del mercado del piano en el último tercio del siglo XIX en México es el periódico *El Progreso* del año 1873. Éste es el diario más antiguo que posee el Archivo de Veracruz y se halla en avanzado deterioro. En él se encontró información sobre los pianos que llegaron al puerto en ese año, junto con otros instrumentos musicales como el órgano, además de música impresa. A continuación se presenta lo obtenido del mismo: seis anuncios que dan cuenta de esta propiedad y unidad constitutiva de su tradición musical:

A. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 26 de enero de 1873, manifiesta el cargamento que condujo de S. Nazario, Santander y Habana, el vapor francés «*Nouveau Monde*», entrado al puerto de Veracruz el día 18 de ese mismo mes y año, dirigido a:

- “H. D’Oliere y C^a: [...] 2 [cajas] música é instrumentos.”
- “Torre, Fischer y C^a: 6 [cajas] instrumentos de música.”
- “Bartolomé Vázquez: 1 caja órgano.”
- “E. Dahlhaus y C^a: [...] 1 [caja] instrumentos de música.”²⁵⁰

B. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 12 de febrero de 1873, manifiesta el cargamento que condujo de Liverpool la goleta holandesa «*Grietje van Bothnis*», entrada al puerto de Veracruz el día 4 de ese mismo mes y año, dirigido a:

- “G. Kröncke y C^a : [...] 1 caja pinturas fotográficas y música.”²⁵¹

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Los corchetes que presentan tres de estas cuatro viñetas, con las palabras ‘caja’ o ‘cajas’ respectivamente, a excepción de la referencia a Bartolomé Vázquez, se sustituyen por la palabra *id.*, que es la que remplace a ambas palabras en la fuente original. *El Progreso. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios.* Director y Editor responsable: LAINÉ, R., H., Veracruz-Domingo, Enero 26 de 1873. Tomo VII, Núm. 23, pp. 1, 3.

²⁵¹ *Ibid.* Febo. 12 de 1873. Tomo VII, Núm. 37, pp. 1, 3.

C. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 15 de junio de 1873, manifiesta los arribos de Veracruz a la ciudad de México del día 11 de junio de ese mismo año, dirigidos a:

- “Wagner y Levien: 6 cajas pianos.”²⁵²

D. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 15 de junio de 1873, manifiesta el cargamento que condujo “de Nueva York y Habana, el vapor paquete americano «City of Mexico» [...]”, entrado el día 4 de ese mismo mes y año, dirigido a:

- “H. D’Oleire y comp.: [...] 1 caja piano.”
- “Gutheil y comp.: 6 [cajas] pianos.”²⁵³

E. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 20 de junio de 1873, manifiesta los arribos de Veracruz a la ciudad de México del día 16 de ese mismo mes y año, dirigido a:

- “Wagner y Levien: 4 cajas de pianos y música impresa.”²⁵⁴

F. La Parte Mercantil, publicada en *El Progreso* el 20 de junio de 1873, manifiesta el cargamento que condujo de Hamburgo el bergantín danés «Anna Jans» al puerto de Veracruz, entrado el día 12 de ese mismo mes y año, dirigido a:

- “A. Gutheil y C^a: [...] 110 bultos instrumentos de música [...]”²⁵⁵

De estos seis anuncios presentados, se observa que los clasificados con las letras (C), (D) y (E), contienen pianos protegidos en sus cajas, de los cuales:

²⁵² *Ibid.*, Junio 15 de 1873. Tomo VII, Núm. 141, pp. 1-2.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, Junio 20 de 1873. Tomo VII, Núm. 145, pp. 1, 3.

²⁵⁵ *Ibid.*

- Diez pianos pertenecen a la compañía Wagner y Levien (anuncios C y E)
- Un piano pertenece a la compañía H. D'Oleire (anuncio D)
- Seis pianos pertenecen a la compañía Gutheil (anuncio D)

Los diecisiete pianos que se importaron a México en ese año, reflejan el mercado de primer orden que se estableció en torno a éste, a lo largo del último tercio del siglo XIX, así como el peso histórico y sociocultural de esta tradición de teclado en ese tiempo. H. D'Oleire y Gutheil respectivamente, fueron compañías que se establecieron en el puerto de Veracruz,²⁵⁶ mientras que la compañía Wagner y Levien operó desde 1851 en la ciudad de México. Wagner persiste actualmente bajo el nombre de Repertorio Wagner (*vid.*, Foto 1 en este apartado).²⁵⁷

Los anuncios (A), (B) y (E) contienen cajas con música impresa, de las cuales:

- Dos son para la compañía H. D'Oleire (anuncio A)
- Una es para la compañía G. Kröncke (anuncio B)
- Otra(s), que no especifican cantidad, son para la compañía Wagner y Levien (anuncio E)²⁵⁸

Particularmente llama la atención el anuncio (E), que tiene como destinatario a Wagner y Levien en la ciudad de México. Éste precisa que se trata de cuatro pianos y de música impresa. Queda más que claro que si no toda la música de ese pedido fue para piano, sí buena parte de ella. El anuncio (C) es el único que especifica que el envío es a la ciudad de México.

Los anuncios (A) y (F) se refieren a diversos instrumentos de música sin especificar cuáles fueron. Sólo se ahonda en el anuncio (A), el cual especifica que se trata de una caja con un órgano para Bartolomé Vázquez. Cabe hacer la observación de que probablemente, estos instrumentos de música no fueron pianos, puesto que los otros anuncios de la misma lista especifican con claridad cuando se trata de éstos. No obstante, se toman en cuenta

²⁵⁶ http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042771/1080042771_59.pdf [Consultado el 25 de abril de 2012]

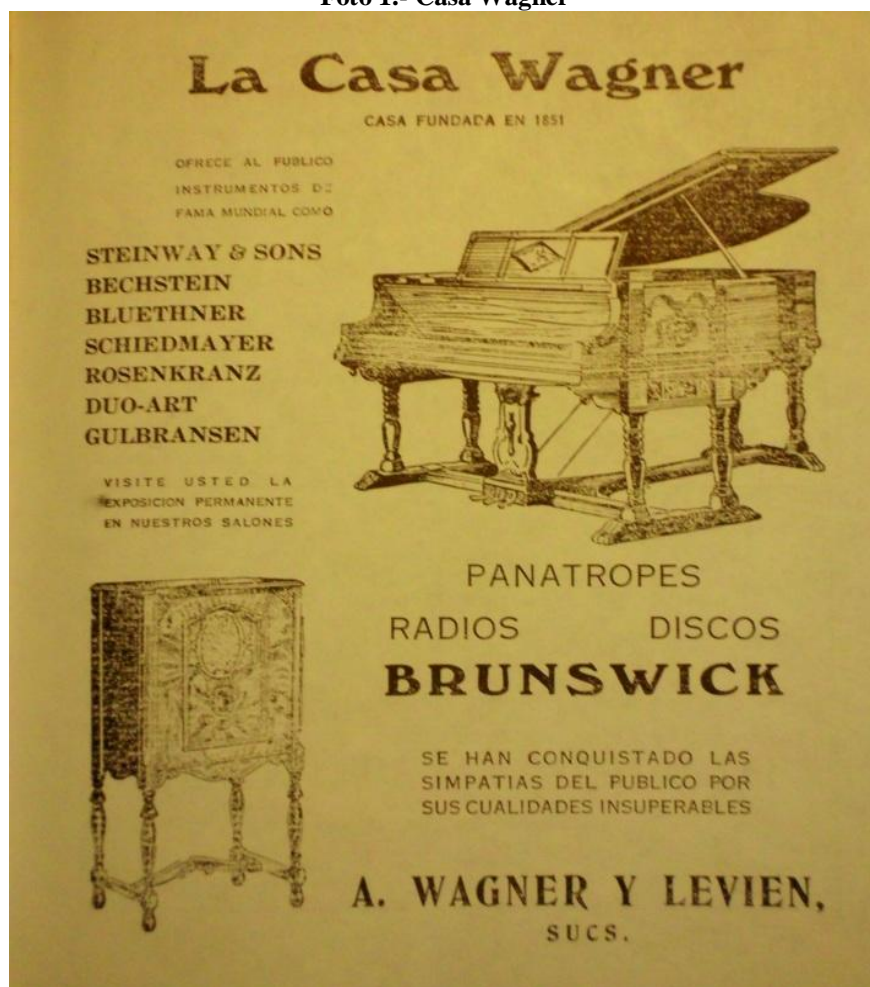
²⁵⁷ “Música”, *Revista Mexicana* (No. 2, vol. 1), 15 de Mayo de 1930, Editorial “Cvltvra”, Rep. Argentina 5, México, D. F., p. 49.; *Vgr.*, AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 3, 214.

²⁵⁸ No especifica dicho anuncio cuantas cajas son.

dentro de este estudio a fin de dar una idea general del mercado y de la difusión que el piano y su tradición integral la MAA, tuvieron en México durante aquella época.

A continuación se presenta una ilustración de 1930, sobre un anuncio de la Casa Wagner, el cual atestigua las marcas de pianos que desde la fundación de esta empresa, se comercializan para su venta pública y que con gran probabilidad algunas de ellas, eran las de los pianos que arribaban como artículos de importación al puerto de Veracruz en ese tiempo y de los que da cuenta de su arribo, la lista anteriormente abordada en este capítulo.²⁵⁹

Foto 1.- Casa Wagner



²⁵⁹ Foto tomada al anuncio de “La casa Wagner” que data de 1851 y que da cuenta de las marcas de los pianos que en ella se venden, obtenida de: “Música”, *Op. cit.*, (No. 2, vol. 1), 15 de Mayo de 1930, p. 49.

En relación con varias de las compañías de la lista de anuncios presentada anteriormente, tales como, E. Dahlhaus, Gutheil, Kroncke, D'Oliere y Torre Fisher, un directorio del estado de Veracruz de esa época, hace constar que estas cinco empresas se encontraban establecidas en dicho puerto.²⁶⁰ Lo cual es lógico debido a que el Puerto fue el lugar estratégico de las importaciones, en el que los pianos arribaron a las aduanas y desde donde se produjo la comercialización y distribución nacional de pianos extranjeros.

El Archivo Veracruzano proporciona otra fuente más, acerca del comercio de pianos en la Ciudad de Veracruz. Se trata de un directorio llamado *Anuncios de Veracruz* y pertenece al periodo que va de 1884 a 1885. En éste aparece un anuncio bilingüe, en español e inglés, de la mueblería y almacén de pianos «La Favorita», propiedad de J. I. Izazola, fundada en 1875. En dicho establecimiento era posible adquirir pianos europeos y estadounidenses. Dicho inmueble estuvo ubicado en "Veracruz--- Alhóndiga 620, Esquina del Portal de Miranda. México---2ª 5 de Mayo." (*vid.*, Foto 2 en este apartado).²⁶¹

²⁶⁰ *Vid.*, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042771/1080042771_59.pdf [Consultado el 25 de abril de 2012]

²⁶¹ "Anuncios de Veracruz": En la *Nomenclatur[a] comercial, agrícola, industrial, artes y oficios y directorio General para 1884-1885. De la México, isla de Cuba, y principal comercio de Nueva York. Segunda serie*. Habana: Centro editorial de obras ilustradas de Molinas y Juli, Rayo 30. 1884, p. 10. El edificio que muestra la Foto 2, es actualmente la Fototeca de Veracruz, ubicada en el zócalo de dicha ciudad. Mientras que el inmueble que presenta la foto 3, está ubicado sobre la principal avenida del centro histórico veracruzano, la avenida Independencia casi esquina con la calle de Serdán, cerca de la catedral y zócalo de la ciudad. A su vez, las tres Fotos que presenta este capítulo han sido tomadas de propia mano.

Foto 2.- Gran Mueblería J. I. Izazola

10 VERACRUZ.

Mueblería y Almacén de Pianos. Furniture and Pianos.

Veracruz—Albondiga 4to. Esquina del Portal de Alameda. México—2° 5 de Mayo. Veracruz—6to Albondiga N. Cal. Real Street. México—2° 5 Mayo Street.



“La Favorita” J. I. Izazola,
 Gran Mueblería
 Almacén de Pianos
 DE
J. I. IZAZOLA,
 FUNDADA EN 1870.

¡OJO! ¡OJO! ¡OJO!

Sillas americanas con asiento de rejilla, diez clases distintas.
 Precio en Veracruz \$18 docena.
 En este acreditado establecimiento se encuentra siempre con variado y rico surtido de muebles corrientes, entretinos y sillas.
 PIANOS, ÚLTIMAS NOVEDADES DE EUROPA Y LOS ESTADOS UNIDOS.
 Lámparas, cristalería, cuadros, marmoles, etc.
 Único agente en Veracruz y la costa del Golfo, de la sin rival fábrica de
HERMON W. LADD, DE BOSTON.
 ESPECIALIDAD EN CAMAS DE CAMPAÑA. SILLONES, ETC., ETC., TODO LO CUAL ES PATENTADO.
 Surtido completo y único en el país.
¡NO HAY MAS ALLA!

IMPORTER OF
Furniture
 AND
Pianos.

Dealer in Furniture of every Description.
 Latest Novelties in
American & European Pianos
LAMPS and GLASSWARE.
 SOLE AGENT FOR HERMON W. LADD, MANUFACTURERS, BOSTON.
 Large Stock and Reasonable Prices.

En el mismo directorio aparece otro anuncio de un inmueble distinto, dedicado a la venta de pianos y de repertorio musical. La "FERRETERÍA, MERCERÍA Y REPERTORIO DE MÚSICA De Santo Domingo, — DE: — Emilio Dahlhaus [...]. Único depósito de los afamados Pianos de Ibach y de otros Fabricantes (*vid.*, Foto 3 en este apartado). Instrumentos de música [...]", ubicado en la calle de Independencia número 38.²⁶² El dato registrado más viejo de la compañía Dahlhaus hallado por este estudio es de 1873. Se publicó en el periódico *El Progreso*. Del resto de las compañías de los anuncios (A) a (F) se carece de más información.

²⁶² *Ibid.*, p. 5.

Foto 3.- Ferretería, Mercería y Repertorio de Música Emilio Dalhaus

FERRETERIA, MERCERIA Y REPERTORIO DE MUSICA.

Independencia 38,
VERACRUZ.

38 Independencia St.,
VERACRUZ.

FERRETERIA, MERCERIA Y REPERTORIO de MUSICA De Santo Domingo,
—DE—
• Emilio Dalhaus,

Hardware and Music Store, Commission House,
SANTO DOMINGO.

• Emilio Dalhaus,
PIANO STORE AND ALL OTHER INSTRUMENTS.

Agency of Sewing Machines—"Weed," "Hartford,"
"Willeox and Gibbs," "Manning,"—and improved Slow
Baxter Steam Engines.

Colors, Varnishes, Marine and Agricultural Imple-
ments, Lampware, Pumps, Printing Ink, Stationery, Toys,
Clocks and Watches, Arms, Glasses, Fine and Common
Jewelry.

Agencia de las maquinas de coser "Weed," "Hartford,"
"Willeox and Gibbs," Manning ó reformada para taller, y de
las maquinas de vapor "Baxter."
Unico depósito de los afamados Pianos de Bach y de
otros Fabricantes. Instrumentos de música, Pinturas, Acei-
tes, Barnices, Efectos de marina y Agricultura; Bombas,
Lámparas, Papelería, Tintas de imprenta, Joyería, Relojes,
Armas, Vidrios planos, y Juguetes.

2012/2/28 14:52

Ya entrada la época del Porfiriato (1877-1911),²⁶³ los pianos Pleyel y Érard representaron una ola importante que sin embargo dio paso finalmente al periodo de pianos alemanes importados a México desde principios del siglo XX. Lo anterior puede atribuirse a virtuosos y destacados pianistas mexicanos que a partir de ese tiempo, viajaron a Europa, pues fueron ellos quienes favorecieron permanentemente la hegemonía de los pianos Bechstein y Steinway. Dos marcas de gran relevancia en el mercado del piano desde entonces. No obstante el protagonismo y la clara preferencia que adquirieron ambas en

²⁶³ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, p. 124.

dicho mercado, ingresaron en competencia más tarde con otras marcas como Yamaha, Kawai y Petrof, entre otras importantes.²⁶⁴

A modo de síntesis, se ofrece a continuación la tabla A. En ella se presentan los datos históricos del desarrollo del piano a México durante el siglo XIX. Esto persigue el fin de mostrar explícitamente la serie de elementos sin los cuales es imposible vincular la producción-reproducción del piano, como fundamento de su conformación en el sentido de la tradición.

Tabla A. La huella del pianoforte en México durante el siglo XIX (I/III)			
AÑO(S)	Sucesos del desarrollo del piano en México desde su llegada	Instrumentos de teclado	Costo total en pesos
1786	Registro más antiguo sobre el piano en México. Un mercader vende pianos ingleses y alemanes en la Ciudad de México.		
1790-1795	Juan o Adan Miller abre su fábrica de pianofortes en la Ciudad de México.		
1793	Fábrica de pianos en el estado de Durango.		
1794	Se venden pianos alemanes hechos en Augsburgo en el puerto de Veracruz.		
1796	Fábrica de pianos de Manuel Pérez.		
1799	Un piano cuesta \$400 pesos.	1 piano	\$400.00 ²⁶⁵
1800	Los pianos se importan de España.		
1804	Se ofrecen pianos fabricados en Cartagena, España, de imitación inglesa.		
1805-1815	Semanalmente, el <i>Diario de México</i> publicita pianos e instrumentos de teclado.		En esos años un clave cuesta \$250.00
1810	Arribo a la ciudad de Veracruz.	26 fortepianos	\$5200.00
	El español Juan Mármol instala su fábrica de fortepianos en la ciudad de México.		

²⁶⁴ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

²⁶⁵ Para tener una idea más clara del costo de un piano en términos actuales, un peso decimonónico, representa actualmente de entre \$100 a \$120 pesos mexicanos, dependiendo las condiciones en las que se encuentre la moneda a la hora de su venta. Información proporcionada por la casa numismática *El barón*, ubicada en República de Uruguay No. 27. C.P. 06000, Colonia Centro, Distrito Federal, el día 28 de abril de 2014. Otro ejemplo ya mencionado, lo representa el alquiler de una casa cerca del Zócalo, el cual oscila entre \$500.00 y \$600.00. Otro más tardío lo es, el costo de suscripción mensual al periódico veracruzano *El Progreso* en 1873, que era de dos pesos. *El Progreso*. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios. Director y Editor responsable: LAINE, R., H [.] Veracruz-Miércoles Febo. 12 de 1873. Tomo VII, Núm. 37, p. 1. Por tanto, un piano de esa época costaría actualmente entre \$40,000 y \$48,000 pesos, lo que aproximadamente cuestan algunos pianos verticales de segunda mano o de uso.

Tabla A. La huella del pianoforte en México durante el siglo XIX (II/III)			
AÑO(S)	Sucesos del desarrollo del piano en México desde su llegada	Instrumentos de teclado	Costo total en pesos
1811	Arribo a la ciudad de Veracruz de...	2 claves españolas	\$700.00
		3 claves de otros países	\$900.00
		10 Fortepianos de otros países	\$2800.00
	Nueva España exporta...	4 claves	\$1520.00
1821	Concluye el monopolio comercial español de pianos.		
	Se ofertan pianos ingleses.		
1824-1851	México y sus gobiernos independentistas establecen el Sistema prohibitorio comercial nacional.		
1824	Arribo al puerto de Alvarado Veracruz, de...	3 fortepianos	\$750.00
	Arribo al puerto de Veracruz de...	1 fortepiano	\$250.00
1824-1856	Periodo en que deja de arribar a las aduanas veracruzanas el pianoforte como artículo de importación, acorde a las Balanzas Marítimas.		
1834-1859	El Taller de Schönián se mantiene exitoso desde 1834, es decir, durante el periodo de prohibición respecto de la importación de pianos.		
1839	Luis Glass inventa sin más relevancia que en su momento, una especie de piano-cantor; aporte mundial que no trascendió en la organología de este instrumento.		

Tabla A. La huella del pianoforte en México durante el siglo XIX (III/III)			
AÑO(S)	Sucesos del desarrollo del piano en México desde su llegada	Instrumentos de teclado	Costo total en pesos
1843	Se promulga la ley nacional del 14 de agosto en la que se prohíbe la importación de fortepianos.		
1843-1851	Basado en la obra de Lerdo. Periodo en el que el fortepiano desaparece como artículo de importación. No obstante, tal y como se analiza con base en las Balanzas Marítimas, el piano desaparece de 1824 a 1856.		
1851	Concluye el sistema prohibitorio comercial de importación.		
1856	Arribo de un cargamento proveniente de diversas partes de Europa al puerto de Veracruz.	99 pianos	\$51,647.00
1867	La tercera Sociedad Filarmónica crea dos pianos mexicanos, el 'Arabella' y el "Piano-Quatuor". Este último inventado por el señor Baudet.		
1873	<i>El Progreso</i> , periódico veracruzano, reporta el envío de diecisiete pianos y más de tres cajas de música impresa a diversas compañías exitosas relacionadas al mercado del piano establecidas en el puerto de Veracruz y en la ciudad de México.	17 pianos	No se conocen los costos por instrumento ni el costo total del cargamento.
1877-1911	En el Porfiriato arriban pianos Pleyel y Érard a México.		

Con base en el análisis de las dos tablas anteriores, se puede decir que en las Balanzas número 23 del año 1810 y la número 24 del año 1811, pertenecientes al periodo de transición del colonialismo hacia la independencia, la suma de importaciones fue de 36

fortepianos. Entre estos, 26 provenientes de España y otros 10 de países europeos que no se especificaron. El costo total de aquellos 36 pianos fue de \$8000.00 pesos decimonónicos. A partir de 1811, el piano no volvió a aparecer como artículo de importación en el país, sino hasta trece años después, en la Balanza 31 de 1824, justamente el año en el que México se convirtió en República. La conclusión de este recuento es que, durante el proceso independentista mexicano, el piano no apareció como artículo de importación ni de España ni de otras partes del mundo.

El mercado de la música impresa; un esbozo de su historia en el México decimonónico
Además del piano, las partituras constituyen otro medio de producción-reproducción fundamental para explicar las propiedades constitutivas de la tradición de la MAA en México; particularmente del piano durante el siglo XIX.²⁶⁶

La llegada a México de la música escrita perteneciente a la tradición del arte europeo, particularmente la creada para los instrumentos de teclado como el órgano, el clavicémbalo y el clavicordio, tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVI. La música se vinculó y continuó su proceso de reproducción en el territorio conquistado. En el año de 1556 se imprimió el primer libro de música en México; el primero de 220 libros más. Trece de los cuales fueron de música de la tradición europea.²⁶⁷ A la primera impresión de música novohispana, evidentemente de género religioso, se le conoce con el nombre de *Ordinarium sacri ordinis heremitaru sancti Augustini episcopi & regularis observatie, nunc denuo correctu, sicqz no secudum more antiquu, ceremonia siant, sed secudu choros altos. Mexici, anno dni. 1556 idibus Julij.*²⁶⁸ Casi dos siglos más tarde, y pese a los importantes logros de la imprenta novohispana, particularmente en textos e imágenes, los libros musicales todavía son “parte minoritaria de la producción de las imprentas”.²⁶⁹ Con ello se explican tanto los ejercicios de importación como las necesidades mercantiles que pusieron en dependencia la práctica musical del *Nuevo Mundo* respecto del *Viejo Continente*.²⁷⁰

²⁶⁶ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 82.

²⁶⁷ MALMSTRÖM, Dan. *Op. cit.*, p. 18.

²⁶⁸ LOTTA M. Spell, “The First Music Books Printed in America” en *Musical Quarterly*, Tomo XV, Oxford University Press, 1929, pp. 50-54. *Vid.*, AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, imagen No. 4, p. 30.

²⁶⁹ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Ibid.*, pp. 11-12, 43.

²⁷⁰ *Ibid.*

La música impresa, por tanto, se comercializó en la Nueva España durante el siglo XVIII con base en la importación, fundamentalmente. Al respecto, Aguilar explica tres formas en las que ésta llegó en ese tiempo:²⁷¹

- a) Por el pedido a una casa comercial.
- b) Por la transacción entre particulares, posiblemente de primera y segunda mano.
- c) Por la venta al público en establecimientos comerciales.

Los primeros ejemplares impresos novohispanos de música, que datan de la segunda mitad del siglo XVI, “corresponden a música religiosa y a tratados o métodos”,²⁷² mientras que la MAA escrita y de carácter no religioso, durante el régimen virreinal, “circuló básicamente en manuscritos y en partituras impresas en Europa [...]”²⁷³ que llegaron a los puertos de la Nueva España a través de la mano de viajeros, comerciantes y artistas que visitaron el Nuevo Mundo. La música escrita y su circulación pueden entenderse como mercancías que se importaron por encargo de algunos interesados o por medio del comercio a pequeña escala.²⁷⁴ Llegado el siglo XVIII, se establecieron en México comercios para la venta de música impresa y a finales de ese siglo ya se habían establecido talleres y locales comerciales para la venta de pianos y otro tipo de instrumentos musicales de teclado.²⁷⁵

Los factores que propiciaron la circulación de las partituras durante la época virreinal se atribuyen a la influencia de las ideas europeas en la estilística de las composiciones novohispanas y al desarrollo paralelo de la teoría y las convenciones de la escritura, las cuales dejan de manifiesto que los músicos americanos estaban al tanto de lo que ocurría en Europa. Probablemente por la movilidad de la partitura impresa.²⁷⁶ A lo anterior, se puede agregar la implantación y posterior aprehensión sociocultural del modelo educativo de la MAA y de los instrumentos de teclado anteriores al piano, inculcados por la IC, así como la posterior influencia de la población europea que migró a México a inicios

²⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁷² *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁵ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1987, pp. 234-236.

²⁷⁶ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 31-32.

del siglo XIX. Todo ello contribuyó en el cultivo, el gusto y el arraigo de la tradición de la MAA en México.

Al llegar la Independencia de México, las vías de tránsito de las partituras se modificaron. Por un lado, las importaciones desde España fueron prohibidas, por lo que su adquisición fue de arduos empeños, y, por otro, se amplió la cantidad de países con los que México comenzó a establecer relaciones comerciales.²⁷⁷

Se sabe por Gabriel Saldívar que la primera obra de música escrita específicamente para teclado en México data del siglo XIX y lleva por nombre *Tratado de Música, y lecciones de clave: obra clara, concisa y útil no solo á los que tratan de instruirse en esta ciencia, sino aun los que tengan ya adelantados conocimientos. Compuesta y dedicada á la señorita Da. Maria de la Concepcion Batres, y Munilla por D. Mariano Lopez de Elizalde. Año de 1821.*²⁷⁸ Por Saldívar también se sabe que el primer tratado musical impreso después de 1821 en México fue el realizado por el pianista Elízaga, titulado *Elementos de música ordenados por Don Mariano Elízaga* y publicado por la Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio.²⁷⁹ Fue en 1826, con la llegada de la técnica litográfica de impresión, durante los primeros años de la Independencia de México, que el negocio de las partituras cobró importancia en la ciudad de México. Dicha técnica permitió, que los impresos de música de arte académica fueran más accesibles y redituables.²⁸⁰ La primera imprenta que se estableció con el fin de publicar MAA, se inauguró por el propio Elízaga en ese mismo año. La ayuda del nuevo régimen que esperaba Elízaga no llegó. La información sobre el desempeño de dicha imprenta fue destruida a causa de un incendio. Por tanto, se desconocen más datos sobre ella, así como el tiempo y los detalles de su desarrollo.²⁸¹

Posterior a la imprenta de Elízaga, la siguiente noticia que da cuenta del comercio de MAA, escrita e impresa para diversos géneros en México, data del año de 1832. Se trata

²⁷⁷ Un ejemplo sobre el movimiento del impreso musical de ese entonces, se tiene en el encargo que José Mariano Elízaga hizo para establecer el repertorio de la orquesta de la Capilla Imperial de Iturbide en 1822, del cual, afirma esta autora, se carecen tanto de los datos de estas obras, como de las vías que se utilizaron para su obtención. No obstante, concluye Aguilar, “el hecho nos permite saber que existía un comercio de partituras, aunque por ahora no sea posible definir sus detalles ni su magnitud.” AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 32.

²⁷⁸ SALDÍVAR, Gabriel. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía (1650-1900)* (vol. I). México, CNCA-INBA-CENIDIM, 1991. p. 127.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 43-44.

²⁸¹ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, pp. 105-107.

de un anuncio de *El Sol*, periódico decimonónico que en su edición del 29 de julio del mismo año publicó:

[...] Repertorio de música impresa. En México, primera calle de la Monterilla número 1, casa de J. Antonio Gomez, donde se espnde un surtido completo del gusto: Para orquesta.- Para piano.- Para canto.- Para guitarra.- Para música militar.- Para música eclesiástica &c.&c.- De los mejores autores, Rossini, Hayden [sic], Beethoven, Mozart &c. Se vende una gramática razonada musical que contiene los principios generales de la música cuyo precio a la rústica es de dos ps. y empastada tres.- También ha salido de la misma casa un impreso de música litográfico titulado: Escalas, ejercicios y lecciones para los principiantes sobre temas de Rossini para piano. [...] ²⁸²

El anuncio citado es, ante todo, un testimonio periodístico fehaciente del peso de la práctica sociomusical que la tradición del piano tuvo en México durante esa época. Reúne en su redacción las siguientes características: inicialmente, da cuenta del primer repertorio de música impresa en la historia de México, fundado en 1832, del cual es propietario uno de los pilares de esta tradición del piano en México, el músico y pianista José Antonio Gómez. En segundo lugar, se da cuenta de las características del comercio que se extiende en seis géneros de música, entre los que figura la música para piano, la música orquestal, militar, para canto, eclesiástica y para guitarra. Muestra también que hay comercio de partituras de Rossini, Haydn, Mozart y Beethoven, músicos europeos que establecieron la tradición de la MAA en Europa y cuyos efectos llegaron indudablemente a México, en donde se expandió y diversificó por medio de procesos de producción-reproducción sociocultural.

El establecimiento comercial de Gómez fue primero una imprenta musical, establecida un año antes, en 1831. Desde su apertura, una parte de la música para piano fue de la autoría de Gómez, impresa allí mismo, que sirvió para su sostenimiento comercial y personal. En 1832, Gómez traspasó su empresa, junto con su acervo al alemán Meyer, quien la publicó con el título de *Repertorio de música impresa*, mismo que le significó ganancias bastante considerables para la época.²⁸³

1831 representa el año que el presente estudio toma como la referencia del inicio de la venta de partituras para el fortepiano en México a través de un local establecido para tal

²⁸² *El Sol*, 3ª época, Núm. 1084, pp. 4, 348, 29 de julio de 1832. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 72-75.

²⁸³ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Ibid.*, pp. 72-75, 196-198.

fin. A partir de ese año y durante el resto del siglo XIX, las impresiones sobre la producción para piano por parte de compositores y pianistas mexicanos dieron paulatinamente una importante cosecha de formas o estructuras musicales de variado y gustoso fruto.

Aguilar Ruz da un claro ejemplo de los expendios e imprentas musicales²⁸⁴ existentes en el México decimonónico independiente entre los años 1831 y 1860, a los que nombra “repertorios de la época dorada de la producción y comercialización de partituras.”²⁸⁵ Dicha muestra da cuenta de un total de cuarenta espacios para tal fin. Lo anterior es una prueba fehaciente de la importancia de la partitura para la tradición del piano y su práctica en el siglo XIX. De aquellos cuarenta espacios dedicados a la difusión de partituras sobrevive solamente uno hasta nuestros días: se trata de la Casa Wagner y Levien, actualmente Repertorio Wagner.²⁸⁶ Cabe hacer mención que la empresa Nagel Sucesores fue absorbida comercialmente por Wagner y Levien en 1901.²⁸⁷

El fenómeno de la música salonesca mexicana

Al convergir la música para piano europea y mexicana en un lugar privilegiado, el salón con piano de las casas adineradas, particularmente de la Ciudad de México donde mayor auge tuvo este fenómeno durante el siglo XIX, y por medio de su práctica tanto pública como privada, se conforma el fenómeno de la música de salón mexicana, el cual está vinculado con las dos formaciones socioculturales que se organizaron a través de dicho espacio, las tertulias y los incipientes recitales caseros, que fueron las organizaciones y vías principales, que representaron y encabezaron el significado mismo de la tradición del piano en el México de aquella época.

Por consiguiente, hablar del «fenómeno decimonónico de la música «salonesca para piano», además de la ejecución de los repertorios europeos y mexicanos, representa asimismo, la constitución de una propiedad intrínseca y fundamental de esta tradición instrumental en ese siglo, dicho fenómeno implica que: 1) los pianistas y/o compositores

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 149-215.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 3, 6.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 3, 213. Como dato interesante, la portada del *Primer gran Catálogo de A. Wagner y Levien*, publicado por dicha casa comercial en la ciudad de México en 1886. Incluye litografías de sus dos establecimientos, el "Gran Repertorio de música y almacén de instrumentos", en Coliseo Viejo No. 15 y la "Gran fábrica de pianos" en Zuleta No. 14, páginas IV y V. *Ibid.*, 190-191.

²⁸⁷ *El Imparcial*, 5 de mayo de 1901 p. 6. Agradezco este dato hemerográfico a la Maestra Luisa del Rosario Aguilar Ruz.

del piano mexicanos, comienzan su representatividad sociocultural, dentro del primer ciclo de vida de su tradición a partir de Elízaga, hasta llegar a Ricardo Castro; 2) la música para piano de hechura mexicana, hace otros supuestos y se interesa por otros aspectos del sonido organizado, eso la hace diferente y única; no obstante falta conocerlos, por tanto, urge la realización de un estudio musicológico extenso a ésta, el cual es pertinente, a fin de analizarla y de valorarla en su justa dimensión; pero bajo ningún motivo, razón o circunstancia puede ser vista más como algo inferior, respecto de la tradición europea de la MAA, ni mucho menos seguir siendo tratada de un modo despectivo respecto de ella.

Al establecer una nueva visión con estos elementos, se espera contribuir en el análisis de futuras investigaciones sobre este fenómeno de la música salonesca mexicana, a fin de replantear su significado, ya que si ésta se sigue tratando en la actualidad desde una ideología dominante, y por ende mal enfocada y descontextualizada, cabe preguntarse ¿por qué las *Mazurkas* de Chopin, que pertenecen al universo de la música de salón, se han grabado por los pianistas más destacados en el siglo XX? Ello en sí mismo conlleva a representar algo de gran valor dentro del repertorio del piano que corresponde de manera muy particular a su tradición.

Chopin mismo es ejemplo del pianista que prefiere tocar en salones privados a hacerlo en teatros públicos. Sus giras y presentaciones, por cierto, no suman muchas a diferencia de Liszt. Chopin, emblema de la tradición del piano europeo, quien en realidad no contó con un maestro de piano propiamente dicho, desde su formación y práctica como pianista-compositor, cuestionó las razones para que la música salonesca fuese tratada de modo despectivo. ¿Acaso se puede sostener que la música salonesca europea, por ser europea, sea natural y por ende, también superior a la producida en el México de aquella época?

Este estudio quiere poner en evidencia que la música de salón producida por pianistas compositores mexicanos ha sido categorizada de una manera despectiva y arbitraria bajo pseudo-criterios que pertenecen al orden de la ideología, cuyo efecto más radical —y también más irracional— es la concepción de la superioridad de “lo europeo” por sobre “lo mexicano”. Hace falta la socialización de una labor seria de rescate, reedición y difusión de la música que se produjo en México durante el siglo XIX para valorarla en su

justa medida; tarea que han llevado a cabo, de modos particulares, algunos pianistas contemporáneos.

Finalmente, si para estudiosos como Velazco, la música salonesca mexicana para piano es copia de la europea y concebida ésta, hasta antes de Ricardo Castro como música retrógrada, perteneciente a un “romanticismo pianístico subdesarrollado, imitativo, caquético y escrofuloso”, tal y como califica este autor a la música de Aniceto Ortega;²⁸⁸ aunado al hecho de que este género nuestro e identitario, relacionado directamente con su práctica sociocultural, tienen que ser sometidos al juicio de rigor que Velazco le hace frente a la supuestamente “superior tradición europea”,²⁸⁹ ¿cómo entender que Ciprien Katsaris ejecute y socialice en un álbum, a manera de homenaje, exclusivamente las obras de los pianistas-compositores del México de los siglos XIX y XX?²⁹⁰

La música salonesca para piano de hechura mexicana, por tanto, es considerada por este estudio como una contribución y un aporte sociocultural distintivo de la propia tradición del piano en México para el mundo, que a su vez se suma al total de la producción musical general, creada por la tradición universal de la MAA. Nuestra música salonesca, además de ejercer las funciones de producción-reproducción cultural, también representa una de las formas que tomó aquella tradición visto desde la perspectiva teórica de Nettl, con el fin de perpetuarse por medio de la transmisión, difusión y herencia en el tiempo social de la cultura.

El arribo marítimo del pianoforte a México en 1786 dio origen a la constitución de toda una tradición musical y de un mercado. Hecho que queda demostrado desde que el piano rebasó el primer periodo del entorno y del desarrollo organizacional de la tradición a la que este instrumento musical da origen en el México decimonónico. Hasta 1911, existe evidencia contundente de que durante todo ese tiempo, el pianoforte representó la fortaleza misma de su tradición. Si un hecho demuestra lo importante de esta tradición en México, es que pese al período de veda que por ley tuvo el piano de 1843 a 1851, aunque dicha ausencia como artículo de importación se dio desde 1824 hasta el año de 1856, es decir, durante treinta y dos años, la práctica sociocultural que caracteriza la tradición pianística mexicana sobrevivió.

²⁸⁸ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 212-213.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 212.

²⁹⁰ KATSARIS, Ciprien. CD: Latin-American Recital, Vol. 1 México, Piano 21, P21 002.

Con base en la perspectiva teórica de Williams y Nettl, se puede afirmar que, durante el siglo XIX, algunos grupos de la sociedad mexicana, consumidores del piano en el sentido de ser éste un fenómeno cultural complejo, establecieron y reprodujeron una *continuidad deseada* de la tradición de la MAA, la cual queda manifiesta en hechos tales como, la producción del taller nacional de fortepianos de Schönian, la cual es constatable desde 1834 hasta 1859.

En relación a las partituras, es importante resaltar que desde 1821, el propio Elízaga hizo reflexionar, a través de su obra *Elementos de música ordenados por Don Mariano Elízaga*, que la ejecución musical es de suma importancia en México, y que ésta tiene una relación intrínseca con la materialidad de la música escrita.²⁹¹ Su obra constituye un ejemplo de ello, así como un legado significativo para los pianistas. Las partituras constituyeron un mercado en México desde 1831 hasta 1860. Estuvo conformado de repertorio europeo y mexicano. Ambos medios de producción-reproducción, junto con su mercado a lo largo del siglo decimonónico en México, son evidencia de la importancia histórica de la tradición de la MAA. Su sola presencia en todo ese periodo significa su continuidad, sobrevivencia y vinculación deseadas, de acuerdo con los criterios teóricos de Williams y de Nettl.

El piano representa prácticamente el *corpus* mismo de toda esta tradición, mientras que sus partituras constituyen el código o instrucciones para descifrar dicho *corpus*, así como el legado de las generaciones presentes y futuras. El corazón de la misma lo constituye su práctica sociocultural efectiva. Esta triada hace posible que emerja la producción-reproducción sonora. No obstante, el hecho musical no está completo sin el público que en este caso, se constituye de manera privada dentro de las tertulias y los ‘recitales caseros’. Los medios de producción-reproducción de la tradición pianística mexicana, junto con el mercado que generaron durante el México decimonónico, conllevaron también capital económico, artístico, social y cultural que se traduce en la práctica de transmisión de este instrumento a modo de propiedad.

²⁹¹ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 23.

CAPÍTULO 4

EL SEGUNDO PERIODO ORGANIZACIONAL DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO (1821-1867)

Una ciudad que cambiaba de presidentes con guerras cada año, difícilmente podía permitir la continuidad de ninguna institución; [ello acontece hasta] la *pax porphiriana*.²⁹²

Eduardo Contreras Soto

No vivo ni en el pasado ni en el futuro; estoy afirmado en el presente. No puedo saber qué es lo que ha de traer consigo el día de mañana; puedo tan sólo atenerme a lo que hoy es para mí una certeza.²⁹³

Igor Stravinsky

Partiendo de los postulados principales de la noción de tradición, explicada en el capítulo 1 de esta investigación, se observan sus vías de transmisión en las variaciones que nacen del impulso o voluntad creativa de sus propios agentes culturales, y en las formas que tanto ellos como su comunidad seleccionan y determinan a fin de que la música sobreviva y se continúe de manera deseada dentro de su sociedad, se puede afirmar que el segundo periodo organizacional de la tradición del piano, equivale asimismo a un segundo periodo organizacional de la propia MAA. Esta elaboración se fundamenta en el hecho de la posición dominante del piano frente a las otras prácticas culturales de instrumentos musicales, durante las cuatro décadas que van de 1821 a 1867.

Durante ese tiempo, las formas que seleccionan y caracterizan a los pianistas representativos de la última generación instruida dentro de la IC, junto con el apoyo de la sociedad mayoritariamente anónima e involucrada hacia el gusto y el aprendizaje del piano están constituidas, representadas y organizadas significativamente, a través de lo que Williams concibe con el nombre de formaciones socioculturales, noción abordada en el capítulo 1 de este estudio y que él describe como los lugares espaciotemporales donde los agentes se organizan al margen de una institución, que regule, reconozca y ampare su actividad creativa, a fin de seguir aportando sus conocimientos, en este caso musicales y

²⁹² CONTRERAS Soto, Eduardo. "El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado". En: *Op. cit.* número 107 / julio-diciembre 1992, p. 56.

²⁹³ "Frasas musicales". <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/extras/kexfra.html> [Consultado el 26 de abril de 2013]

con ello permitir por tanto, que la MAA subsista, sobreviva, se preserve, se cultive y se continúe en un sentido deseado.

Las formaciones que estos agentes musicales y representativos del piano autoorganizan, autofundan, autogestanan y autocrean, a lo largo de esas casi cinco décadas, que comprende el segundo período de la tradición del piano, llenaron la falta *quasi* total de patronazgo por parte del nuevo orden central, representado por los sucesivos gobiernos de México a lo largo de ese tiempo y tuvieron la finalidad de preservar, de cultivar y de continuar el estudio y el gusto social de la MAA en un sentido general, la cual está representada y salvaguardada simbólicamente a través del piano y particularmente por medio de su práctica sociocultural autónoma. El fenómeno de este tipo de organizaciones, significa la forma social que esta tradición musical integral toma en México, al respaldarse, al significarse y al representarse principalmente en la práctica de este instrumento de teclado. A continuación, serán abordadas las más representativas y las más importantes de dichas formaciones, por medio de las cuales se explicita de forma contundente aquel proceso de institución de la tradición de la MAA en el México del XIX, junto con las variaciones resultadas del proceso e impulso creativo, por parte de sus agentes representativos de ese tiempo.

*La 'Academia de Música' del Palacio y Escuela de Minería,*²⁹⁴ (1807-)

El espacio de la Academia sentó los antecedentes de la práctica sociocultural del piano de forma pública a inicios del siglo XIX en México, todavía comprendida dentro de la fase final del primer periodo organizacional de dicha tradición instrumental y musical.

La *'Academia de Música' del Palacio de Minería*, institución secular perteneciente a la Nueva España que data de 1807, da cuenta que desde un año antes de la fundación de las también denominadas *'Academias musicales'*, emergieron de ellas los dos pianistas que constituyen el punto de arranque de la tradición de este instrumento de teclado. Se trata de los maestros Horcasitas y Soto Carrillo, de quienes el *Diario de México*, en los meses de noviembre y de diciembre de 1806, informa que ambos, participaron como los primeros

²⁹⁴ Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería http://www.mineria.org.mx.php53-2.ord1-1.websitetestlink.com/?page_id=20 [Consultado el 25 de marzo de 2013]

actores representativos del piano, al ofrecer en dicha institución, las primeras presentaciones públicas de este medio de producción sonora.²⁹⁵

De ambos músicos se desconocen los nombres. Al primero se le atribuye la difusión y aceptación que tuvo el piano en México; mientras que al segundo se le califica como un virtuoso compositor de *boleros, polonesas y tonadillas*, y se le atribuye una ejecución de la audaz y vanguardista música de Haydn que tuvo lugar ya al final de la época virreinal de la Nueva España.²⁹⁶ Otra fuente agrega que Soto, además de ser un pianista virtuoso, contribuyó de la misma manera que Horcasitas, en la difusión y popularidad que el piano alcanzó en el México del siglo XIX hasta el punto de establecerse las dos fábricas de pianos en el país, la de Durango y la de la ciudad de México, abordadas en el capítulo 3.²⁹⁷ Por Mayer Serra se sabe que Soto Carrillo también fue un “hábil clavecinista”.²⁹⁸ Lo anterior corrobora la observancia de lo que este estudio detecta a lo largo del primer y segundo periodo organizacionales de esta tradición musical, el cual presenta un mismo estadio de especialización generalizada hacia la práctica de diversos instrumentos musicales, en la que ciertamente el piano se convirtió en el instrumento más importante, pero sin que su práctica se constituyera todavía como una especialidad exclusiva, principalmente por el hecho de carecer de institucionalización.

Es gracias a los datos que el *Diario de México* da acerca de estos dos pianistas que podemos inferir la existencia de al menos un piano dentro del Palacio de Minería, con base en lo cual la realización de sus Academias musicales constituyen formaciones culturales que permitieron la reproducción del piano y de su tradición integral en acción, de forma pública en la sociedad metropolitana de la Nueva España.²⁹⁹

²⁹⁵ VELAZCO, Jorge, *op. cit.*, p. 207. Soto también fue un músico profesional reconocido por la IC al desempeñarse en ese tiempo como organista. No obstante, se desconoce el caso de Horcasitas y su lugar dentro de ese primer periodo.

²⁹⁶ Lo que se conoce con mayor certeza es que en España, el gusto por la música de Haydn fue muy grande. De ello se puede deducir “que la Nueva España participaba de la pasión ibérica [por este compositor], a través de la vía de colonización intelectual”. De hecho, Haydn escribió música para la catedral de Cádiz por encargo de los españoles. *Ibid.*

²⁹⁷ Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería http://www.mineria.org.mx/?page_id=20 [Consultado el 19 de enero de 2013]

²⁹⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 41. Otra fuente menciona que Horcasitas es un fantasma y un misterio en la historia del piano mexicano, por sólo conocerse su apellido. “La música y el Palacio de Minería”. En XXV ANIVERSARIO. Orquesta Sinfónica de Minería.

<http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el 18 de abril de 2012]

²⁹⁹ A partir de la revisión bibliográfica se puede elaborar que el propósito fundamental de realizar los conciertos en la Academia, fue compartir con la sociedad adinerada y con arraigados hábitos de inculcación

Se sabe también por Mayer Serra que Aldana (1758-1810),³⁰⁰ otro músico, compositor y ejecutante del violín, fue quien compuso la primera obra mexicana creada para piano, el *Minuet de variaciones*, que data aproximadamente del año 1800. Dicha obra según Mayer, tiene influencia en la asimilación del estilo clásico vienés, de cuya estética son representantes privilegiados Haydn y Mozart.³⁰¹ A Aldana también se le atribuye el nombre de esas celebres reuniones musicales denominadas ‘academias’.³⁰² Las características que observó la Academia de Música del Palacio y Colegio de Minería, para darle cierto carácter institucional a dichas organizaciones musicales, es que éstas se realizaron de forma independiente de la institución que las albergaba. Por tanto, la Academia puede ser pensada como un lugar establecido socio-culturalmente como parte de la propia organización social central, lo cual proveyó algún tipo de patronazgo, dado por las relaciones sociales entre ricos mineros que fungieron como *patrones* y que por medio de acuerdos, brindaron apoyo o patrocinio a los músicos intérpretes de la MAA, cuyo efecto fue la reproducción y el disfrute de dicha manifestación musical.³⁰³

La organización social que permitió la reproducción pública de la MAA en ese tiempo, representa la elección efectiva de una sociedad en un momento determinado de su historia, que permitió dar cauce a su tradición en general, así como determinar un inicio y un antecedente, particularmente respecto de la del piano. Por tanto, el efecto de aquella elección también cultural, provocó que éstas fluyeran, se preservaran, se desarrollaran y tuvieran continuidad. Prueba de este último elemento, lo constituye la actual Sinfónica de

de esta música el repertorio de compositores europeos y mexicanos de vanguardia como Joseph Haydn, Vicente Castro, Manuel Delgado, compositor y violinista, y de José M. Aldana. Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería http://www.mineria.org.mx/?page_id=20 [Consultado el 19 de enero de 2013]; El Palacio de Minería, que entonces funge como la Escuela de Minas, provee de apoyo, de local y de una orquesta, que por las reseñas de esa época se considera de gran mérito. El auditorio que conforma dichos conciertos en ese entonces lo encabeza la sociedad rica. Los conciertos de la orquesta de ingenieros mineros se presentan en un salón grande y con buena iluminación. “La música y el Palacio de Minería”. En: “XXV ANIVERSARIO. Orquesta Sinfónica de Minería”. <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el 18 de abril de 2012]

³⁰⁰ “XXV Aniversario Orquesta Sinfónica de Minería: La música y el Palacio de Minería. Academia de Música del Palacio de Minería”. *Ibid.* [Consultado el miércoles 18 de abril de 2012]

³⁰¹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, pp. 65-67.

³⁰² VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 209.

³⁰³ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, 39-40. Es importante mencionar que hace falta una investigación a fondo sobre dicha Academia en relación a su función organizacional, así como en lo que concierne específicamente a los conciertos de la MAA que en ella se presentaron a lo largo del siglo decimonónico, ya que a través de dicho análisis, se podría ahondar y determinar con exactitud el desarrollo interno de ésta como institución, así como la relación entre «artistas y patrones» y, en particular, lo que concierne a la práctica sociocultural pública del piano. *Vid.*, WILLIAMS, Raymond, *ibid.*, p. 36.

Minería, heredera de aquella primera organización, que en 1978, adopta el nombre oficial de *Academia de Música del Palacio de Minería*.³⁰⁴

Por lo anterior, se observa que la práctica pública del piano existió y se llevó a efecto desde la primera década del siglo decimonónico en México bajo la representación del concierto, a través del formato musical en el que se organizaba y que se ha abordado con anterioridad, constituyendo una especie de eslabón que da paso al segundo periodo organizacional de la tradición del piano, que a su vez caracteriza y atañe a la propia tradición de la MAA y a su existencia a lo largo de ese tiempo, por el hecho de que esta tradición de teclado musical, de forma inherente, es la que la representa y encabeza significativamente. Dicho periodo acontece, gracias a la última generación de músicos profesionales eclesiásticos, todos ellos marcados por dicha tradición, no sólo por tocar de manera preferente el piano, sino porque fueron ellos quienes tomaron la batuta de la inculcación y el cultivo de la tradición de la MAA al crear sus propias formaciones socioculturales ante la falta de patronazgo institucional. Gracias a estos personajes, la tradición del piano ingresó en su segundo periodo de vida en el México decimonónico.

El acontecer del segundo periodo organizacional

La evidencia más importante, desde la óptica de este estudio, que significa el inicio de este segundo periodo de la tradición del piano, lo representó el llamado que Iturbide hizo a José Mariano Elízaga en 1821, para que fuera el Maestro de Capilla de su Imperio.³⁰⁵

Tres años más tarde, Elízaga fundó la primera organización para la enseñanza y la difusión de la tradición de la MAA, en el intento de institucionalizar su educación. A partir de Elízaga, otros pianistas pertenecientes a aquella última generación de músicos eclesiásticos siguieron de alguna manera su ejemplo, fundando formaciones socio-musicales cuyo fin fue darle continuidad y sobrevivencia a esa tradición encabezada por el piano. A lo largo de las cuatro décadas y media que comprende el segundo periodo organizacional de la tradición del piano, además de los esfuerzos por mantenerla y

³⁰⁴ Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería http://www.mineria.org.mx.php53-2.ord1-1.websitetestlink.com/?page_id=20 [Consultado el 25 de marzo de 2013]

³⁰⁵ Vid., COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, pp. 91-96. Finalmente México, en 1824, logra constituirse como Estado-Nación a través de la instauración de su República, fundamentada en su máxima norma, la Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1824. Vid., MALMSTRÖM, Dan. *Op. cit.*, p. 19; Cfr. MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, pp. 343-344.

sostenerla a través de la institucionalización de su enseñanza, también hubo una incipiente práctica en la composición de obras cuyo destinatario principal fue el piano.

En los espacios para su producción-reproducción, emergieron y se organizaron las prácticas socioculturales del piano ante la necesidad y la falta de un orden central que las legitimara, las reconociera y las amparara de manera oficial. Y fue por la vía de la enseñanza-aprendizaje que aquellas encontraron sus manifestaciones más importantes.

Son cuatro las formaciones socioculturales que emergieron a lo largo del segundo periodo organizacional (1821-1867) en aquellas condiciones. Estas cuatro organizaciones, en su carácter formativo, fueron autogestionadas o autocreadas por los músicos egresados y reconocidos por la IC. Las formaciones de este puñado de paladines musicales se desempeñaron y desarrollaron con base en empujones intermitentes, unos más cortos y otros más largos, a lo largo de su existencia, particularmente en un clima político y social cambiante, que difícilmente podría brindarles el patronazgo idóneo para su protección y preservación.

Las formaciones que surgieron a lo largo del mencionado periodo son: la *primera Sociedad Filarmónica (1824-1827)*, de José Mariano Elízaga (1786-1842); la *Escuela Mexicana de Música* o *Segunda Sociedad Filarmónica (1838-1866)*, de Beristáin (1817-1839) y de Caballero (1815-1886); y la *Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana (1839-1864)*, de José Antonio Gómez Olguín (1805 entre 1868-1870);³⁰⁶ así como la célula del pianista León (1865-1866).

En la misma época surgió la única institución musical que perteneció al gobierno metropolitano de ese tiempo, se trata de la "*Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres*" (1858-1862, 1864-1866).

El propósito de abordar las formaciones de la tradición de la MAA anteriormente mencionadas es determinar con el apoyo de la visión de Williams y de Nettl el papel que éstas tuvieron dentro de la construcción de la tradición musical, particularmente la del piano, por ser ésta la que la representa y encabeza de manera rotunda y particular a la propia tradición de la MAA, en la que existe una lucha por su subsistencia cotidiana ante la falta de patronazgo por parte del gobierno mexicano. Dicho propósito busca, por tanto,

³⁰⁶ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 81; PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario de música en México*, Secretaría de cultura de Jalisco/CONACULTA, México, 1995, pp. 83, 522. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Ibid.*

desmenuzar y analizar el tipo de mediaciones dadas entre el gobierno como institución constitutiva, las propias formaciones musicales y los agentes sociales a cargo de ello. Este último hecho constituye para dichos músicos su propio y valioso aporte organizacional en torno a la labor de darle continuidad, vinculación y sobrevivencia a la tradición musical bajo las propias formas que ésta tomó de una manera deseada, incluso en el contexto social y político al que nos hemos referido. Como ya se ha mencionado, no fue sino hasta la época del Porfiriato que se le concedió a la tradición que nos ocupa una estabilidad considerable para desarrollar su producción particular.

José Mariano Elízaga, su primera Sociedad Filarmónica (1824-1827) y otros aportes a la tradición del piano

Elízaga es considerado como uno de los primeros pianistas mexicanos del siglo XIX. Tuvo como antecesores a los ya mencionados Horcasitas y Soto Carrillo.³⁰⁷ Elízaga fue también tecladista,³⁰⁸ compositor y funcionario de la IC, en la que se desempeñó como organista y Maestro de Capilla.³⁰⁹ Por ello, el autor se inscribe al estadio de especialización musical de la práctica de diferentes instrumentos musicales, que incluye, en este caso el oficio de la composición.³¹⁰

La relación sociocultural que se observa entre Elízaga y la IC puede ser leída como una relación de patronazgo desde la perspectiva de Williams, comprendida en lo que éste designa con el nombre de: *el artista retenido y el trabajo por encargo*, la cual perduró en la historia de la iglesia durante varias centurias.³¹¹ En la relación entre los agentes, músicos y compositores, con la mencionada institución eclesiástica, no existe "una organización específica de artistas como parte de la organización social general".³¹² No obstante, con

³⁰⁷ Con él estudió un año en la capital del país, así como con José María Carrasco; este último, primer organista de la catedral morelense. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 210.

³⁰⁸ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 19.

³⁰⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 342; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 210-211.

³¹⁰ En 1799, a los 13 años de edad, a Elízaga se le concede la plaza de tercer organista de la catedral de Morelia. Con su regreso a la entonces Valladolid, el cabildo vota también la compra de lo que no se sabe con exactitud si bien fue un clavicordio o un piano, ya que por un lado Romero, en su obra sobre Elízaga, afirma primero que fue un clavicordio. No obstante, a continuación cita a Francisco Sosa con las siguientes palabras "el piano en cuestión – dice Sosa –" ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 19. Mientras que Velazco afirma, a través de la biografía citada de Romero, que fue expresamente un piano. *Vid.*, VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 210-211. En ambas fuentes este dato representa una inconsistencia, ya que si bien el clavicordio es precedente y familiar directo del piano, no representa un símil equivalente por las características que cada uno posee.

³¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, pp. 36-38.

³¹² *Ibid.*, p. 37.

frecuencia se retiene por periodos prolongados o extensos a "los artistas individuales"³¹³ con títulos de «reconocimiento oficial».³¹⁴

Mariano Elízaga fue identificado con el movimiento de Independencia. Escribió el *Himno Cívico y para toda orquesta ó forte-piano* (1827), una patriótica composición.³¹⁵ El título de dicha obra constituye un ejercicio de selección y determinación de una forma de la tradición encabezada por el piano en el México decimonónico, cuyo objetivo fue el establecimiento de ésta en aras de su sobrevivencia. El piano en esa época, cumplía ya funciones culturales de primer orden, no sólo como un medio de expresión personal, sino institucional, como es el caso del ejército mexicano de entonces; pero sin que ello significara que el poder otorgara el patronazgo oficial a la MAA.³¹⁶

Elízaga observó otra relación sociocultural semejante a la establecida entre el ejército y la música, pero esta vez de tipo monárquica y a raíz del breve primer período de la Restauración del Imperio (1822-1823).³¹⁷ Cuando Elízaga fue maestro de la esposa de Agustín Iturbide, doña Catalina de Huarte, el soberano lo condecoró³¹⁸ con el título de Maestro de su Capilla Imperial, título del que gozó hasta la caída de dicho régimen y del

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, pp. 343-344. Dicha composición se realizó en unión con Francisco Manuel Sánchez de Tagle para conmemorar el movimiento de inicio de Independencia de México el 16 de septiembre de 1810; SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, 1991, pp. 133-134, 141. Se sabe a través de la misma fuente, que se publicaron 4000 ejemplares de este *Himno Cívico* en 1827.

³¹⁶ Este es un ejemplo de cómo cambian las relaciones socioculturales de los actores y de las instituciones dentro de una misma sociedad, ya que al ser Elízaga agente profesional, formado dentro del régimen institucional católico y monárquico español, posteriormente se inclina ideológicamente por la emancipación de México a través del movimiento independentista. Así lo reconoce, además de su composición militar para el piano, su discurso de apertura de la Academia de música de su Sociedad Filarmónica en abril de 1825, en la que resalta además, que la tradición de la MAA así como las ciencias, superan cualquier barrera ideológica, religiosa, social, cultural o política. Estas dos áreas en su opinión, son las que hacen progresar a una nación libre y soberana: "[...] la enseñanza de la música, nada puede serme ya más satisfactorio, [...] se ha puesto la primera piedra a un edificio de un orden desconocido hasta ahora en nuestro suelo, acaso por la posición política y sistema que nos rigió por trescientos años, o por otros motivos de igual naturaleza que no es de mi instituto el ponerme ahora a inculcar. Pero sea lo que fuere ello, si es cierto que rotos los lazos que nos unía a un gobierno lejano y constituidos felizmente bajo leyes sabias y protectoras, [...] nos ocupemos y nos demos prisa en procurar los adelantos de esta patria que hoy vemos libre y que las Ciencias y las Artes que han sido vistas con desdén, se les ponga en aptitud de llegar al grado de perfección de que son susceptibles." *Vid.*, Periódico "El Sol", jueves 28 de abril de 1825, p. 1307, columna segunda. En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, pp. 54, 58, 63. La misma crónica de "El Sol" dice que Elízaga encomienda la fundación de su Academia a la patrona católica de la música, Santa Cecilia. *Ibid.* p. 65

³¹⁷ COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. *Et al. Op. cit.*, pp. 91-95.

³¹⁸ MAYER Serra, Otto. *Ibid.*, (t. A-J), 1947, pp. 343-344.

cual obtuvo sin duda beneficios en el sentido de la sobrevivencia de la tradición de MAA que en él recaía como aquello por representar.³¹⁹

Otra importante composición que Elízaga aportó a la tradición del piano, es una obra para teclado que bien puede reproducirse en piano, compuesta alrededor de 1826. Se trata de las *Últimas variaciones*.³²⁰ Esta obra, rescatada en 1993 por el musicólogo Miranda, constituye una huella importante del origen y desarrollo de la tradición del piano mexicano decimonónico, a pesar de desconocerse o las causas por las que se perdió, prácticamente desde su creación en 1826.

En su función de pedagogo musical, Elízaga aportó también a la tradición del piano y del estudio de la MAA en general, dos tratados derivados de ello, el primero es considerado la primera teoría moderna de la música en México³²¹ y se titula, *Elementos de Música ordenados por Don Mariano Elízaga* (1822),³²² cuyos objetivos fueron establecidos por el propio autor en el prólogo:

[...] compendiar las mejores doctrinas [y] elementos [musicales] para los aficionados... este pequeño trabajo lo consagro a la juventud americana y con especialidad a los que han tenido la dignación de ponerse bajo mi dirección [...] a quienes he procurado ser útil.³²³

³¹⁹ *Ibid.* Es probable que Iturbide destinara el espacio de la Capilla, según los modelos musicales académicos europeos, con el fin de preservar esta tradición, a la vez de que ésta constituyera también una parte importante del decoro de la corte. No obstante, se desconoce hasta qué punto la actividad del piano era importante dentro del primer imperio mexicano.

³²⁰ Las *Últimas variaciones*, “del profesor Michoacano D. Mariano Elízaga, que compuso y consagró a la tierna memoria de la señorita Da. G. G. de G”. Elízaga, Mariano: *Últimas Variaciones para teclado*, reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994. En: http://sepiensa.org.mx/librero/1_mexXX/clasico/elizaga/mariano1.htm [Consultado el 9 de junio de 2012] El hallazgo de tal música fue hecho en 1993 por el musicólogo Ricardo Miranda, quien encontró esta obra editada, proveniente de la imprenta musical del propio Elízaga, la cual ha sido de manera facsimilar en 1994. *Vid.*, Elízaga, Mariano: *Últimas Variaciones para teclado*, reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994. En: http://sepiensa.org.mx/librero/1_mexXX/clasico/elizaga/mariano2.htm [Consultado el 9 de junio de 2012]. A su vez, dicha obra fue grabada en disco compacto en 1999 por la pianista polaco-mexicana Nadia Stankovitch. El disco compacto lleva por título “Antología Pianística Mexicana - Estampas del México Virreinal, Independentista y Porfiriano, Nadia Stankovitch, piano, México, Clásicos Mexicanos, 1999.” En: http://sepiensa.org.mx/librero/1_mexXX/clasico/elizaga/mariano2.htm [Consultado el 9 de junio de 2012]

³²¹ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 25.

³²² SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, (Tomo I). 1991, pp. 127-128. De igual forma, Romero cita textual el título de esta obra de Elízaga de la siguiente manera, “ELEMENTOS DE MUSICA ll ordenados ll por D. Mariano Elízaga ll México, Año de 1823 ll Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio”. ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 25. Ello difiere de Saldívar en cuanto a año de edición, por lo que puede significar que esta obra se editó dos veces consecutivas, en 1822 y en 1823.

³²³ “ELEMENTOS DE MUSICA ll ordenados ll por D. Mariano Elízaga ll México, Año de 1823 ll Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio”. En: *Ibid.*, 1934, pp. 25-26.

El segundo es un tratado sobre armonía y melodía publicado en 1835 titulado, *Principios de la armonía y de la melodía, o sea fundamentos de la composición musical*.³²⁴ Dos de las aportaciones más significativas de Elízaga para el desarrollo de la tradición del piano y de la MAA en el México decimonónico, fueron fundar la primera Sociedad Filarmónica mexicana (1824-1827)³²⁵ junto con su Conservatorio de Música,³²⁶ ambas alcanzadas durante la etapa del México independiente, a la que Elízaga trasciende gracias a su labor y a su obra vanguardista.³²⁷ Los motivos que llevaron a Elízaga a fundar su Sociedad Filarmónica en 1824 y su Conservatorio un año después bien pueden ser los expuestos en el prólogo de su obra, "ELEMENTOS DE MÚSICA",³²⁸ es decir, el servicio y la utilidad que los logros de ambos pudieran significar a la juventud con talento musical:

... el laberinto y confusión con qué hasta nuestros días se ha enseñado la música, [ya que] ha hecho fastidioso su estudio, ha retraído a los jóvenes de ambos sexos inclinados a tocar y a cantar, y en suma, nos ha atestado de empíricos acarreándonos por último resultado el mal gusto y el amontonamiento de notas que se percibe en muchas de nuestras composiciones. Sus autores están dotados de genio [...] y sin embargo [...] ¿por qué sus obras no pueden todavía ponerse al lado de los Mozares y de los Betóvenes? Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista y porque la han revestido con adornos góticos.³²⁹

El propio José Mariano, músico formado en las filas católicas, reconoció que la instrucción musical impartida por la IC en ese entonces —y a consecuencia de que ésta dejó de tener el control y la gestión del gremio musical— es deficiente, retrógrada y confusa según su punto de vista. También reconoció que la composición de muchas obras de autores mexicanos era de mal gusto, ya que carecía de un alto nivel, comparado con la MAA creada y compuesta en Europa.³³⁰ Por lo cual, de acuerdo con Romero, Elízaga tuvo el firme propósito y la urgente necesidad de elevar el "nivel cultural de los ejecutantes mexicanos, para hacerlos conscientes de su responsabilidad artística",³³¹ al convertirlos en

³²⁴ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 344.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 343-344.

³²⁶ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 30.

³²⁷ *Vid.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 60.

³²⁸ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 25.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

³³⁰ Habría que saber a qué compositores y a que obras se refiere Elízaga para determinar si sus declaraciones contienen un sesgo ideológico lleno de prejuicio ante la supuesta superioridad de la MA europea.

³³¹ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 23.

músicos más preparados y completos, por medio de la Sociedad y del Conservatorio.³³² En ello radica gran parte de la aportación de Elízaga a la tradición del piano y de la MAA del México decimonónico.

Cabe precisar que lo que leemos a través de las palabras de Elízaga es que, en el fondo y parafraseando a Williams, él quiso agrupar y formar músicos profesionales para un mercado específico, y que estos, como ejecutantes, se distinguieran en el México de aquel tiempo.³³³ Sin embargo, pese a que Elízaga buscara reiteradamente el apoyo y patronazgo gubernamental en el periodo del presidente Guadalupe Victoria, dicho ideal nunca se concretó. Las gestiones iniciadas por Elízaga ante Victoria desde 1824 sólo quedaron en promesas incumplidas por parte del gobierno, ya que al tener éste los medios materiales para apoyar y amparar la tradición de la MAA en ese tiempo, prefirió ignorar y abandonar el asunto.³³⁴ El documento enviado al gobierno por Elízaga manifestó lo siguiente:

Don Mariano Elizaga, profesor de música, ante la ilustración de V. A. S., Con el debido respeto digo: que deseoso de ser de alguna utilidad a mi patria, proyecté establecer una escuela de aquella facultad, dando en ella la ilustración y conocimientos capaces de instruir a la juventud en las bellezas y hermosuras que abunda la música en la parte especulativa... dedicando un día de la semana para la pura práctica en que se toquen las mejores piezas de los más célebres autores de la culta de Europa.³³⁵

Para plantear esta escuela no me induce otro objeto si no que este ramo de ilustración, visto hasta ahora con esquividad y desdén por los que pudieran fomentarlo y como ocupación mecánica por algunos que se han dedicado a él, salga de la abyección en que ha estado abandonado ora por nuestra suerte política ora por otras causas cuyo análisis e inculcación omito de buena voluntad.³³⁶

Finalmente, Elízaga logró gestionar su Sociedad Filarmónica con el apoyo de su amigo el político Lucas Alamán.³³⁷ Dicha formación se instaló en el mes de marzo “en la

³³² *Ibid.*, p. 30.

³³³ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, pp. 56-58.

³³⁴ Dicha petición escrita, afirma Romero, se envió desde el 7 de enero de 1824 y se halla en el Tomo V del Ramo de Educación Pública del Archivo General de la Nación. *Vid.*, ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 1934, pp. 23, 25, 30-31, 32, 39-45, 47-49. *Cfr.* ROMERO, Jesús C. “Documentos inéditos Relativos a la Organización de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana, a la fundación del Primer Conservatorio y a la fundación de la primera imprenta de Música Profana”, México, 1931., citada en ROMERO, *Ibid.*, *vid.*, su pie de página (9), p. 31.

³³⁵ ROMERO, Jesús. C., “Documentos inéditos Relativos a la Organización de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana, a la fundación del Primer Conservatorio y a la fundación de la primera imprenta de Música Profana”, México, 1931. En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1934, p. 31.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ ROMERO, Jesús C. *Ibid.*, 1934, pp. 32-33. *Vid.*, también, pie de página (10), p. 32, de esa misma fuente.

casa número 12 de la calle de las Escalerillas, que era la habitación de Elízaga".³³⁸ Su directiva contó con un organigrama bien estructurado y se sostuvo con cuotas de \$2.00 por parte de sus miembros, quienes se encargaron de la enseñanza, de la continuidad y preservación de la tradición de la MAA y de la del piano en ese tiempo.³³⁹ A su vez, tres fueron los compromisos de la Sociedad Filarmónica en el año de su fundación:

1. Organizar bajo su patrocinio y dirección un Coro y una Orquesta Sinfónica, para el servicio de los conventos, las catedrales, las iglesias, a cambio de una pequeña contribución que sirviera a su vez, de sostenimiento a la Sociedad Filarmónica, es decir, buscar el beneficio e impacto sociocultural
2. El coro y la orquesta realizarían dos conciertos mensuales
3. Fundar una imprenta de música profana ante la carencia de ellas en el país, el producto de sus utilidades servirán de sostenimiento de la Sociedad Filarmónica³⁴⁰

Los tres puntos anteriores muestran el ambicioso y valioso programa de acción y compromiso sociocultural para beneficiar el cultivo de la MAA y de su tradición en México. A la vez, la lucha por involucrarse en la transformación y mejoramiento del nivel de los ejecutantes, lo cual repercutiría directamente en la práctica del piano de forma privilegiada, así como en la de otros instrumentos pertenecientes a la misma tradición.

Al año de fundada su Sociedad y en vista del fracaso en cuanto a la obtención del patronazgo gubernamental, Elízaga hizo un intento final presionando al gobierno a través de la opinión pública. El periódico "El Sol", en su publicación de abril de 1825, publicó el supuesto amparo del gobierno para con su Sociedad:

³³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³³⁹ Entre dichos socios hubo personajes importantes como el general Antonio López de Santa Anna, licenciados, doctores, músicos destacados y personajes selectos. *Vid.*, ROMERO, Jesús C., *Ibid.*, pp. 33-37.

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 36-38.

SOCIEDAD FILARMÓNICA.- Este establecimiento, nuevo entre nosotros, proyectado por el célebre Prof. D. Mariano Elízaga y que el Supremo Gobierno se ha dignado aprobar ofreciendo extenderle su mano benéfica y protectora, es sin duda una de las asociaciones más útiles a la juventud de ambos sexos aficionada a la música, pues se les proporciona una escuela en que pueda aprender bajo un método claro y sencillo a cantar y tocar, explicándoseles oportunamente las reglas de armonía y melodía, la estructura de las composiciones de capilla, teatrales y de cámara con la parte filosófica de este arte.³⁴¹

Este hecho sin embargo, estaba muy lejos que ser cierto, ya que el gobierno se mantuvo incólume ante el proyecto de Elízaga. La publicación de este artículo sólo era un intento, como señala Romero, de presionar al poder para que éste le concediera principalmente un edificio. Las clases del Conservatorio se dieron siempre en el propio domicilio de Elízaga y la esperanza de que el gobierno les destinara un local idóneo para ello nunca se cumplió.³⁴²

El Conservatorio de Elízaga fue limitado por carecer del reconocimiento y apoyo oficial. Se utilizó la suscripción como forma de afiliación al mismo, y para que los alumnos tuvieran derecho al estudio de la música pagarían \$3.00 pesos mensuales, de acuerdo con el Reglamento y Plan de enseñanza de dicha Sociedad:

Las personas que quieran concurrir a suscribirse como alumnos, podrán hacerlo pasando a la casa del Director calle de las Escalerillas número 12, [...] debiendo pagar cada mes la corta pensión de \$3.00 cantidad asignada por el Reglamento [y] Plan de Enseñanza de la Sociedad.³⁴³

La argucia mediática de Elízaga logró únicamente cierto ruido y que personajes importantes del orden central asistieran a la inauguración de su *Academia Filarmónica*. *El Sol*, del 28 de abril de 1825, publicó la apertura del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica en la Universidad de México que lo apoyó:

³⁴¹ Periódico *El Sol*, número 674, columna segunda, domingo 17 de abril de 1825, p. 1264. En: ROMERO, Jesús C. *Ibid.*, pp. 51-52.

³⁴² La misma nota periodística revela que la división de sexos estaba presente a la hora de las clases: “[...] La Sociedad [Filarmónica] en Junta General [acordó] que se dé principio a las lecciones de música en la misma casa de don Mariano Elízaga, entendiéndose que esto es provisionalmente y mientras la Sociedad tiene local adecuado al intento: que estas lecciones comiencen a darse el lunes 18 del que rige y que por ahora la instrucción correspondiente a las señoritas, sea de 12 a 2 de la tarde y la de los hombres de 7 a 9 de la noche.” ROMERO, Jesús C., *Ibid.*, p. 53.

³⁴³ *Ibid.*

El domingo 17 del corriente, se ha verificado la apertura de la Academia Filarmónica en el General de la Universidad [...].³⁴⁴

El día 14 de febrero 1824 se instaló la Sociedad Filarmónica y el 17 de abril de 1825 abre su academia.³⁴⁵

Pese a que el propio hermano del Presidente de la República, Francisco Victoria, fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Elízaga, y este último, en calidad de director de la Academia, inauguraron el Conservatorio sin el amparo gubernamental, Guadalupe Victoria no se presentó al evento.³⁴⁶ Finalmente, tanto la Sociedad Filarmónica como el Conservatorio, las dos formaciones de Elízaga, se sostuvieron por sus propios miembros y alumnos.³⁴⁷ Se carece de más datos sobre el desarrollo de la Academia de la Sociedad Filarmónica; sólo se sabe que después de su inauguración en abril de 1825, funcionó hasta fines de 1827, fecha en que Elízaga fue contratado de manera definitiva para ocupar un puesto en la catedral de Guadalajara.³⁴⁸ Elízaga finalizó su vida como organista de la catedral de Morelia y dando lecciones de música en su ciudad natal, no habiendo realizado su ideal pedagógico musical en la capital mexicana.³⁴⁹ De esta forma, la Sociedad Filarmónica subsistió por tres años (1824-1827), mientras que su organización educativa-musical por casi dos años (1825-1827).

³⁴⁴ Periódico El Sol, s/n, columna segunda, jueves 28 de abril de 1825, p. 1307. En: ROMERO, Jesús C., *Ibid.*, p. 54.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁴⁶ *Vid.*, Periódico El Sol, s/n, columna segunda, jueves 28 de abril de 1825, p. 1307. En: ROMERO, Jesús C., *Ibid.*, pp. 54-55, 57-59.

³⁴⁷ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 83.

³⁴⁸ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1934, p. 100.

³⁴⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 344. Elízaga es protagonista directo y participativo de tres regímenes gubernamentales diferentes que dieron lugar a cuatro tipos de relaciones socioculturales, políticas, institucionales, formacionales e históricas diferentes, sucedidas en la sociedad mexicana decimonónica. La primera fue de tipo institucional, como funcionario musical, bajo la monarquía de la corona española y de la IC, dentro de la todavía Nueva España. La segunda fue del mismo tipo, a través de la relación de patronazgo como Maestro de Capilla durante el gobierno de Iturbide. La tercera fue formacional, tanto con la fundación de su Sociedad Filarmónica como la de su Conservatorio. La cuarta y última es difícil de definir, basados en las premisas de Williams, ya que por un lado, Elízaga termina el resto de sus días bajo el patronazgo del anterior orden central, la IC, institución religiosa dependiente del Vaticano, que a su vez, ha perdido el control político, jurídico y económico en México, pero que no deja de ser una institución de carácter religioso e independiente en México y otras partes del mundo. Cabe mencionar que en lo referente a su Conservatorio, éste también se registra con los nombres de escuela y de academia. La cuota mensual sugiere que ello da lugar a la observancia relacional entre estudiantes que integran dicha organización educativa con los maestros que enseñan, es decir involucra también el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Joaquín Beristáin y Agustín Caballero, su Escuela Mexicana de Música o Segunda Sociedad Filarmónica (1838-1866)

Joaquín Beristáin quien fue pianista, compositor, violonchelista³⁵⁰ y director de orquesta,³⁵¹ vivió al igual que sus antecesores, una época en México en la que la *tradición* del piano y su cultivo apenas comenzaban a desarrollarse. Por tanto, se encontraban bajo un mismo estadio de especialización hacia la práctica generalizada de instrumentos musicales.³⁵²

Aguilar Ruz da a conocer que en la biblioteca *Cuicamatini* de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, se encuentra un ejemplar de su Obertura orquestal “*La Primavera*”³⁵³ en versión para piano transcrita por Julio Ituarte;³⁵⁴ hecho que en sí mismo constituye una de las huellas de la tradición del piano de creación nacional.

Agustín Caballero, sacerdote ordenado en 1859, fue un importante músico³⁵⁵ quien junto con Joaquín Beristáin fundó en 1838³⁵⁶ la Escuela Mexicana de Música, a la cual se le conoció históricamente con el nombre de Segunda Sociedad Filarmónica.³⁵⁷

Un año después del fallecimiento de Beristáin, la formación creada por ambos quedó en manos de Caballero, quien le dio finalmente el nombre de «Academia de Agustín Caballero».³⁵⁸ Es probable que en su último año de vida, Beristáin haya dado clases de piano y de música en la Academia. Dicha organización fue de patrocinio privado; en ella se formó Melesio Morales, gran compositor de ópera y de música para piano, así como el

³⁵⁰ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 103.

³⁵¹ Beristáin, como violonchelista, se desempeñó dentro de las orquestas de la Colegiata de Guadalupe. A los 17 años, en 1835, fue director de la Orquesta de la ciudad de México. Compuso también una Misa. DE GRIMAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 16.

³⁵² MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 103.

³⁵³ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, 155.

³⁵⁴ Cabe mencionar que hace falta una labor de rescate profunda de la vida y trayectoria de Beristáin. Sólo se sabe por alusión de Mayer, que Beristáin perteneció al estado de especialización musical generalizada, en la que el músico de arte académico se desarrolla en diferentes actividades, gracias a la preparación que la IC les brinda en esa área.

³⁵⁵ Caballero fue director de la Orquesta de la Colegiata de la Basílica de Guadalupe, además de compositor, profesor, director de banda e instrumentista. Como tal, ejecutaba el piano, el órgano, el violín, el violonchelo, así como instrumentos de aliento. *Vid.*, PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario de música en México*, Secretaría de cultura de Jalisco/CONACULTA, Guadalajara, 1995, pp. 83, 522. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 81.

³⁵⁶ Caballero fundó junto con Joaquín Beristáin, una Academia para la enseñanza de la música y del piano en 1838. En ella estudió posteriormente Agustín Balderas. KURI Trujeque, María Delta. *Op. cit.*, p. 18. Caballero forma parte de la tercera Sociedad Filarmónica mexicana fundada en 1866, junto con Tomás León, su director y otros artistas e intelectuales. Además, fue director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, donde enseñó instrumentación, orquestación, así como instrumentos de arco. *Vid.*, AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 81.

³⁵⁷ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa. El Conservatorio Nacional de Música de México. <http://www.conservatorianos.com.mx/1zanolli.htm> [Consultado el 2 de febrero de 2012]

³⁵⁸ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 88.

destacado pianista, cantante y compositor Agustín Balderas. Este último discípulo de Caballero.³⁵⁹

La Academia de Caballero estuvo ubicada en lo que hoy es la esquina de las calles de Donceles y Allende, en el centro de la Ciudad de México.³⁶⁰ Tuvo el papel de academia, es decir, el papel institucional de productora/reproductora de la MAA y el de transmitir a las nuevas generaciones el anhelo de preservar esta tradición. Particularmente en el caso del piano, hay un claro ejemplo de la relevancia de esta institución representado por Balderas.

El tipo de formación sociocultural que se observa en la organización de la Academia de Caballero durante sus veintiocho años de existencia se asemeja a lo que Williams designa con el nombre de *Academia*: espacio que se caracteriza por enseñar arte, en este caso, específicamente música. Además de haber contado con maestros principales como Beristáin, por un breve tiempo, Caballero logró preservarla y sostenerla por casi tres decenios bajo el patrocinio privado y probablemente mediante el cobro de cuotas a sus estudiantes.

La Academia mantuvo abiertas sus puertas de 1838 a 1866, año en el que se fusionó con una Academia de arte perteneciente al gobierno de ese entonces, la *Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres*, cuya existencia tiene dos períodos, de 1858 a 1862 y de 1864 a 1866.³⁶¹ Dicha fusión permitió que ambas organizaciones educativas fueran parte del Conservatorio de Música de la Tercera Sociedad Filarmónica, creado en 1866 y en el que Caballero, además de ser su primer director, enseñaba también instrumentación, orquestación, e instrumentos de arco.³⁶² En 1877 se convirtió en el actual CNM,³⁶³ pero sin Caballero como dirigente.

Sin embargo, la formación fundada por Beristáin y Caballero detenta también características que se asemejan a lo que Williams designa como *Escuela*, primer nombre que por cierto adoptó esta Segunda Sociedad Filarmónica, en la que los maestros

³⁵⁹ KURI Trujeque, María Delta. *Op. cit.*, p. 18. Se sabe que Balderas fue alumno de Caballero más no de Beristáin. Cuando Balderas entró a la Escuela, Beristáin ya había fallecido.

³⁶⁰ ROMERO, Jesús C. “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música”, en: *Heterofonía*, núm. 93, abril-junio, 1986, pp. 7, 18. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 85.

³⁶¹ ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio nacional de música: Historia de la Academia Municipal de Música”. En: *Op. cit.*, 1982 / No. 3, pp. 54-55.

³⁶² *Vid.* PAREYÓN, Gabriel. *Op. cit.*, pp. 83, 522. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 81; *Cfr.* ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 87.

³⁶³ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (*vid.*, su pie de página no. 166) p. 88.

particulares no necesitaron forzosamente de relaciones institucionales directas, sino las que se dan a través de cuota o inscripción voluntaria de alumnos, involucrados y afiliados simbólicamente durante el tiempo de pertenencia.³⁶⁴

Con base en la visión teórica de Williams, se puede afirmar que durante la segunda mitad del siglo XIX en México, hubo solamente una institución gubernamental musical metropolitana. Se trata de la "*Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres*" (1858-1862, 1864-1866), la cual funcionó de manera intermitente. La *Academia municipal* fue fundada en 1858 por el entonces regidor de la Ciudad de México, Miguel Azcárate, presidente también de la Compañía Lancasteriana, la cual se instaló ese mismo año en unos salones ubicados en el Callejón de Betlemitas para impartir clases de dibujo y de música a señoritas de bajos recursos económicos.³⁶⁵

La dirección de la *Academia* de señoritas quedó desde su fundación bajo el cargo de la profesora Luz Oropeza. Ante la copiosa inscripción que tuvo este plantel, al registrar tan sólo en música un total de 140 alumnas, se nombraron dos profesoras ayudantes, la señorita Julia Llorente, discípula aventajada de Beristáin y de Caballero, y la señorita Dolores López. Su fundador se preocupó por dotar a la academia del mobiliario indispensable, en el que figuran siete pianos.³⁶⁶ En 1862, algún sucesor de Azcárate, por motivos de la invasión francesa, dejó sin sueldo a las profesoras de la Academia, por lo cual ésta fue cerrada durante el mes de octubre de ese año. En abril de 1864 fue reabierta. Finalmente en 1866 ésta se unió a la formación de Caballero para articular el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica.³⁶⁷

José Antonio Gómez Olguín, fundador de la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes (1839-1864)

En 1839, José Antonio Gómez Olguín, gestionó y fundó su Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana (1839-1864). Gómez fue un destacado músico profesional

³⁶⁴ Finalmente, en cuanto a su condición de Sociedad, no se encuentran coincidencias respecto del modo como Williams las describe, en el sentido en que careció de un cuerpo de profesionales de mercado que se agruparan para relacionarse entre sí con intereses similares o bien, de parte de algún grupo que compartiera intereses en común por la propia música. WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, pp. 56, 59.

³⁶⁵ ROMERO, Jesús C., "Historia del Conservatorio nacional de música: Historia de la Academia Municipal de Música". En: *Op. cit.*, 1982 / No. 3, pp. 54-55.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

mexicano, reconocido por la IC. Fue compositor, organista,³⁶⁸ pianista y director de orquesta,³⁶⁹ así como funcionario cultural al desempeñarse como Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de México.³⁷⁰

Con Gómez se perfeccionó otro de los músicos importantes de ese entonces, particularmente para la tradición del piano. Se trata del destacado maestro-pianista Felipe Larios, quien fue compositor y director de orquesta, para el piano compuso varios nocturnos y piezas de salón, entre éstas destacan sus valeses *el pájaro verde* y *El mexicano*; su polka *La Margarita* y su nocturno poético *La Campana de San Juan*;³⁷¹ no obstante, falta averiguar en qué acervos se encuentra depositada su música. Merece mención especial otro importante músico formado por Gómez, se trata de Luis Baca (1826-1855), destacado compositor de ópera y de piano,³⁷² de quien se dice que ejecutaba dicho instrumento con “mucho desembarazo y evidente gracia”.³⁷³ Baca estudió con Gómez probablemente unos cuatro o cinco años, de 1839 a 1844; año este último en el que partió a Europa,³⁷⁴ donde realizó una brillante carrera como músico en el Conservatorio de París. Regresó enfermo a México en 1852 y tres años más tarde, con veintinueve años de edad, murió. Su aportación a la tradición del piano en México es breve pero representativa. Compuso para el piano una

³⁶⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 432.

³⁶⁹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 211-212.

³⁷⁰ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid., su pie de página n. 123) pp. 69-70. Gómez realizó sus estudios bajo la dirección del primer organista y compositor de la Colegiata de Guadalupe Magín Ginesta, y con el pianista y compositor español Manuel Antonio del Corral (circa 1790-¿?) radicado en México. Velazco afirma que a Gómez no se le conoce actividad como concertista. Sin embargo, hay que recordarle a Velazco que en México, durante la segunda mitad del siglo XIX, el contexto musical no tuvo las condiciones necesarias para que nadie pudiera ejercer la música al estilo europeo de Liszt, por ejemplo. Es decir que el ejercicio musical, los conciertos, no gozaron de una planeación, organización ni de una concepción para hacer del músico de arte académico un concertista unipersonal. GUERBEROF Hahn, Lidia. “Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe”. <http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/conociendonos/musical.htm> [Consultado el 13 de Julio de 2012]; Cfr. HERRERA, Jesús. “Manuel Antonio del Corral”, en http://sepiensa.org.mx/librero/l_mexXX/clasico/corral/1.htm [Consultado el 13 de julio de 2012]; Vid. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 211-212.

³⁷¹ Felipe Larios nació en 1817 en la ciudad de México. Murió en 1875. Sus maestros fueron, el Maestro de Capilla Eduardo Campuzano, Mariano Malpica y Mateo Velasco. A los 15 años tocaba el piano y el órgano. Se perfeccionó en piano, armonía, contrapunto y orquestación con José Antonio Gómez. Ingresó en 1836 a la orquesta de la Colegiata de Guadalupe que más tarde dirigió. En 1866 fue profesor de armonía en el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica, “cátedra que cedió después a su discípulo Melesio Morales. Fue autor de una *Teoría musical*”, así como de diversas obras religiosas. Para orquesta compuso algunas *oberturas*. MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 543; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 77.

³⁷² DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, pp. 23-24.

³⁷³ SOSA, Francisco. *Mexicanos Distinguidos*, p. 110.

http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017329/1080017329_012.pdf [Consultado el 16 de marzo de 2013]

³⁷⁴ SOSA, Francisco. *Ibid.*, p. 109.

serie de seis *polkas* tituladas, *Linda, Julieta, Josefina, Jenny, Delfina y Amada*.³⁷⁵ No se le conoció actividad pública como pianista.

Se sabe por Jorge Velazco que Gómez dio clases de piano a señoritas de buena posición social.³⁷⁶ Su contribución principal a la tradición del piano como compositor fue su obra titulada *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841).³⁷⁷ Esta obra es una innovación en el inicio de la tradición del piano en el México decimonónico, particularmente su escritura. Lo anterior representa para nosotros una variación de esta tradición, que nace del impulso creativo del pianista-compositor y que se ajusta a las premisas manejadas por Bruno Nettl. Al tener Gómez la visión de fusionar dos tradiciones musicales diferentes por medio del piano —por un lado la MAA de raíces europeas en la que él se formó y por otro, la de la música popular mexicana a través de un tipo de baile conocido con el nombre de *jarabe*—, no puede sernos ajeno dicho ejercicio como tema de relevancia considerable y propiamente etnomusicológico.

Sobre las *Variaciones* de Gómez, Stevenson afirma que comparten la estética de las *danzas eslavas* de Dvorak, aunque a escala musical e instrumental más modesta. La producción de Gómez, para el autor que citamos, resulta ser "el primer intento de absorción de un tema nacionalista dentro de la música de arte [...]".³⁷⁸ No obstante este comentario sobre la obra de Gómez, evidencia la sobrevivencia del estigma de la superioridad de una tradición musical sobre otra. Me refiero a la profunda convicción ideológica respecto de "lo europeo" y su superioridad respecto a otras producciones musicales no-europeas. Por tanto, para este estudio la observación de Stevenson representa

³⁷⁵ DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, pp. 23-24.

³⁷⁶ Velazco también afirma que Gómez, "cambió el piano por el órgano, requisito indispensable para ganarse la vida" en ese entonces, ya que las clases particulares no dejaban lo suficiente para vivir bien. No obstante, esta disertación no está de acuerdo en este punto con Velazco, ya que Gómez fundó una Academia de MAA que permaneció por más de dos décadas. En dicha organización se impartía además de piano, otros instrumentos de la MAA. Durante el periodo de vida de su Academia, se demuestra que Gómez logró sostenerse económicamente de ella y el piano muy probablemente, figuró como materia central. *Vid.*, VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 211-212.

³⁷⁷ Para ese entonces, el jarabe como ritmo musical había seguido su largo pulso histórico; pese a ser un baile anatematizado y prohibido por el clero peninsular a finales del siglo XVIII. "En 1789, la Inquisición de Puebla recibe la primera denuncia de una danza revolucionaria y licenciosa, llamada 'pan de xarabe', cuya creciente aceptación entre el pueblo alarmó tan profundamente a las autoridades eclesiásticas que se le prohibió formalmente en 1802." Ante esto, el jarabe no desapareció, sino que buscó su propia manera de sobrevivir al convertirse en una música danzada, representativa de las clases populares y de los revolucionarios, la cual se extendió a partir de 1813. El Jarabe Tapatío es un ejemplo de este estilo. *Ibid.*

³⁷⁸ VELAZCO, Jorge. *Ibid.*, p. 212.

el ejercicio de un juicio de valor relativo y es importante que la musicología mexicana se encargue de replantearlo de una manera más objetiva.

Como parte de la contribución de Gómez a la tradición del piano en el México decimonónico, así como a la MAA en general, es de mencionar la fundación de su imprenta y el repertorio que publicó, en el que probablemente hubo producciones de su autoría, como el caso de sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano*. Gómez también compuso para el piano piezas de salón, de las cuales se conocen el *Walst de las S[eñori]tas [...] Mexicanas*;³⁷⁹ *Las noches de ventura*, cuadrillas a cuatro manos para forte-piano; *La Independencia*, obra para piano, flauta y violonchelo; *Wals de la Aurora para forte-piano*; *El wals de las gorditas de horno*, compuesto para fortepiano sobre el motivo del pregón de las gorditas de horno calientes. Aguilar Ruz informa que el mencionado *Walst de las señoritas mexicanas* de Gómez, se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, junto con *El wals [...] de las gorditas de horno*.³⁸⁰ En el *mosaico Mexicano*,³⁸¹ una obra de especial interés por su complejidad técnica, compuesta por Gómez a los 13 años de edad,³⁸² sobresale su “gran poema épico titulado ‘GRAN PIEZA HISTÓRICA / de los / últimos gloriosos sucesos / de la / guerra de Independencia / Compuesto para piano-forte y / publicada en 20 entregas / por José Antonio Gómez / México, 1844 / Impreso por I. Cumplido.’”³⁸³ Lidia Guerberof

³⁷⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 433.

³⁸⁰ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid., su pie de página no. 118) pp. 66, 69.

Por su parte, el mencionado *Walst de las señoritas mexicanas* lo dedica Gómez, al semanario con este mismo nombre, *Semanario de la Señoritas Mexicanas*, para su emisión del día 9 de diciembre de 1840 y fue editado por Vicente García Torres durante dos años, de 1840 a 1842. SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.*, (Tomo I), 1991, pp. 147-148. Se puede afirmar también, que la publicación de dicho *Semanario* constituía un reflejo de la forma en que la mujer decimonónica debía ser educada y como parte integral de esa educación, se encuentra la inculcación del piano, ellas constituían el principal grupo en torno a la ejecución y al mercado de este instrumento. Por la misma investigación de Aguilar también se sabe que, el *Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, tenía un costo de 2 reales por número, mientras que trimestralmente costaba 3 pesos por trece números adelantados e incluía como material complementario partituras, entre las que figuraban piezas para piano. AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, (vid., su pie de página no. 120) p. 68.

³⁸¹ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.* (Tomo I), 1991, pp. 146-147.

³⁸² GUERBEROF, Lidia. *Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe*.

<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/conociendonos/musical.htm> [Consultado el 22 de febrero de 2012]

³⁸³ Romero afirma haber tenido en su poder uno de los cinco ejemplares de esta obra, la cual incluía 56 páginas de música adornada, con once litografías a media plana relativas a los acontecimientos de independencia. La obra se compone de veintiún números que incluyen voces solistas y coros a dos voces, así como multitud de pequeñas formas para piano, para canto y piano y para instrumentos. Lamentablemente cometió el error de donarla a un particular que posteriormente la envió al Conservatorio Nacional, donde

afirma que existe un ejemplar de esta obra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid con la siguiente leyenda en la portada:

Pieza histórica sobre la independencia de la Nación Mexicana puesta en música para el Piano-forte por el joven Americano, profesor de música José Antonio Gómez y Olguín de edad de 13 años quien la dedica a todos los libertadores de su amada Patria.³⁸⁴

De acuerdo con Guerberof, esta composición es considerada hasta hoy como la primera obra musical del México Independiente. Fue escrita por Gómez y Olguín en 1823 y tiene como protagonista el pianoforte, con acompañamiento de violín, flauta y violonchelo y se le puede catalogar como una ópera para piano. Cuenta “con una introducción a modo de obertura, escenas y recitativos, además de que recibe notables influencias de autores europeos como Rossini, Donizetti y Haydn en él y en los compositores mexicanos de la época.”³⁸⁵ Gómez, dice Saldívar, es el primer creador de un método para piano en México, titulado “NUEVO MÉTODO PARA PIANO Simplificado y extractado de varios autores por J. ANT.º GOMEZ”, que data del año de 1842 y fue publicado a través de varias entregas, hechas por el *Instructor Filarmónico*, periódico de esa época.³⁸⁶

El número de obras compuestas por Gómez específicamente para piano que esta investigación ha podido compilar a través de sus nombres son cinco.³⁸⁷ No obstante, se tiene la certeza de que Gómez escribió más obras no necesariamente para piano, sino para otros géneros de la MAA. Se sabe por Mayer que varias de estas obras se encuentran en la biblioteca de la Catedral de México, en la que se desempeñó Gómez como Maestro de Capilla durante muchos años.³⁸⁸

alguien se encargó de mutilarla. Ni en ese estado Romero pudo rescatarla. ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*, 1981, p. 93; Lidia Guerberof es quien cita esta pieza con el nombre de “Gran pieza histórica / de los últimos gloriosos sucesos / de la / guerra de independencia / compuesta para piano-forte y / publicada en 20 entregas / por José Antonio Gómez / México, 1844 / Impresa por I. Cumplido.” GUERBEROF Hahn, Lidia. *Op. cit.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ La duración de esta obra sin interrupciones, es de una hora diez minutos aproximadamente. Consta de cincuenta y dos movimientos más una marcha triunfal. VARGAS, Ángel. “Recupera Lidia Guerberof ‘la primera’ obra musical del México independiente”. México D.F. Sábado 13 de septiembre de 2003. En: <http://www.jornada.unam.mx/2003/09/13/03an1cul.php?printver=1&fly=1> [Consultado el 2 de julio de 2012]

³⁸⁶ SALDÍVAR, Gabriel. *Op. cit.* (Tomo I), 1991, pp. 156-161.

³⁸⁷ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, p. 433.

³⁸⁸ Gómez compuso además gran cantidad de música sacra, misas a toda orquesta, Salmos para Vísperas, Responsorios para Maitines, Maitines completos, un Miserere a ocho voces y grande orquesta, un Te Deum, un Miserere corto para la Catedral de Tulancingo. *Ibid.*

Asimismo, Gómez fue quien publicó el primer periódico musical de México titulado, el *Instructor Filarmónico* y que data del año 1842.³⁸⁹ Gómez se afilió como maestro al Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica en 1867.³⁹⁰

La formación de Gómez se fundó en un salón del Colegio de Minería con el apoyo de un grupo filantrópico para sustentar su *Academia y Conservatorio*. El fin que ambas formaciones persiguieron fue preservar y continuar el cultivo especializado de la enseñanza de la MAA, el cual se inspira en el modelo educativo del Conservatorio de Madrid, fundado nueve años antes; esto es, en 1830. Tanto la Academia como el Conservatorio mantuvieron sus actividades durante veinticinco años. En ellas se impartieron materias musicales como solfeo, canto, violín, clarinete, vocalización, piano, vihuela, flauta y acompañamiento; además de que contemplaba la presentación mensual de dos conciertos reglamentarios, a semejanza de la *formación* de Elízaga, realizados a la usanza del tipo de concierto antiguo.³⁹¹ Se carece de datos más específicos sobre el desarrollo académico de la academia de Gómez.³⁹²

Con base en la información que se tiene de Gómez, se observa la relación sociocultural que este músico desempeñó como maestro privado de piano con gente de clase acomodada. Ello habla de una *formación de autoempleo* y de *auto-organización* parafraseando a Williams.

Las cuatro décadas y media que comprende el segundo periodo organizacional de la tradición del piano (1821-1866), fueron habitadas principalmente por formaciones socioculturales que no alcanzaron propiamente hablando, el estatuto de instituciones. Por tanto, se puede afirmar en consecuencia, que no fueron reconocidas en un sentido oficial y profesional, como tampoco lo fueron los músicos que en ellas apostaron el porvenir de su tarea dentro de la tradición de la MAA. Esto desde luego, con la excepción de la *Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres*, que dependió por pocos años del gobierno metropolitano encabezado por Azcárate. Institución esta última que resulta un hecho curioso en cuanto a la ideología de género que se aplicó en ese tiempo a la mujer. A

³⁸⁹ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 158-159.

³⁹⁰ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 72.

³⁹¹ *Ibid.*, 69-70.

³⁹² AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, pp. 89-90. F. Sosa citado por Mayer Serra, afirma al igual que Zanolli, que Gómez funda en 1839 la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana, donde prosigue su labor de maestro de piano y de música. *Vid.*, MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J). 1947, p. 433.

través de dicha institución musical, resultaron ser las mujeres las que contaron con reconocimiento oficial, y no los hombres.

El segundo periodo de la MAA, condensado, significado y representado de manera preponderante, a través de la tradición y práctica sociocultural más importante y derivada de ella, la del piano, que además de significarla, también la encabeza a través de su propia autonomía, tiene una duración de casi cinco décadas, durante las cuales, esta investigación detecta el mismo estadio generalizado hacia la práctica de diversos instrumentos musicales, entre los cuales sin duda fue el piano el instrumento privilegiado.

De las cuatro organizaciones musicales pertenecientes a dicho periodo, la formación de Elízaga es el ejemplo en el que se inscriben el desinterés y la apatía del gobierno. La institución amparada por Azcárate lo fue porque él mismo fundó una academia artística para apoyar la educación de mujeres de escasos recursos económicos. La Academia subsistió con el apoyo de cierto patronazgo temporal y oficial, hasta que finalmente tuvo la fortuna de no perecer, al fusionarse con el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica, institucionalizado por Juárez, junto con la tradición de la MAA encabezada por la del piano.

De las tres organizaciones socioculturales que se han abordado en este capítulo y que surgieron a lo largo de esas cuatro décadas y media (1821-1866) como parte del proceso que esta tradición de la MAA seleccionó, se tiene que la más breve en su tiempo de vida fue la de Elízaga, por cuatro años; mientras que la de Caballero y la de Gómez, perduraron más de dos décadas. El hecho de que estas dos últimas hayan sobrevivido un tiempo considerable de vida, habla del impacto, del gusto y del interés que dicha tradición musical tuvo sobre buena parte de la sociedad del área metropolitana de ese tiempo, particularmente por la práctica del piano. En este sentido, se aúnan las tertulias y los ‘recitales caseros’, anteriormente abordados, que con su carácter privado constituyeron un refugio que no dejó de expresar, por oposición, un clima político y social cambiante en buena parte del México decimonónico.

Lo anterior constituye la vía principal y la forma más importante de la propia tradición de la MAA, mediante la cual ésta adquirió cierta necesidad deseada para su desarrollo, desde la perspectiva de Nettl y de Williams. A través del gusto social, la tradición de la MAA logró su incorporación a lo social mismo, a la serie de prácticas de

producción y reproducción con las que se garantizó de cierta manera su persistencia, su preservación y su inculcación en el tiempo y en la cultura del México decimonónico.

CAPÍTULO 5

EL TERCER PERIODO ORGANIZACIONAL DE LA TRADICIÓN DEL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO (1867-1877)

La escuela pianística tuvo [...] una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significó el [principal] elemento de tradición musical [de la MAA] en el [México del] siglo XIX, que conduce, en línea recta, de [Soto Carrillo, Mariano Elízaga, José Antonio Gómez,] Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación muy importante en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, los cultivadores de la "danza" para piano; con estos últimos está relacionado, tanto espiritual como estilísticamente, la primera gran figura del moderno nacionalismo musical, pianista como los anteriores: Manuel M. Ponce.

Mayer Serra (1941:74)

Si Ituarte, Morales, Castro o Villanueva eligieron [al igual que sus antecesores y el resto de los pianistas representativos de la tradición que genera el piano en el México decimonónico, las formas,] un discurso y unas influencias determinadas para la música que compusieron, esto nos habla del medio histórico, cultural, en el que vivieron, y de cómo lo vivieron; más no por ello, sus obras son mediocres, despreciables ni, lo que es más difícil de aceptar, por la orientación estética y la forma de practicarla sus obras dejan de ser *mexicanas*.

Eduardo Contreras Soto³⁹³

Este capítulo, aborda el tercer periodo organizacional de la tradición del piano, que a semejanza de su segundo periodo organizacional, siguió representando y encabezando a la propia MAA, hasta finalmente darle el triunfo de una nueva relación institucional a esta última. Ello acontece en 1867, cuando el entonces presidente Juárez otorgó el amparo oficial a la tradición de la MAA en la capital mexicana, a través de la tercera Sociedad Filarmónica.³⁹⁴ Los antecedentes de tal logro histórico y sociocultural se remontan a 1865,

³⁹³ CONTRERAS Soto, Eduardo. *Op. cit.*, 1992, p. 58.

³⁹⁴ *Vid.* ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 98, 100-101, 111-113, 115-123. A través del documento fundacional de dicha Sociedad, el Reglamento Orgánico de la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana realizado en 1866, se respalda y se avala el compromiso y la finalidad de esta tercera organización, todavía en su etapa de formación sociocultural, el cual a su vez contempla la apertura de un

dos años antes de concluir el segundo periodo organizacional de esta tradición instrumental, cuando en dicho año, en pleno imperio de Maximiliano,³⁹⁵ emergió la última formación decimonónica que asimismo custodiaba la educación de la MAA, a través de una pequeña; pero al mismo tiempo poderosa célula organizacional, denominada como el *Cenáculo León* y que estaba encabezada principalmente por los pianistas más representativos de ese tiempo en México, quienes se reunían en casa de Tomás León, quien también tenía allí su Academia, a fin de hacer música y de compartirla, junto con un nutrido y selecto grupo de melómanos e intelectuales.³⁹⁶

Dicho grupo al año de organizado, constituyó y transformó su célula en la tercera Sociedad Filarmónica (1866-1876),³⁹⁷ a fin de darle un carácter más formal a su todavía formación sociocultural y a los pocos meses más tarde, el 27 de junio de 1866, fundaron y pusieron en marcha su propio "Conservatorio de Música Mexicano",³⁹⁸ a fin de que la juventud obtuviese en sus aulas los conocimientos de la MAA. De esta forma se impidió que los músicos extranjeros, que en ese entonces llegaban a dar conciertos y óperas en México, "reputaran de empíricos" a los músicos mexicanos.³⁹⁹

Es así que ésta última formación sociomusical decimonónica, logró al año siguiente, en 1867, conquistar el subsidio e institucionalización del nuevo orden central juarista y con ello dar paso al tercer periodo organizacional de dicha tradición; objetivo que desde hace

Conservatorio, a fin de inculcar a los mexicanos la enseñanza de la MAA, *vid.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Ibid.*, pp. 74-77. A su vez, se puede conocer el desarrollo evolutivo de la tercera Sociedad Filarmónica en las siguientes fuentes, *vid.*, VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 213; "El Conservatorio Nacional de Música de México: 140 años de historia". En: *Conservatorianos*. <http://www.conservatorianos.com.mx/CONSERVATORIANOS%2010/10zanolli.htm> [Consultado el 14 de mayo de 2012]; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Ibid.*, 1997, pp. 84-85, 104, 807-808; KURI Trujeque, María Delta. *Op. cit.*, pp. 17-18; ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio Nacional de Música". En: *Op. cit.*, 1981, pp. 91, 100.

³⁹⁵ SANDI, Luis. "El nacimiento del Conservatorio". En: *Heterofonía* 93. Revista musical trimestral. Órgano del Conservatorio Nacional de Música. Volumen XIX, Número 1, enero-febrero-marzo de 1986, p. 47; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 74; *Cfr.* ZANOLLI Fabila, Betty Luisa. "La sociedad filarmónica mexicana y su vigencia secular". <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/58/58zanolli.pdf> [Consultado el 11 de enero de 2012].

³⁹⁶ *Vid.*, ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio Nacional de Música". En: *Op. cit.*, 1981, p. 96; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 74.

³⁹⁷ ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio Nacional de Música". En: *Op. cit.*, 1981, pp. 96, 98-99. Tal y como da cuenta este capítulo sobre la tercera Sociedad Filarmónica mexicana, si bien ésta perdura de 1866 a 1876, su Conservatorio, al ya estar institucionalizado por Juárez desde 1867, pervive hasta el año de 1877 como el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica, año este último en el que Porfirio Díaz lo transforma en el actual CNM. Institución que se aborda en este capítulo.

³⁹⁸ ROMERO, Jesús C. *Ibid.*, 1981, p. 98; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 87.

³⁹⁹ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1981, p. 98.

cuatro décadas y media, no se había logrado concretar por parte de las anteriores formaciones socioculturales hermanadas a ésta; más no obstante, es gracias a la existencia de todas ellas, que la MAA, encabezada, representada y significada a través del piano, se preserva en el centro del país en todo ese periodo de tiempo, el cual tiene su origen a partir de los hechos de Independencia, cuando la IC es depuesta de su poder en 1821 como ya se ha mencionado.

Por tanto, la consolidación del Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica en 1867 como institución gubernamental, dio inicio al tercer y último periodo de la tradición del fortepiano en su primer ciclo de vida, durante el siglo XIX en México, el cual se constituyó desde ese año y concluyó, acorde a los objetivos de estudio de esta investigación, en el año de 1877, cuando finalmente el gobierno de Díaz mejoró las condiciones institucionales juaristas para con dicha tradición, a la vez que la nacionalizó.

Esto último quedó simbolizado y materializado, con la transformación del Conservatorio de esa Sociedad, en el hasta hoy vigente CNM, hecho que asimismo representa la transición, la continuidad y el inicio al segundo ciclo de vida de la tradición del piano en México, dentro de la segunda etapa histórica de la MAA.⁴⁰⁰

Es por ello que este capítulo, acorde también con la delimitación del tema de estudio, también se da a la tarea de dar cuenta específica, del aporte social y cultural de los últimos pianistas decimonónicos representativos para con su tradición musical, quienes por sus historias de vida trascienden al nuevo ciclo. En él dejan su huella particularmente como pilares del CNM, los dos últimos pianistas decimonónicos del periodo formacional Melesio Morales y Julio Ituarte; así como la última generación de pianistas decimonónicos nacidos dos décadas antes de la fundación del CNM, siendo los más representativos Ernesto Elorduy (1855-1913); Felipe Villanueva (1862-1893), Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara (1864-1907); y Ricardo Castro (1864-1907).

Por su parte, la enseñanza impartida desde los orígenes del Conservatorio se había estipulado de forma gratuita, previa inscripción y en cuanto a la edad, el único requisito que

⁴⁰⁰ El CNM a su vez, da inicio a la segunda etapa general y de vida organizacional de la MAA, es decir, su historia en México durante el siglo XX, así como específicamente al segundo ciclo de vida *moderna* de la tradición del fortepiano, que por rebasar la delimitación del tema de este estudio, por tanto no se aborda.

se pedía era ser mayor de ocho años.⁴⁰¹ A los seis meses de la inauguración del Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica, éste contaba con una planta docente de 20 profesores y de 400 alumnos, hecho que siempre fue en aumento y en progreso durante el tiempo de vida de esta Sociedad.⁴⁰²

Ello a su vez dio paso a la especialización del campo de la música, la cual se reforzó con el tan anhelado reconocimiento oficial, respaldando las primeras materias que en 1866 el Conservatorio impartía, tales como solfeo, canto, piano, instrumentos de arco, instrumentos de viento, armonía teórico práctica, instrumentación y orquestación, composición teórica, lengua castellana, estética e historia comparada de los progresos del arte, además de otras de carácter complementario a la música y conforme a la metodología y la pedagogía música pertinente.⁴⁰³

Sobre la institucionalización gubernamental juarista de esta tradición musical, es importante mencionar que a dicho Conservatorio de la entonces tercera Sociedad Filarmónica, se le fusionan a fin de fortalecerlo en ese mismo año, la Academia de Caballero o segunda Sociedad Filarmónica,⁴⁰⁴ así como, la "*Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres*",⁴⁰⁵ las cuales se han abordado en el capítulo anterior.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 85-86. Como parte de la inscripción de 1866 que da cuenta la tesis de Zanolli, se requería además, tener buenas costumbres, estar vacunado, saber leer y escribir, así como de dominar las cuatro primeras reglas de la aritmética. *Vid.*, Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana, México, tomo I, año II, número 1. 1º de noviembre de 1866. En: *Ibid.*, (*vid.* su pie de página 119) p. 86.

⁴⁰² Armonía, México, tomo II, año II, núm. 12, 15 de abril de 1867. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 99.

⁴⁰³ Al año siguiente, en 1867, tras conseguir el patronazgo gubernamental, aumenta su *currículum*, a la vez que los músicos vuelven a ser reconocidos oficialmente por el orden central. A fines de 1869, se inaugura la Sección del Conservatorio Dramático como parte de éste, cuyo acto inaugural preside Aniceto Ortega, quien junto con sus homólogos Ituarte y León, ejecutan para celebrar dicha apertura, varias piezas al piano. ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Ibid.*, 1997, pp. 87-89, 98, 103, 109-110.

⁴⁰⁴ Segunda sede del Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica y que actualmente es el local que sirve como el Montepío Luz Saviñon, en la esquina formada por las calles de Donceles y Allende. ROMERO, Jesús C. "Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música". *Op. cit.*, 1986, p. 7. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 85-86. Por su parte, todo parece indicar que la Sociedad Filarmónica permaneció en la Escuela de Medicina, ya que la primera muda específica del Conservatorio, donde celebraba dicha Sociedad sus conciertos, se estableció en la calle de Puente Leguizamón 68, actualmente República de Argentina. *Vid.*, Zanolli, *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰⁵ ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio nacional de música: Historia de la Academia Municipal de Música". En: *Op. cit.*, 1982 / No. 3, pp. 54-55.

⁴⁰⁶ Por representar esta última formación, ubicada su temporalidad y desarrollo de vida en los dos últimos años de duración del segundo periodo organizacional de la MAA en México (1865-1866), la transición al tercer periodo organizacional e institucionalizado por Juárez, es que se habla y se aborda ésta en el presente capítulo.

Si bien a Juárez toca el mérito de convertir en 1867, el Conservatorio de dicha Sociedad, de formación autogestionada en institución gubernamental y por ende del orden central, a Díaz le toca mejorar sus condiciones materiales, económicas y culturales, dando a la tradición de la MAA, su reconocimiento y carácter nacional, perfilada hacia su segundo ciclo de vida, el del siglo XX. Respecto a la Sociedad Filarmónica que le da a luz, ésta deja de operar como formación en 1876, dejando como legado su difusión por esta música, a través de espectaculares conciertos y festivales, conformados por “fragmentos de óperas, vales, composiciones sinfónicas y pianísticas en diversos escenarios como el del Teatro Nacional”,⁴⁰⁷ tal y como se abordaron en el capítulo 2 de esta investigación.

El aporte de los pianistas que conformaron la célula León (1865-1876)

La conformación de la célula pianística de Tomás León, denominada como *Cenáculo León*, estuvo también integrada y representada por, Aniceto Ortega, Agustín Balderas y Julio Ituarte, así como por el compositor de diversos géneros de la MAA Melesio Morales, quien a su vez, este último, dedicó buena parte de su creación para el piano, siendo todos ellos, los personajes involucrados con preservar significativamente la tradición de dicho instrumento a partir de 1865 y quienes finalmente lograron la institucionalización mencionada de la MAA en 1867, a través del proceso de transformación anteriormente mencionado y objetivo truncado por las anteriores formaciones sociomusicales hermanas. Por tanto, la formación de León, duró tan sólo dos años (1865-1867),⁴⁰⁸ siendo ésta la última, dentro del primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico. Los personajes de la célula León, junto con los que conformaron las anteriores organizaciones musicales al margen del poder, fueron paradójicamente una

⁴⁰⁷ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 131-132, 190; *Cfr.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa. *Op. cit.* <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/58/58zanolli.pdf> [Consultado el 11 de enero de 2012]; ZURIÁN De la Fuente, Karla. *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁸ *Vid.*, SANDI, Luis. *Op. cit.*, p. 47. *Vid.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 74. Las siguientes fuentes dan cuenta de la labor grupal realizada por los personajes León, Ortega, Morales, Balderas e Ituarte, en la fase final del segundo periodo organizacional de la tradición del piano en el México decimonónico. *Vid.*, MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 549; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.* 1997, pp. 74-77, 87; KURI Trujeque, María Delta. *Op. cit.* pp. 17-18, 23; SOSA Octavio, “140 años del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*. http://www.operacalli.com/conservatorio_140_art_sosa.html [Consultado el 21 de marzo de 2013]; ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*, 1981, pp. 98-99; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 216-217; Se sabe por Zanolli, que el pianista José Antonio Gómez, abordado en el capítulo anterior, se afilió a dicho grupo en 1867. ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, *vid.*, pp. 100-101 y su pie de página 108, p. 81.

especie de héroes patrios, por el hecho de que a raíz de la Independencia mexicana, dicha tradición se queda sin tutelaje institucional, el cual finalmente se logró recuperar, por esta última formación sociocultural, conformada por el grupo de pianistas liderados por León.

La mediación previa a la institucionalización de la tradición de la MAA encabezada, simbolizada y representada predominantemente por la del piano, se dio el sábado 24 de julio de 1867,⁴⁰⁹ cuando a raíz del fusilamiento de Maximiliano, Benito Juárez recupera el poder, es así, que varios de los miembros de la Tercera Sociedad Filarmónica, entre los que figura Tomás León —que por cierto era el pianista favorito de Maximiliano—,⁴¹⁰ bajo la coordinación de Aniceto Ortega, organizan un concierto en honor al nuevo régimen juarista, hecho que finalmente fortalece la relación entre la tradición de la MAA con la política en México, al grado que Juárez, además de amparar dicha tradición, acepta ser socio de la misma.⁴¹¹ A continuación se aborda el aporte individual de los miembros pianistas del *Cenáculo León*, para con su tradición instrumental y musical.

Aniceto Ortega del Villar (1825-1875),⁴¹² Mayer describe a Ortega como pianista, cuyas ejecuciones eran de estilo correcto y brillantísimo; con las siguientes palabras:

Las excelentes dotes técnicas de Ortega, como las de la mayoría de sus colegas contemporáneos, son tanto más apreciables por carecer de toda ayuda que no fuese debida a su propio y vigorosísimo esfuerzo.⁴¹³

Dicho comentario de Mayer, hace ver aparentemente, la falta de una metodología para el estudio del piano bien estructurada, a la vez que resalta el autodidactismo y el talento como formas de estudio en ese tiempo. No obstante; como se ha visto desde el capítulo 1 de esta disertación, desde épocas de la Conquista de México, existe la práctica de los teclados anteriores a la del piano, así como música escrita para éstos, lo que conlleva hábitos y técnicas de inculcación educativa para el estudio de dichos instrumentos, por lo que esta disertación, no está de acuerdo con que todo dependía del esfuerzo y empeño

⁴⁰⁹ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Ibid.* 1997, pp 100-101.

⁴¹⁰ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 213.

⁴¹¹ *Vid.*, ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 100-101.

⁴¹² “El Chopin mexicano Aniceto Ortega del Villar (Medico y Músico Tulancinguense)”. <http://www.arqperea.com/modules/news/article.php?storyid=226> [Consultado el 10 de junio de 2012] Ortega también escribió una Ópera, Guatimotzin. MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 712. *Vid.*, datos biográficos de Ortega en: VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 213; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 74-77.

⁴¹³ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 712.

personales por el estudio del piano, ya que los instrumentos de teclado mencionados, ponen en evidencia un legado y un estudio manifiestos, particularmente en los músicos eclesiásticos, pertenecientes al primer periodo organizacional de esta tradición del piano, abordado en el capítulo 2 del presente estudio. Esta tesis considera que a semejanza de Europa, los pianistas mexicanos decimonónicos van adquiriendo esa serie de habilidades psicomotrices a fin de dominar el nuevo instrumento de teclado, es decir, el piano y de esta forma se construye la experiencia y la oralidad, que a su vez se transmite a las distintas generaciones de estudiosos.

Se sabe por Velazco, que Ortega mantenía correspondencia con el propio F. Liszt.⁴¹⁴ Las fuentes consultadas sobre Ortega, no proporcionan datos sobre quién o quiénes fueron sus maestros de música. Como parte del aporte de Aniceto Ortega a la tradición del piano en el México decimonónico, lo fue su faceta de compositor, para dicho instrumento creó y escribió una producción musical, compuesta por un total de 22 obras que esta investigación ha logrado compilar a través de sus nombres y/o formas musicales, los cuales se pueden consultar en la tabla 8 del apéndice II de esta disertación, entre los que se destacan 6 valeses, como forma musical que parece ser el preferido por este músico. Sobresale también, su famosa *Invocación a Beethoven* (Op. 2). Falta saber con certeza, en que acervos se encuentran sus valeses y si están disponibles a los estudiosos y al público en general interesado, para obtener una copia de ellas;⁴¹⁵ ya que sobre su *Op. 2*, la Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional del Música de la UNAM, custodia esta partitura.

Agustín Balderas (1826-1882),⁴¹⁶ originario de la ciudad de México, se destacó como artista importante de su época, al fungir como pianista, compositor y pedagogo. Estudió con Agustín Caballero en su Academia de 1838.⁴¹⁷ Se desempeñó también como maestro particular de canto.⁴¹⁸

⁴¹⁴VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 214. No obstante, es gracias a esta relación que el abad Liszt, acepta ser miembro honorario de su Sociedad Filarmónica, situación que acorde a Stevenson y como se ha comentado en el capítulo 2, cambiaría al enterarse el connotado compositor y pianista europeo, del fusilamiento de Maximiliano y quien reacciona ante tal hecho, dedicando una composición para piano, a la memoria y al honor de dicho monarca, se trata de la, «*Marcha fúnebre en memoria de Maximiliano I, Emperador de México, muerto el 19 de junio de 1867*», obra para piano contenida en el número 6 de los años de peregrinación, tercer año. *Vid.*, DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 23; ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, p. 81. Cfr., VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 213-214.

⁴¹⁵ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 712.

⁴¹⁶ KURI Trujeque, María Delta. *Op. cit.* p. 18.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pp. 17-18, 23; SOSA, Octavio. “140 años del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.* http://www.operacalli.com/conservatorio_140_art_sosa.html [Consultado el 21 de marzo de 2013] En esa

Tomás León (1828-1893),⁴¹⁹ uno de los pianistas más importantes que ha dado la tradición del piano en México, originario del Distrito Federal. Estudió este instrumento con Felipe Larios⁴²⁰ (1817-1875),⁴²¹ y con Mateo Velasco. Su otro maestro representativo lo fue el organista José M. Oviedo. León se dedicó a tocar las Sonatas para piano de Beethoven, estrena también en México la séptima sinfonía de este autor, en versión a cuatro manos para piano junto con Agustín Balderas el 27 de junio de 1867, en un concierto de la tercera Sociedad Filarmónica, Ortega dedicó a León, su *Invocación a Beethoven* op. 2.⁴²²

León se presentó por primera vez como pianista en México a los 27 años de edad, “el 24 de febrero de 1854, al lado [de] los notables artistas de la corte del rey de Holanda: el violinista Franz Rooner y el pianista Ernest Lubeck, acompañando a este último en una fantasía de Thalberg, a cuatro manos, sobre temas de Norma.”⁴²³ En 1856, toca junto con otro gran pianista de esa época, Oscar Pfeifer, a quien acompaña a dos pianos⁴²⁴ una fantasía del propio Pfeifer “sobre temas de Ernani”.⁴²⁵ Dichos acontecimientos musicales se llevaban a efecto, en el teatro de Santa Anna,⁴²⁶ espacio público de la capital mexicana, del que ya ha dado cuenta el capítulo dos de este estudio. De igual forma se sabe por el testimonio de Bablot, que León ejecutaba música de Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Bessek, Beethoven y Mendelssohn, así como “todo el repertorio de Hummel, Liszt, Thalberg, Prudent, Gottschalk, Dohler, Droyschock, de toda la pléyade de los grandes

misma fuente, se puede consultar más información sobre la vida y aporte sociocultural de Balderas para con la tradición de la MAA en el México del siglo XIX.

⁴¹⁸ ROMERO, Jesús. *Op. cit.*, 1950, p. 13.

⁴¹⁹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 214, 216. Stevenson lo hace dos años mayor al ubicar la fecha de su nacimiento en 1826. *Ibid.*, p. 214.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 543.

⁴²² VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 214. Sobre el tipo de contenido programático, de los conciertos de dicha Sociedad, ha dado cuenta el capítulo 2 y el apéndice I de esta disertación.

⁴²³ LEÓN Lozada, Guadalupe. “Celebridades. Tomás León (1826-1893)” <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%208%20para%20web/lozada8.pdf> [Consultado el 4 de julio de 2012]

⁴²⁴ ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*, 1981, p. 94.

⁴²⁵ LEÓN Lozada, Guadalupe. *Op. cit.*, <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%208%20para%20web/lozada8.pdf> [Consultado el 4 de julio de 2012] De igual forma se sabe por el doctor Alfredo Bablot, a través de un documento oficial, que tanto Lubeck como Pfeiffer lo tenían en alta estima y tocaba con ellos por días enteros. BABLOT, Alfredo. “Ensayos”. En: periódico la armonía, órgano oficial de la sociedad filarmónica, abril de 1867. No. 11, pp. 83-87. En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, pp. 14-17.

⁴²⁶ Estos mismos acontecimientos musicales los aborda el historiador Romero de manera similar. *Vid.*, ROMERO, Jesús C. “Historia del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Op. cit.*, 1981, p. 94.

pianistas modernos"⁴²⁷ y está considerado como uno de los primeros pianistas que se nutre de las músicas de tradición oral existentes en México, lo que Mayer Serra denomina como nacionalismo musical mexicano.⁴²⁸ Interesante es mencionar, que León establece dos relaciones sociopolíticas importantes en México durante su tiempo de vida, una es con Maximiliano y posteriormente será con Juárez, líderes a su vez de dos formas de gobierno diferentes en México.

Cabe mencionar, que no se sabe mucho sobre la Academia de piano de León; no obstante, surge un discípulo importante de ésta, el pianista y compositor Julio Ituarte,⁴²⁹ ello habla de la seriedad, visión y compromiso de este pianista-músico como pedagogo, a favor de la formación de futuros pianistas importantes como el mencionado. En este sentido, de igual forma se sabe que sus discípulas más avanzadas, ejecutaban al piano en las tertulias y muy probablemente también en esa especie de incipientes recitales caseros, las "brillantes fantasías de Thalberg o de Liszt".⁴³⁰

León compuso una importante y vasta producción de obras para el piano, misma que se presenta en la tabla 1 del apéndice II de esta investigación, la cual comprende un total de 46 obras para piano en diversas *formas musicales*, entre los que destacan 14 danzas; 8 polkas-mazurkas, así como 4 mazurkas. La polka-mazurka, es un *género híbrido* que caracteriza un sello particular de León como compositor. Dicha producción habla, del peso y de la importancia que el piano como medio de producción-reproducción tiene para este músico.⁴³¹ León cuenta además con un tratado de armonía y de obras de diverso género que se encuentran perdidas actualmente.⁴³²

Melesio Morales (1838-1908),⁴³³ prolífico compositor, estudia desde pequeño con Jesús Rivera y Fierro, Agustín Caballero, y Felipe Larios, más tarde con Antonio Valle,

⁴²⁷ BABLOT, Alfredo. "Ensayos". En: *Op. cit.*, 1867. No. 11, pp. 83-87. En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, pp. 16-17.

⁴²⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 549.

⁴²⁹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 216.

⁴³⁰ GARCÍA Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*, pp.187-188 (México, 1904). En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, p. 13.

⁴³¹ Dicha tabla 1, también da cuenta de algunas partituras de León que se pueden adquirir a través de la Internet, así como de la discografía existente sobre su obra para piano.

⁴³² De igual manera León compuso canciones, ejemplo de éstas son *La ilusión* y *Amar sin esperanza*. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 214-215.

⁴³³ BELLINGHAUSEN, Karl. *Melesio Morales: Catálogo de Música*. México, CENIDIM, 2000, p. 49.

instrumentación; y con Cenobio Paniagua.⁴³⁴ Después de estrenar su ópera *Ildegonda* en 1866, fue becado para estudiar por tres años en Europa.⁴³⁵ Además de jugar un papel destacado dentro del grupo de León, en la conformación de esa importante tercera Sociedad Filarmónica y de su Conservatorio, Morales pervive para ser maestro de dicha institución, transformada en el actual CNM.⁴³⁶ Su aportación a la tradición del piano en el México decimonónico, se encuentra en el campo de la composición, a la cual pudo dedicarle parte de su tiempo, ya que, como se sabe por la historia de esta música, el género compositivo predilecto de Morales fue el de la ópera. Para el fortepiano, dicho músico realizó una vasta producción, que como la mayoría de sus composiciones se desconoce la fecha en las que fueron creadas. Los géneros en los que participa el piano dentro de las creaciones musicales de Morales, son los siguientes:⁴³⁷

1. Música para coro y piano u órgano
2. Música para vos solista y piano
3. Música de cámara
4. Obras para piano solista, entre las que destacan formas libres, danzas, valsos, mazurkas, polkas, marchas y chotises
5. Transcripciones y paráfrasis para el piano⁴³⁸

De la lista anterior, sólo se comentan los puntos 3, 4 y 5, acorde a los fines de la presente investigación, por ser éstos los que involucran particularmente, a la propia tradición de piano en México, como instrumento solista. Es decir, las formas o estructuras musicales escritas para éste; las transcripciones y las paráfrasis creadas para el piano; así como la música de cámara en la que participa el piano, todas ellas realizadas por este autor. De este modo, la tabla 6, del apéndice II de este estudio, muestra un total de 64 obras

⁴³⁴ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 161; DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 49.

⁴³⁵ “El Cronista de México, 3^a época, t. vi, núm. 55 (lunes 5 mar. 1866)”, p. 2. En: ZÁRATE Toscano, Verónica. Gruzinski, Serge. *Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: Ildegonda De Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes*. Historia Mexicana [en línea], vol. LVIII, núm. 2, octubre-diciembre, 2008, pp. 811-812. El Colegio de México, México. <http://www.redalyc.org/pdf/600/60012796005.pdf> [Consultado el 11 de marzo de 2013]

⁴³⁶ ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *Op. cit.*, 1997, pp. 110-111; ZÁRATE Toscano, Verónica. Gruzinski, Serge. *Op. cit.* <http://www.redalyc.org/pdf/600/60012796005.pdf> [Consultado el 11 de marzo de 2013]

⁴³⁷ BELLINGHAUSEN, Karl. *Op. cit.*, p. 23.

⁴³⁸ *Ibid.* En esta misma fuente, se puede consultar la vasta y variada producción musical que Morales compuso para la tradición de la MAA en México, incluida la del piano.

expresamente escritas para el pianoforte, en las que se destacan 31 formas libres, 16 transcripciones, así como 4 vales, la cual se puede consultar, ya que a su vez proporciona los nombres de estas obras, además de que presenta el resto de la música que Morales compone para el fortepiano o en relación a éste.

Dentro de sus 31 *formas libres*, según su compilador Bellinghausen, Morales compone 4 *fantasías*; 3 *Caprichos* y 2 *Nocturnos*. También cabe mencionar, sus dos piezas instrumentales de música de cámara para cuatro manos cada una, acorde a dicho compilador, se trata de *Treno de Piacere* y la mazurka *flor de un día*.⁴³⁹ De igual forma, este músico tiene el privilegio de darle por fin, un lugar de honor a la mujer decimonónica como artista, al formar a la pianista y compositora de MAA María Guadalupe Olmedo Lama (1856-1925?), quien a su vez se titula como compositora dentro del Conservatorio de la todavía tercera Sociedad Filarmónica en 1875.⁴⁴⁰

Julio Ituarte (1845-1905),⁴⁴¹ además de estudiar piano con Tomás León, estudia también con el organista José María Oviedo y el pianista Agustín Balderas. Posteriormente con el pianista español Gonzalo Núñez. A sus quince años siendo alumno de León, toca en 1859 un concierto celebrado en el Teatro Nacional. Aprende armonía y contrapunto de Melesio Morales y posteriormente se convierte en maestro de Felipe Villanueva y de Ricardo Castro.⁴⁴²

A partir de Ituarte, los pianistas comienzan a tocar de memoria en México, si bien, ello puede ser influencia de los soliloquios de Liszt, este hecho, también va acorde a las formas y características que la propia tradición del piano en el México decimonónico va seleccionando. Una de las grandes especialidades del repertorio que ejecuta este pianista mexicano, lo constituyen las *fantasías* para piano sobre temas operáticos de Liszt,⁴⁴³ así como obras de Thalberg, Prudent, Gottschalk y Dohler.⁴⁴⁴ Fue maestro del CNM de

⁴³⁹ *Vid.*, tabla 6 del apéndice II, donde se muestra dicha producción musical para piano de Morales.

⁴⁴⁰ BELLINGHAUSEN, Karl. *Op. cit.*, p. 96. Este autor cita, que Olmedo se gradúa dentro del CNM; no obstante, dicha institución funge todavía, como el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica y no es sino hasta 1877, como se aborda en este capítulo, que al Conservatorio de dicha Sociedad se le da el nombre de CNM.

⁴⁴¹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 216-218.

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 216-217.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁴⁴ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 513.

México de 1876 a 1885 y de 1897 hasta su muerte.⁴⁴⁵ Su biógrafo, Manuel G. Revilla, afirma que Ituarte es considerado como el pianista insuperable de su época y narra que:

No había salón privado ni escenario público para los que no fuera grandemente solicitado el entonces popular maestro; como que todo el mundo ansiaba y se complacía en oírle, y su nombre, llevado por dondequiera en voces de la fama, era garantía segura de éxito ruidoso en los conciertos. En la maestría de la ejecución de la soltura, gracia y gusto para interpretar en el piano a los más famosos compositores contemporáneos, no se había conocido hasta entonces quien lo superase en México.⁴⁴⁶

Como compositor, Ituarte editó varias de sus obras bajo el seudónimo francés de *Jules Ettonart* equivalente a 'Julio y tu arte'.⁴⁴⁷ Para el piano dedicó una vasta producción, que la tesis de Emilio Casco Centeno (2005) se encarga de rescatar y analizar musicológicamente, junto con la MAA que Ituarte compuso para otros géneros.⁴⁴⁸ Lo anterior, constituye el rescate de una de las huellas importantes de la tradición del piano mexicano decimonónico, particularmente, porque Ituarte es considerado uno de los baluartes más representativos de ésta. La música que Ituarte compuso para el piano, acorde a la tesis de Centeno, fueron publicadas por H. Nagel Sucs., y Wagner y Levien; así como B. Eslava de Madrid,⁴⁴⁹ las cuales conforman un total de 178 obras compuestas para este instrumento. Éstas abarcan diversos estilos musicales, entre los que destacan principalmente 13 *danzas*, 10 *polkas*, 8 piezas de *forma libre* —como las denomina Centeno—, 7 *Hojas de álbum*, 6 *Fantasías* y 6 *Caprichos*, tal y como lo muestra la tabla 2 en el apéndice II de este estudio. Dicha producción ituartiana escrita para el piano, habla del papel trascendental y prolífico al que este instrumento y su tradición ascienden en México, durante la época de vida de este músico decimonónico; ya que lleva implícita un amplio mercado para su consumo, así como un gusto por su cultivo sociocultural. Ituarte, si

⁴⁴⁵ Una anécdota interesante sobre Ituarte se da en 1900, cinco años antes de su muerte, con motivo de las acerbas críticas hechas a Paderewski, quien tras su primera visita a México, Ituarte salió a la defensa de este pianista polaco, con un lema que sirvió posteriormente a los "progresistas" que denunciaban musicalmente el italianismo, en pos del nacionalismo afrancesado y del mexicanismo germanizante. Dicho lema fue, "El genio no tiene que someterse a la férula de la mediocridad". VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, 1982, p. 217.

⁴⁴⁶ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 513.

⁴⁴⁷ *Vid.*, CASCO Centeno, Emilio. *Op. cit.*, pp. 44, 169. Ituarte escribió una zarzuela, *Gustos y Sustos* que en 1887, tuvo gran éxito; no obstante, su otra zarzuela Gato por liebre no llegó a representarse. También compuso música religiosa y canciones, ejemplo de esta última se titula *Alla stella confidente*. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁴⁸ *Vid.* sobre este asunto, la tesis de CASCO Centeno, Emilio. *Op. Cit.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 180-274.

bien es un agente representativo del segundo periodo de la tradición del piano, también constituye un personaje que participa y trasciende, tanto al tercer periodo de dicha tradición musical como a su segundo ciclo de vida, al formar parte del cuerpo académico del piano del CNM, como se ha mencionado.⁴⁵⁰

Emilio Casco afirma que, en cualquiera de las composiciones para piano, “Ituarte imprime a su producción un sello personal que lo distingue de sus contemporáneos”, el cual “se manifiesta en tres aspectos principales [:]”⁴⁵¹

1. Uso elaborado y libre del ritmo y de la armonía
2. Una escritura plenamente idiomática, aspecto donde yace una de las aportaciones más significativas de su obra
3. Una libertad estructural que se halla en la mayoría de sus piezas⁴⁵²

Los tres aspectos anteriores, “le permiten [a Ituarte,] expresar y reflejar de la forma más clara todos aquellos valores, ideas y emociones del pensamiento romántico y nacionalista, propios de su tiempo y de la sociedad a la cual perteneció. Obras que van desde lo simple y sencillo hasta lo complejo y elaborado, evidencian en cada caso la capacidad de un artista que supo adentrarse y asimilar su entorno. Del éxito de esta empresa estética, hablan por igual el éxito de sus composiciones -reflejado en su presencia constante en diversos catálogos de la época y el interés que, tras años de un silencio incierto, hoy comienza a despertar.”⁴⁵³ La obra para piano de Ituarte, “si bien hizo suyos algunos rasgos característicos de Chopin o Liszt, adquirió fuerza y vida propia al enfatizar las características ya señaladas y al estar enraizado dentro de la vida cultural, social, e ideológica de aquel tiempo.”⁴⁵⁴ Ituarte esta considerado junto con Ricardo Castro y Felipe Villanueva, como uno de los tres introductores de la obra para piano de Chopin en México,⁴⁵⁵ en el año de 1886.⁴⁵⁶ Tesis como la de Centeno hacen falta, ya que desde la musicología, no sólo se dan a la labor de rescatar, localizar, analizar y difundir la

⁴⁵⁰ A su vez, la tabla 2 del apéndice II de esta investigación, muestra también la discografía existente sobre Ituarte.

⁴⁵¹ CASCO Centeno, Emilio. *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 124.

⁴⁵⁵ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, p. 25.

⁴⁵⁶ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 226.

producción sonora de músicos representativos de la MAA pertenecientes al México decimonónico, como es el caso particular de Ituarte; sino que también demuestran el poder, la importancia y la fuerza, que la tradición del piano toca en nuestro país durante esa época, a la vez que ayudan a desmitificar y desideologizar, los prejuicios que se han formulado sobre la música escrita para piano, por compositores mexicanos significativos de ese tiempo.

La última generación de pianistas del México decimonónico

Se puede afirmar que el tercer periodo organizacional de la tradición del piano constituye su consolidación, al obtener la conquista del patrocinio y el reconocimiento oficial para su práctica integral en acción, la tradición de la MAA por parte del gobierno de México. Este hecho tiene lugar, con la institucionalización del carácter nacional del CNM en 1877 por un decreto del presidente Porfirio Díaz, y representa igualmente, la transición al segundo ciclo de vida tanto de la tradición del piano como de la MAA.

Este último acontecimiento fundacional da fin a la delimitación del tema de esta investigación; no obstante, cabe recordar que lo que aún atañe a ésta acorde a sus objetivos, es lo relacionado con la última generación de pianistas del México decimonónico, nacidos aproximadamente dos decenios antes de la fundación del CNM y mencionados al principio de este capítulo. Por consiguiente, se aborda algunos sucesos que específicamente tienen que ver con su aporte dentro de la tradición del piano y de la MAA, al coincidir sus historias de vida, con la temporalidad y transición del tutelaje institucional juarista al porfirista.

Ernesto Elorduy (1855-1913),⁴⁵⁷ el pianista mexicano de formación europea y Felipe Villanueva (1862-1893) ambos, los creadores de la danza mexicana para piano
Ernesto Elorduy, pianista y compositor originario de Zacatecas, México, egresó del Conservatorio de Frankfurt, Alemania, allí recibió el ciclo completo de su educación académica. Fue alumno de Joachim Rall (1822-1896), tuvo cierto trato con Antonio Rubinstein y tomó cursos impartidos por Carl Reinecke (1824-1910). También estudia en el Conservatorio de París, donde se inscribió en la clase del entonces director Georges Mathias (1826-1910), quien a su vez fue discípulo de Chopin.⁴⁵⁸ Mayer afirma que Clara

⁴⁵⁷*Ibid.*, pp. 218, 220.

⁴⁵⁸*Ibid.*, pp. 218-219.

Schumann, también funge como su maestra en su estancia en Europa. Su aporte principal a la tradición del piano en el México decimonónico, lo hizo como pianista-compositor, ya que logró fusionar la música salonesca para piano, con temática esencialmente mexicana.⁴⁵⁹ Con ello, "Fue, pues, Elorduy, un impulsor del arte patrio, un desligador de voluntades atadas por prejuicios",⁴⁶⁰ que junto con Felipe Villanueva, se atribuyen ser los dos compositores más prolíficos de la *Danza Mexicana* para piano. De esta forma, la popularidad de Elorduy, contribuyó de manera fecunda a la propagación de la música mexicana y de la tradición del piano, ya que constituyó un ejemplo de libertad artística, que recogió del alma popular de su pueblo, ennoblecéndola por medio de las herramientas teóricas de la MAA.⁴⁶¹

A su regreso de Europa, donde permaneció por casi veinte años, ofreció tres exitosos recitales de piano en la Sala Wagner, a fin de difundir su propia música y darse a conocer como pianista-compositor.⁴⁶² Dentro de la tradición de este instrumento musical en México, su música es considerada un punto de referencia para las siguientes generaciones de compositores mexicanos,⁴⁶³ a la vez que ésta se define como mexicana, bella, sencilla, romántica, poética y cautivante.⁴⁶⁴ Hugo de Grial afirma que Elorduy se incorporó por Justo Sierra, como maestro de piano del CNM donde hizo un buen papel.⁴⁶⁵

La producción de música escrita para piano de Elorduy, constituyó su aporte más representativo para con la tradición del piano en México, ella comprende, hasta donde esta investigación a podido compilar, un total de 111 obras compuestas para dicho instrumento, los nombres de todas estas obras se pueden consultar en la tabla 3 del apéndice II de este estudio. Dentro de este catálogo de obras, las *formas musicales* que más trabajó como

⁴⁵⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 345.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.* Como compositor de otros géneros de la MAA diferentes al piano, Elorduy se destaca por componer doce Coros escolares; dos Ave María para canto y piano; treinta y tres Misterios al Sagrado Corazón. Su opereta Zulema fue instrumentada posterior y primeramente por Ricardo Castro, seguido de Eduardo Vigil y Robles. Elorduy mismo se "confesó incapaz de realizar esta labor indispensable. *Vid.*, MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 346.

⁴⁶⁵ DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 59.

compositor significativo del pianoforte fueron, 62 danzas mexicanas, 3 danzones bajo una serie titulada *Horas de la madrugada*, 11 piezas de *forma libre*, 7 mazurkas y 6 valeses.⁴⁶⁶

Finalmente, se observa que Elorduy estableció una relación de patronazgo de tipo artista-empresario, a través de los conciertos que dio al retornar a México. De igual forma como artista y maestro, estableció una relación institucional con el gobierno de México, al ser parte del cuerpo académico del CNM. En este punto sería importante saber, en la continuación de la historia de esta tradición, si tuvo discípulos aventajados y saber quienes fueron, ya que ello significa, que hereda sus conocimientos obtenidos integral y directamente de la tradición del piano Europea.

Cabe mencionar a un violinista y compositor mexicano representativo de esa época, José Juventino Policarpo Rosas Cadenas (1868-1894), simplemente conocido como Juventino Rosas,⁴⁶⁷ quien se relaciona con Elorduy al ser éste último, quien recibe las cenizas de dicho músico fallecido en Cuba, a modo de homenaje póstumo en 1909 y que a su vez es relevante, por su aportación para con la tradición del piano decimonónico en México, al concebir varias obras para este instrumento, particularmente se trata de una de ellas, el mundialmente y a su vez impugnado vals *Sobre las olas*, pieza transcrita para este instrumento de teclado por el músico Miguel Ríos Toledano y a quien se le atribuye el título de la misma. Esta investigación logra compilar 34 de aparentemente 37 obras que Rosas compuso específicamente para el piano, las *formas musicales* que más destacan de su producción creativa son, 11 valeses, 6 danzas, 4 mazurkas y 4 polkas y sus nombres se

⁴⁶⁶ En enero de 2013, una noticia del periódico Reforma, da a conocer que el musicólogo Miranda ha logrado compilar la obra completa de Elorduy, compuesta por un catálogo de 200 piezas, de las cuales la gran mayoría son creadas para el piano. Según la información de Miranda proporcionada para este artículo, este año se publica un libro sobre este importante pianista-compositor decimonónico; no obstante, también comenta, que todavía falta editar su música completa y grabarla, a lo que resta añadir que también haría falta una buena distribución nacional para su venta. RIVEROLL, Julieta. “Reúnen obra de Elorduy”. En: REFORMA.COM, 7 de enero de 2013. <http://images.reforma.com/cultura/articulo/685/1368097/> [Consultado el 19 de marzo de 2013]. La tabla 3 del apéndice II de este estudio, da cuenta también de algunas de las partituras de Elorduy que se pueden conseguir por Internet, como lo es la edición española Cuatro 40, con algunas de las danzas para piano escritas por este autor, así como de la editora Mozaic Editions su canción oriental *Airam*, también para piano. Se sabe por Miranda, que el catálogo completo de composiciones de Elorduy está integrado por un total de 200 obras, de las cuales, la gran mayoría de ellas son para piano y que próximamente se publicará. RIVEROLL, Julieta. “Reúnen obra de Elorduy”. En: Reforma.com : Cultura <http://images.reforma.com/cultura/articulo/685/1368097/> [Consultado el 9 de abril de 2013]. De igual forma, la tabla 3 del apéndice II, columna «DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PIANÍSTICA», da cuenta de las grabaciones que se han hecho sobre la música para piano de Elorduy, por parte de pianistas mexicanos y extranjeros, lo cual habla de su trascendencia en la historia como músico de arte académico.

⁴⁶⁷ “Juventino Rosas: José Juventino Policarpo Rosas Cadena”. <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=03416> [Consultado el 19 de marzo de 2013]

pueden consultar en la tabla 7 del apéndice II de este estudio.⁴⁶⁸ La música de Rosas tiene auge durante el porfiriato en México y el comienzo de su difusión, data del Imperio de Maximiliano.

Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez (1862-1893),⁴⁶⁹ considerado uno de los grandes pianistas representativos de la tradición del piano en el último cuarto de siglo en el México decimonónico, junto con Ricardo Castro. Villanueva comenzó su formación musical de manera autodidacta.⁴⁷⁰ Además de virtuoso pianista, aprendió violín; sus estudios de piano los inició con su primo Carmen Villanueva quien a su vez fungió como organista;⁴⁷¹ Juan Salvatierra también fue su maestro.⁴⁷² En 1873 se inscribe un tiempo, dentro del todavía Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica mexicana, donde recibió lecciones de piano de Antonio Valle⁴⁷³ y posteriormente lo abandonó.⁴⁷⁴ En 1883,

⁴⁶⁸ Micaela Chávez y Rafael Tarragó, basados en el estudio que H. Brenner hace sobre Juventino Rosas, dan cuenta de que este compositor mexicano, crea un total de 37 obras para el piano; no obstante, sólo las mencionan como formas musicales y no registran sus nombres, excepto el de dos valeses, *sobre las olas* y el *Último adios*. Ellos afirman basados en dicho estudio, que Rosas compone 18 valeses; 7 habaneras; 7 mazurkas y 5 polkas. BRENNER, Helmut. "La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico". En: Latin American Music Review, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), pp. 58-77, 90, 102. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. *Juventino Rosas: más allá del vals "Sobre las Olas"* http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013] Sus valeses los edita en México Wagner y Levien, entre 1994 y 2001. La tabla 7 del apéndice II, da cuenta de su discografía y es sabido por el musicólogo Helmut Brenner, que sus obras se encuentran en el Archivo General de la Nación en México, la mayoría afirma, son valeses, pertenecientes a la denominada música de salón y publicadas por una editora francesa. BRENNER, Helmut. "La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico". En: Latin American Music Review, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), pp. 58-77, 90, 102. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. *Juventino Rosas: más allá del vals "Sobre las Olas"* http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013]

⁴⁶⁹ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁷⁰ Villanueva comenzó su formación musical de manera autodidacta, el castellano no era su lengua materna. En 1873 decide venir a la capital de México en busca de mejores oportunidades, donde aprendió el idioma oficial, desde chico sorteó trabas económicas para poder estudiar música. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 225.

⁴⁷¹ La armonía, la aprende Felipe Villanueva con el director de la banda de Tepexpan. VELAZCO, Jorge. *Ibid.*, pp. 225-226. Así como con Francisco Pichardo. HERRERA y Ogazón, Alba. *Op. cit.*, p. 146.

⁴⁷² HERRERA y Ogazón, Alba. *Ibid.*, 146.

⁴⁷³ DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 37. Cabe aclarar que en 1873, todavía dicha institución no es el CNM como señala dicho autor en su obra, a su vez citada en este renglón. Por tanto, Villanueva se integra por sólo un tiempo en el todavía Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica.

⁴⁷⁴ Velazco, al igual que De Grial, también incurre en el error de afirmar que F. Villanueva se inscribió al CNM; no obstante comenta, que no es del todo claro el o los motivos, por los que Villanueva abandona el Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica, las sospechas van desde la discriminación racial hasta la insatisfacción por los programas de enseñanza del Conservatorio. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 225. Por su parte, Romero termina de confirmarnos que Villanueva no formó parte de los egresados del CNM, tal y como incurre en ese error Rubén M. Campos, en su obra *El folklore y la música mexicana*. CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*, p. 182. En: ROMERO, Jesús C. *Op. cit.*, 1950, (*vid.*, su pie de página no. 18) p. 24. Otra fuente comenta que Villanueva, posteriormente de abandonar el Conservatorio de la tercera

se perfeccionó por seis meses con el gran pianista Julio Ituarte y a partir de 1884 se convirtió en el profesor predilecto de piano, dentro de la sociedad aristócrata de la metrópoli mexicana adepta al estudio de dicho instrumento.⁴⁷⁵

Una de las contribuciones más importantes de Villanueva para con la tradición del piano en México, al igual e independientemente del caso de Elorduy, se da a través de la composición, al crear y cultivar con estilo personal e individual, la *Danza mexicana para piano*:

sobre el modelo de la contradanza habanera de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. Como sus modelos cubanos, sus danzas están basadas en el esquema estructural de dos partes contrastadas, cuya primera, con gran carácter de introducción, tiene una gran volubilidad elocuente, mientras que la segunda es más contemplativa, lánguida, de *tempo rubato* y ‘tropical’, y da lugar a combinaciones rítmicas muy complejas y de gran originalidad⁴⁷⁶

A lo que Yolanda Moreno Rivas agrega:

Una de las formas más populares de la primera mitad del siglo [XX] fue precisamente la habanera. Este ritmo tuvo su origen en la contradanza cubana de principios del siglo XIX que alcanzó su apogeo con las creaciones del cubano Manuel Saumell (1817-1870), dando la vuelta al mundo y conociéndose en toda Europa como contradanza cubana o danza habanera. Su ritmo característico de 6/8 apareció en multitud de obras mexicanas de la época, simplemente tituladas *Danza*. Su ritmo oscilante y el flujo suave de su melodía, se adaptaban perfectamente a los efluvios sentimentales de las canciones mexicanas [...] La canción, en forma de danza, manifiesta una interesante mezcla: el estilo ranchero, campirano y una cierta reminiscencia de habanera.⁴⁷⁷

Como parte de esta aportación, Villanueva fue también el primer cultivador en México de la pequeña pieza lírica para piano, a través de la cual se expresa con “auténtica

Sociedad, se hospedó en casa de su maestro de piano Antonio Valle, quien le cobraba por ello y por las clases de instrumento, la suma de ocho pesos mensuales; no obstante, como el hijo del maestro Valle no aventajaba en el piano, a diferencia de Villanueva, de allí en adelante sufrió maltrato psicológico, hasta que Felipe decidió marcharse de allí. BOJORGES Granillo, Néstor. *Felipe Villanueva: Biografía. Su vida y su Obra*. EDAMEX, México, 1989, pp. 27-29.

⁴⁷⁵ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 578.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 225-226.

⁴⁷⁶ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 1086.

⁴⁷⁷ MORENO Rivas, Yolanda. *Historia de la Música Popular Mexicana*. 2ªed. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Patria. (Colección Los Noventa), pp. 14-15. Pese a que la información sobre la *danza mexicana* para piano, proporcionada tanto por Mayer como por Moreno, dan una idea importante y general de la misma, hace falta una investigación musicológica que profundice sobre sus características, particular y respectivamente, a través de las escritas por Villanueva y por Elorduy.

personalidad [romántica]".⁴⁷⁸ En 1886, Villanueva se incorpora junto con sus homólogos pianistas Ricardo Castro y Julio Ituarte, a formar parte de la Academia de los destacados músicos Campa y Juan Hernández Acevedo, este último flautista y al igual que Campa, compositor.⁴⁷⁹

La labor de Villanueva dentro de "La Academia Campa-Hernández Acevedo",⁴⁸⁰ le dio la oportunidad de aportar a la tradición del piano a fines del México decimonónico, la inculcación pedagógica y metodológica de sus teorías y enfoques para la enseñanza del piano y de su tradición productora e integral, la MAA.⁴⁸¹ Ejemplo de dicha contribución, lo representa el haber introducido a su patria las obras de Bach y Chopin, como parte fundamental del aprendizaje del piano;⁴⁸² labor a su vez emprendida junto con Castro e Ituarte para el caso específico de Chopin.⁴⁸³ Pese a dicho esfuerzo, la obra para teclado de Bach, se arraiga "en nuestro movimiento musical [,] hasta bien entrado el segundo lustro de nuestro siglo".⁴⁸⁴ Ello se atribuye en parte, a que dicha Academia tiene una existencia fugaz y al fenecimiento de Villanueva pocos años más tarde, en 1893.⁴⁸⁵

⁴⁷⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 1086. Los corchetes son propios.

⁴⁷⁹ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁸⁰ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012] Dicha Academia al fundarse en 1886 y rebasar los límites temporales estipulados en la delimitación del tema de esta investigación, no forma parte del análisis formacional e institucional de la misma, ya que pertenece al segundo ciclo de vida de la tradición del piano y de la MAA, que como se ha mencionado, inicia con la fundación del CNM. Por tanto, los datos que se presentan sobre esta muy probable formación sociocultural de finales de siglo XIX, sólo son para mencionar la aportación y las relaciones de Villanueva en ella.

⁴⁸¹ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 226.

⁴⁸² En relación a la música para teclado de Bach, "Villanueva acostumbraba decir a sus discípulos para justificar su valiente innovación: 'quien no haya estudiado a Bach, que jamás intente tocar en público, porque el conocimiento de este *autor* desarrolla la independencia de los dedos y de las manos, y acrecienta el progreso de la comprensión musical del ejecutante'; otras veces les decía: 'gracias al estudio de las obras de Bach, aprendí a reconocer la importancia estructural de una melodía'". ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012] Cfr., VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 226.

⁴⁸³ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, p. 25.

⁴⁸⁴ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 573.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁸⁵ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

Pese a la brevedad de vida de dicha Academia, su relevancia y contribución pedagógica para con la MAA en general, es considerada como “un factor indiscutible en el progreso musical de México”⁴⁸⁶ Tanto a Castro como a Villanueva se les puede atribuir, el implantar “la enseñanza pedagógica [y técnico-metodológica] del piano, modalidad ésta hasta entonces desconocida”⁴⁸⁷ en las escuelas de música; a la vez que sirve de influencia para que el Conservatorio la adoptara también, al amparar el ingreso del maestro Julio Meneses, al personal docente del mismo.⁴⁸⁸ Este hecho habla también de cómo la tradición del piano, comienza a concebirse como una especialidad, derivada del amplio campo de la MAA, a partir de la existencia de estos tres pianistas mexicanos decimonónicos. La música para piano de Villanueva es considerada un motivo de orgullo nacional, ejemplo de ello es que ésta fue ejecutada, por los grandes virtuosos del piano internacional de ese entonces.⁴⁸⁹

Como muestra la tabla 4 del apéndice II de este estudio, el aporte más importante de Villanueva, dentro del desarrollo de la tradición del piano en el México decimonónico, lo constituyen 50 piezas para piano de su propia autoría, entre las que destacan 16 danzas, 11 valeses y 8 mazurkas, siendo éste primero su género favorito.⁴⁹⁰ Esta compilación a su catálogo como compositor, se asume de manera representativa más no definitiva, ya que pueden existir más obras.

⁴⁸⁶ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁸⁷ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁸⁸ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 577.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁴⁸⁹ En 1891, Eugen d'Albert visita México e interpreta de este compositor, la Primera de sus tres Mazurcas para piano en Re Mayor y su vals lento *Causerie*, en uno de sus recitales dados en el Gran Teatro Nacional, a la vez que felicita a Villanueva con gran efusión. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 227; CAMPOS, Rubén M., En: Revista Musical de México, 15 de agosto de 1919. En: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 1087.

⁴⁹⁰ Como compositor de la MAA, el repertorio de Villanueva abarca además del piano otros géneros, éstos van desde el religioso hasta el operístico. Muestra de ello es su cantata patriótica, *El retrato del benemérito cura Hidalgo*, presentada el 16 del septiembre de 1872 en la escuela de Tecamac, bajo la dirección del autor en versión de piano y voces. *El último adiós*, dedicada a sus padres; *La despedida*; su zarzuela *La casa de locos*; así como su ópera *Keofar*, estrenada en el Teatro Principal el 29 de julio de 1893, aproximadamente dos meses después de su muerte y cuya instrumentación fue concluida por Hernández Acevedo. Fragmentos de un Réquiem, de los que al parecer se conservan el gradual y el sanctus. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 225, 227.

De las actividades musicales de Villanueva anteriormente mencionadas, se derivan relaciones socioculturales, una de éstas se da como maestro-fundador-asociado de la Academia privada Campa-Hernández-Acevedo; y la otra como maestro de alumnos privados. Villanueva por tanto, es un pianista que se autoorganiza y se representa como un músico, que se forma en la transición de la fase final del tercer periodo organizacional del músico de arte académico del siglo XIX en México, con el inicio del segundo ciclo de vida y moderno de dicha tradición musical; es decir, con la existencia del CNM. Por tanto, el reconocimiento cultural de este músico como pianista, principalmente lo fue frente a su sociedad y como exitoso profesor de piano de la clase adinerada.

Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara (1863-1929) y Ricardo Castro (1864-1907),⁴⁹¹ su aporte a la tradición del piano

Meneses, prestigioso pianista concertista, así como director de orquesta mexicano, se inició en la música con su padre el Maestro de Capilla Clemente Meneses,⁴⁹² fue originario del Distrito Federal, no se tiene noticia de que haya estudiado con algún profesor famoso. En 1890 alterna a dos pianos, con uno de los sumos sacerdotes europeos de ese instrumento, Eugene d'Albert (1864-1932).⁴⁹³ Lo anterior demuestra el alto nivel de Meneses en la ejecución del piano a la vez de colocar, la bandera de la tradición del piano en el México decimonónico muy en alto, al enfrentarse convivencialmente a duelo musical, con su hermana un poco más mayor, la tradición de piano europea.

En 1886, Meneses ingresó como pedagogo de piano dentro del CNM, donde se consagró en alma y cuerpo en dicha labor hasta el resto de sus días, por ello, es considerado como el primer maestro de piano más importante, dentro de la nueva relacionalidad entre el gobierno de México, con la naciente y moderna institución musical. A la vez que este hecho demuestra que el piano y su oficio, se profesionalizan a través del reconocimiento oficial e institucional, dentro del patronazgo gubernamental.⁴⁹⁴

Meneses, dentro de su importante y brillante labor conservatoriana y para con su tradición musical del piano, dio continuidad a la labor de Ituarte, Villanueva y Castro, al

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 228, 230.

⁴⁹² MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 617.

⁴⁹³ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 221; *Cfr.*, DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁹⁴ Cabe resaltar que Mayer Serra y Hugo de Grial difieren de Velazco, en cuanto al año en que Meneses es nombrado profesor de piano del Conservatorio y ambos indican que fue en 1889, es decir, tres años más tarde. *Cfr.*, DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 71; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 617; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 221.

introducir en sus clases la obra para piano de Chopin, de quien además se dice que fue un digno estudioso y ejecutante. No obstante, lo que diferencia a Meneses de sus tres destacados e importantes homólogos pianistas, es que ellos aceptan la influencia pedagógica en ese tiempo, de la obra *L'Art de jouer du piano suivant les lois de la nature*, de Félix Richert, sobre el estudio y ejecución de este instrumento musical; ante tal hecho, Meneses difiere de ellos, al sostener y crear su propia metodología para el estudio del piano, lo cual en sí mismo, es toda una aportación de este músico, ya que habla particularmente de la conformación de una escuela propia o nacional para el estudio *técnico* y metodológico de este instrumento musical, que a su vez queda sustentado, a través del importante semillero de talentosos y representativos pianistas, que surgen durante el segundo periodo organizacional de la tradición del piano a principios del siglo XX, quienes se formaron con él.⁴⁹⁵ En este respecto, Romero afirma sobre la metodología de Richter adoptada por sus homólogos que Meneses la rechazó:

por juzgarla innecesaria, pues estimaba que los procedimientos pedagógicos por él sustentados eran, si no mejores, cuando menos tan eficientes como los que recomendaban prohijar⁴⁹⁶

Lo anterior a su vez, desmitifica social, ideológica y culturalmente, el supuesto de que la tradición del piano europeo, particularmente lo relacionado a su enseñanza, es 'superior' a la de otros continentes y países como México, así como el hecho de que existe una escuela, una técnica, una metodología e incluso una tradición del propio piano que sea tanto exclusiva, como dominante para su estudio. En dado caso, lo que hay son circunstancias sociales, culturales y económicas en pro o en contra, para quienes tienen el talento y la voluntad de convertirse en excelentes pianistas y/o maestros de piano como Meneses, quien, como parte de su vocación por la enseñanza del piano, fundó su propia Academia, la *Escuela Mexicana de Piano* fundada en 1896, como aporte representativo para esta tradición.⁴⁹⁷ A su vez, el nombre que se le dio a dicho organismo educativo, habla

⁴⁹⁵ Por rebasar los límites temporales de este estudio, dichos pianistas por tanto, no se abordan en torno a lo relacionado con ellos, ya que pertenecen al periodo moderno de la tradición del piano en México; No obstante, se mencionan sus nombres a modo de homenaje y entre quienes figuran, Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón, Carlos Lozano, Luis Moctezuma y Carlos del Castillo. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 221.

⁴⁹⁶ ROMERO, Jesús C. *Op. cit.* 1950, pp. 25, 27, 29-30.

⁴⁹⁷ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 221. Dicha Academia, al fundarse en 1896 y rebasar por ello los límites temporales, estipulados en la delimitación del tema de esta investigación, no forma parte del análisis formacional e institucional de la misma.

de la importancia, de la relevancia y del alto nivel técnico en la ejecución, que la tradición del piano alcanzó a fines del siglo decimonónico en México, al bautizar a esta Academia, específica y directamente para el estudio privilegiado del piano.

Es importante mencionar que a partir de 1892, Meneses debutó como director en el primero de los conciertos de MAA, dentro de la Sociedad Anónima de Conciertos de la cual fue fundador, al lado de Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, ya que desde ese momento, se estableció en esta faceta musical de manera sólida.⁴⁹⁸

*Ricardo Castro (1864-1907)*⁴⁹⁹, se formó con el profesor Pedro H. Cisneros, con él compuso algunas *mazurkas* y *valeses*, que se popularizaron en su ciudad natal Durango; a los trece años de edad, ingresó al CNM, para seguir sus estudios de piano con Juan Salvatierra y de composición con Melesio Morales. En 1881, se inscribió en las clases de perfeccionamiento pianístico con Julio Ituarte. Finalmente se graduó en dicha institución como concertista en 1883.⁵⁰⁰ Castro con este hecho y como el último pianista decimonónico mexicano representativo, significó ser, el primer producto sociomusical de la nueva relación de patronazgo entre el gobierno y la MAA, dentro del segundo ciclo de vida de esta tradición del piano, al ser reconocido a través de un título oficial e institucional, que a asimismo le otorga la especialización profesional a este tipo de músicos, acorde al oficio instrumental de su predilección.

La relación pedagógica entre Castro y su maestro Ituarte, se puede considerar también simbólica y representativa, en el sentido de que Ituarte significó, a uno de los pianistas emblemáticos y más importantes de la tradición del piano del México decimonónico, previo al periodo de patronazgo gubernamental-institucional y durante éste, a la vez que su discípulo Ricardo Castro, representa una especie de «primer paradigma humano terminado del piano», al encarnar de manera emblemática y simbólica, el término

⁴⁹⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 617. A su vez, el presente estudio no se encarga de analizar lo relacionado a esta Sociedad Anónima de Conciertos, por ser posterior a la fundación del CNM, que como se ha mencionado, corresponde a la segunda etapa histórica y de vida de la MAA en México.

⁴⁹⁹ Mayer-Serra afirma que Castro nace en 1866, es decir, dos años más tarde, a diferencia de lo que asiente tanto Grial en esta fuente citada como Velazco. Este es un claro ejemplo, de las varias inconsistencias que presentan varias historias sobre la MAA en México, que atienden a asuntos biográficos. Ello refleja la falta de rigor metodológico y de citar fuentes directas, a fin de no incurrir en estos errores. *Cfr.*, DE GRIAL, Hugo. *Músicos Mexicanos. Op. cit.*, p. 66; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 228, 230.

⁵⁰⁰ DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 66.

generacional de los pianistas decimonónicos mexicanos, así como al mismo tiempo, el inicio de la nueva generación de ellos, que de cara al siglo XX, pertenecen al segundo ciclo de vida de la tradición del piano mexicana, caracterizada por el tutelaje institucional nacionalizado, que garantiza la profesionalización y la especialización musicales.

Castro logró, en base a esta nueva relacionalidad de patronazgo entre el poder y la MAA, ser el pianista de mayor trascendencia internacional que ha dado la historia de esta tradición en el México decimonónico.⁵⁰¹ Otro de sus aportes importantes dentro de la tradición del piano en ese tiempo, se dio dentro de “La Academia Campa-Hernández Acevedo”, al introducir la obra para piano de Chopin al lado de Ituarte y de Villanueva, como ya se ha mencionado en los respectivos apartados de este capítulo.⁵⁰²

En 1895, Castro crea la Sociedad Filarmónica Mexicana, a fin de apoyar la música de cámara⁵⁰³ y por ende la reproducción del piano, al ser este instrumento musical altamente participativo dentro de ese género de la MAA.⁵⁰⁴ Lo anterior representó, dentro de la tradición del piano en el todavía México decimonónico, que la música de cámara se difundiera permanentemente desde ese entonces, como género y como un nuevo tipo de formato programático de concierto, dentro de la propia MAA y de su tradición.⁵⁰⁵ En 1900 este importante músico estableció por un año, un tipo de relación patronal con el gobierno de México, al ingresar como catedrático de piano, dentro del CNM.⁵⁰⁶

Como parte de su internacionalización en 1902, Castro fue becado por el gobierno de México y se trasladó a estudiar el piano a Europa,⁵⁰⁷ recibiendo una pensión holgada de

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 66; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ DE GRIAL, Hugo. *Op. cit.*, p. 67; VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 227, 229.

⁵⁰⁴ Se carecen de más datos sobre el desarrollo sociocultural de la Sociedad de Cámara de Castro, aunado a que el presente estudio no se encarga de analizar lo relacionado a dicha Sociedad, por ser posterior a la fundación del CNM, límite estipulado éste, tal y como se ha mencionado.

⁵⁰⁵ En 1896 la Casa Wagner, empresa para la venta de diversos instrumentos y materiales musicales, construye en sus instalaciones una salita de conciertos después bautizada con el nombre de sala Schieffer, la cual es inaugurada por Castro y su grupo de cámara según Velazco, el 15 de marzo de 1896, a fin de celebrar el sexto concierto de su Sociedad Filarmónica Mexicana. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 229.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209. En 1901, Castro da un recital en la sala Wagner, el cual agradó mucho al director del periódico *El Imparcial*, quien ofrece a Castro una pensión por el monto de su sueldo como profesor del Conservatorio, a fin de que pueda dedicar su tiempo completo al estudio y a la composición. Castro acepta dicha invitación y renuncia a su puesto en el Conservatorio, a la vez que prepara tres programas presentados en 1902 en el Teatro Renacimiento (1900-?), actual teatro Virginia Fábregas. Durante su tercer recital estrena su obra más popular, el *Vals Capricho*. En el intermedio de dicho evento, Amado Nervo lee una carta de Justo Sierra, entonces subsecretario de Instrucción Pública, anunciando el apoyo del Gobierno de Porfirio Díaz, para mandar a Castro a Europa. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 229-

500 francos mensuales.⁵⁰⁸ En el continente que da origen a la primera producción-reproducción de la tradición de la MAA, continuó sus estudios de perfeccionamiento pianístico en los Conservatorios de París, Berlín y Londres. Asimismo, en algunas ciudades de dicho territorio, posicionó en alto a la tradición del piano mexicano, dando recitales con obras propias tanto en París como en Amberes en 1903,⁵⁰⁹ en la ciudad Luz, siguió profundizando su práctica sociomusical del piano con Eugen d'Albert, con quien tomó algunas clases. El 28 de abril de ese año dio un nuevo recital en la Sala Érard, también con obras propias.⁵¹⁰

Al retornar a México fue nombrado en 1907, director del CNM, donde al poco tiempo le sorprendió la muerte, con ello también feneció el poder aplicar su vasta experiencia profesional a las nuevas generaciones de pianistas.⁵¹¹ El mérito de Castro como compositor, consistió en haber mediado los lenguajes musicales pianísticos europeos, de autores como Schumann, Chopin y Liszt, sincretizándolos con el estilo pianístico mexicano.⁵¹² A su vez, se sabe por Romero, que Castro no gustaba de la música de Bach, a diferencia de Villanueva:⁵¹³

La sospecha del poco favor con que Castro veía a Bach la confirman sus cinco recitales, ofrecidos antes de su viaje a Europa; en sus programas, que entonces se tenían como modelo, no figuró una sola obra de Bach; su actitud no varió después de regresar del Viejo Mundo y hasta su fallecimiento.⁵¹⁴

230; "Cronología del teatro en México". En: Artes e historia de México. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=664140 [Consultado el 19 de marzo de 2013]

⁵⁰⁸ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230.

⁵⁰⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209.

⁵¹⁰ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230.

⁵¹¹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209.

⁵¹² Cabe observar que esta cita basada en Mayer, bajo la visión de Nettle y de Williams, es la forma apropiada de aclarar y afirmar el aporte de Castro como compositor del piano; ya que en realidad, Mayer sostiene que Castro, tiene el mérito como compositor, de haber introducido la escritura concertante europea de autores como Schumann, Liszt y Chopin, en el estilo pianístico mexicano; no obstante queda sin demostrar, a través de qué obras para piano de Castro llega a esta conclusión. Para este estudio, la afirmación de Mayer es una visión ideológica incorrecta, probablemente descontextualizada para el caso de la tradición del piano en el México decimonónico, ya que para llegar a su conclusión, hace falta un estudio musicológico completo a la obra de piano de Castro; No obstante, este estudio rescata la observación de este autor, respecto a la mención que hace del sincretismo sonoro en la obra para piano de Castro, lo cual en todo caso, acorde también a las premisas de Nettle y de Williams, es resultado de la hermandad entre ambas tradiciones del piano, la europea y la mexicana. MAYER Serra. *Ibid.*

⁵¹³ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 582.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁵¹⁴ ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 583.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK4

Varias de sus obras escritas para el piano fueron editadas en Francia y Alemania⁵¹⁵. En este respecto, es con el apoyo de autores como Otto Mayer, Alba Herrera, Jorge Velazco, así como el trabajo de recopilación de Kaoru Hirokawa sobre músicos latinoamericanos destacados, que la presente investigación conforma a través de ellos la tabla 5, presentada en el apéndice II de esta investigación, la cual logra reunir un total de 135 nombres de sus obras, que comprenden el probable total de la producción para piano, escrita por Ricardo Castro, entre las que destacan, 21 *valses*; 20 *danzas*; 19 *formas libres*; 14 *estudios*; 8 *fantasías*; 7 *minuetos*; 7 *mazurkas*; 7 *preludios*; y 3 *scherzos*, los cuales se pueden consultar junto con el nombre de ellos, así como con el resto de los nombres de sus obras.⁵¹⁶ Favorable es saber que existe música para piano de Castro, impresa y publicada, tal y como muestra la tabla 5, falta saber dónde se consigue. También la tabla muestra la discografía existente sobre su obra para piano.⁵¹⁷

En cuanto a esta última generación de pianistas mexicanos decimonónicos, nacidos dos décadas antes de la fundación del CNM, se tiene por tanto, en el caso de Elorduy, a un músico y pianista que se formó de manera integral en Europa y quien a su vez fue compositor del piano, que puso en alto las raíces de la música mexicana a través del fortepiano. Este músico posteriormente a su retorno a México, se integró para ser maestro del CNM, es decir, dentro del nuevo periodo de patronazgo para con la tradición del piano. De igual manera en el caso de Villanueva, se tiene a un pianista-compositor, que nunca pisó el CNM. No obstante, este músico es ejemplo de talento, de oficio, de tenacidad, de valor y de fruto, que al superar las barreras de la vida, lo condujeron a triunfar como uno de los mejores pianistas y compositores que ha dado la tradición del piano decimonónico en México, logrando traspasar con su música las barreras nacionales. Villanueva fue de los

3CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]. Romero registra las fechas de los conciertos de Castro, mismos que “se efectuaron en el Teatro Virginia Fábregas las noches del 27 de junio, 4 y 11 de julio, y 6 y 8 de diciembre de 1902”. *Vid.*, ROMERO, Jesús C. *El camino de Bach*, p. 589.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de junio de 2012]

⁵¹⁵ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. A-J), 1947, p. 209.

⁵¹⁶ Dicha tabla 5 del apéndice II, a su vez, se asume por esta investigación como representativa más no como definitiva, en cuanto al catálogo completo de la obra pianística compuesta por dicho músico, ya que no cierra la posibilidad de que existan más obras para piano escritas por él. En ella también se muestra lo que existe sobre su discografía.

⁵¹⁷ Como compositor de otros géneros de la MAA, Castro es autor también de cuatro óperas, estas son, *Atzimba* (1901); *La Leyenda de Rudel*; *Satán vencido*; y *La Rousalka*. De igual manera compuso un *Minuetto* para instrumentos de cuerda y una *Romanza* para violín y orquesta. Cuenta también con un Concierto para violonchelo, estrenado en Francia y Bruselas en abril de 1903. VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230.

primeros pedagogos, en introducir y difundir el estudio de la música de Bach y de Chopin en México.

El aporte más significativo tanto de Elorduy como de Villanueva fue, como se ha abordado anteriormente, el crear cada quien por su cuenta y con su respectivo estilo particular, la *Danza mexicana* para piano,⁵¹⁸ este hecho en sí representa, retomando las premisas de Nettl, una de las formas en que la tradición del piano europeo se vinculó y se fusionó con su tradición hermana en México, a través de tomar este género musical propio, lo que asimismo significa una variación sociocultural distintiva, que nace del impulso creador de estos dos pianistas-compositores mexicanos.

El pianista Meneses por su parte, fue el primer maestro y pedagogo más importante y emblemático, producto del patronazgo y nueva relacionalidad institucional entre la tradición de la MAA y el gobierno de México a través del CNM. Por ello representa el ejemplo más claro, que desmitifica que los pianistas europeos sean superiores a los mexicanos, ya que si se puede hablar de una escuela mexicana para la práctica del piano, es la que este maestro autofunda y a su vez autoinstituye dentro del CNM, al constituirse sus propios métodos y su propia técnica pianística, ejemplo de que lo hecho en México bajo el amparo institucional, es algo valioso y fructífero. Dicho aporte y labor pedagógica se vio reflejado y fructificado, a través del primer enjambre de pianistas representativos de la tradición del piano mexicano en el siglo XX.⁵¹⁹ Finalmente se tiene a Ricardo Castro, como el primer pianista concertista mexicano decimonónico, producto de la nueva relacionalidad patronal, institucional, pedagógica, que se generó dentro de la nueva institución conservatoriana. Dicho pianista a su vez, representó un estadio de distinción musical, donde el piano comenzó a perfilarse hacia su propia especialización, junto con la de otros instrumentos musicales respectivamente. Asimismo esto último, es resultado del fruto de esta nueva relación institucional. Particularmente, si algo demuestra el éxito de este nuevo estado de patronazgo material, cultural y económico de la MAA, a través de su tradición más representativa y líder, la del piano, es que Castro, producto esencialmente formado en México, antes que en otros países como pianista, logra en buena medida y gracias a ello, convertirse en el primero de talla internacional que ha dado México.

⁵¹⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (t. K-Z), 1947, p. 1086.

⁵¹⁹ Músicos de los cuales no se ocupa el presente estudio, por rebasar los límites temporales planteados por el mismo.

Los principales aportes de Castro para con la tradición del piano decimonónico son tres, el primero es el darle operatividad, valor y significado real, a la nueva relación oficial e institucional entre la MAA y el gobierno mexicano, simbolizada a través del CNM, dando como resultado, el posicionar un lugar de honor y permanente a la práctica del piano, es decir, México a través de este hecho, cuenta por primera vez con su propia escuela pianística, reconocida y tutelada por el poder, en lo cual también han contribuido pedagogías como la de Meneses.

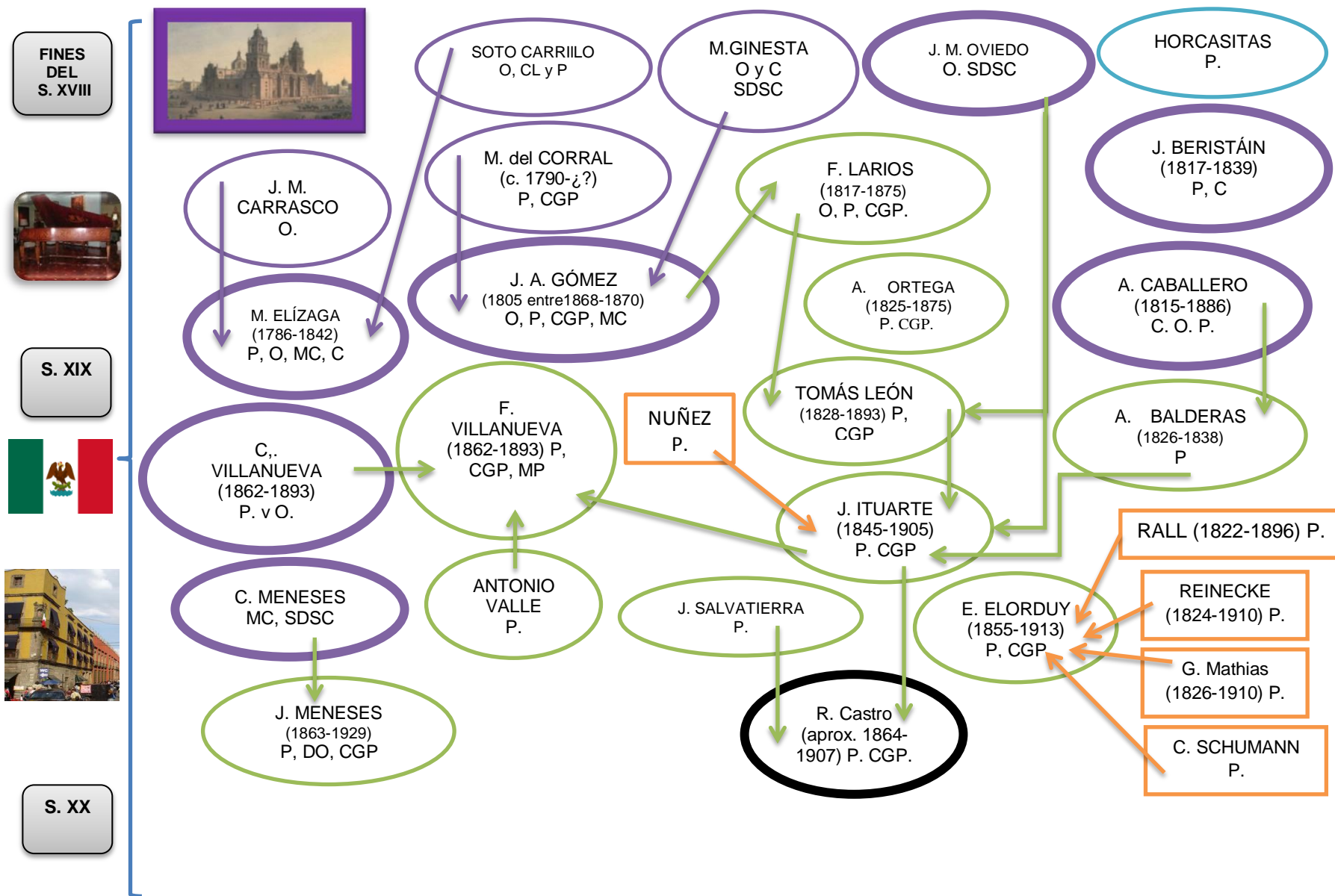
Lo anterior desmitifica también, que para sentar las bases formacionales como pianistas mexicanos, a fin de capacitar, proporcionar y lograr un buen nivel de ejecución musical, se tenga forzosamente que estudiar con maestros europeos o de otros lugares fuera de México, o bien, con artistas descendientes de algún linaje del piano específico. Con su fama como pianista nacional e internacional, Castro logró vivir de una relación sociocultural como artista que se dedicó a dar conciertos y/o recitales durante buena parte de su vida. El segundo aporte, es el ser considerado como un gran compositor del piano, que con su repertorio tanto de creación propia como ajeno, dio y sigue dando, fama mundial a México y a su tradición del piano. El tercero como se ha mencionado, consistió en fundar la Sociedad Filarmónica Mexicana en ese tiempo, a fin de apoyar la Música de Cámara, en una época en la que en México dicha categorización instrumental, así como la conformación de la misma, se comienza a perfilar. Finalmente su relación como pedagogo y burócrata, al servir respectivamente en ello como Maestro de piano y como director del CNM, se dio de forma breve, por ello, no se puede hablar de un aporte significativo para la tradición del piano de México en estas dos últimas áreas.

Abordar en este capítulo a esta última generación de pianistas decimonónicos, ubicados en la transición al segundo ciclo de vida de la tradición del piano y simbolizado por la nacionalización de la tradición de la MAA en el todavía México decimonónico, permite afirmar que la tradición de este instrumento de teclado, así como su propiedad más distintiva, la de su práctica sociocultural, comienzan a perfilarse como una especialización musical, dando a luz a la carrera de pianista, gracias a la nueva relacionalidad institucional entre el CNM y el gobierno de México.



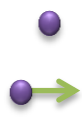





Este hecho implica también, el reconocimiento oficial para el resto de los instrumentos y actividades en las que se especializa el músico de arte académico. El patronazgo que de antaño gozaba su tradición integral con el poder católico en México, se vuelve a recuperar con nuevas particularidades a través del laicismo.

Finalmente, a través y respectivamente de las nociones de Nettle y de Williams, se ha podido detectar, construir y determinar entre otras cosas importantes, una tabla que permite identificar la línea genealógica y generacional, que conforma el origen y la evolución del linaje de pianistas más representativos del México decimonónico, a lo largo del primer ciclo de vida de la tradición de dicho instrumento, la cual inherentemente, está conformada por los tres periodos organizacionales que respectivamente los representan y que se han abordado tanto en el presente capítulo, como en los capítulos 2 y 4 de este estudio. La tabla es la siguiente:

Tabla.- Linaje del primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico (*vid.*, su equivalencia en la página siguiente)



EQUIVALENCIAS DE LA TABLA: Linaje del primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico⁵²⁰

  	<p>PRIMER PERIODO ORGANIZACIONAL DE LA TRADICIÓN DEL PIANO Y DE SUS MÚSICOS (1786-1821), PATRONAZGO INSTITUCIONAL CATÓLICO DE DICHA TRADICIÓN. UN SÓLO ESTADIO GENERALIZADO HACIA LA PRÁCTICA DE INSTRUMENTOS MUSICALES INCLUIDA LA VOZ HUMANA QUE SE OBSERVA DESDE 1523 HASTA 1867</p> <p>1786, AÑO DEL ARRIBO MARÍTIMO DEL FORTEPIANO AL MÉXICO VIRREINAL, INICIO DE LA TRADICIÓN DEL PIANO</p> <p>PENÚLTIMA GENERACIÓN DE MÚSICOS PROFESIONALES DE LA IC QUE SE INVOLUCRAN CON LA PRÁCTICA DEL PIANO DURANTE SU PRIMER PERIODO ORGANIZACIONAL ÚLTIMA GENERACIÓN DE MÚSICOS PROFESIONALES DE LA IC DEL FINAL DEL PRIMER PERIODO ORGANIZACIONAL, INVOLUCRADOS DE MANERA ESPECÍFICA CON EL DESARROLLO DE LA TRADICIÓN Y PRÁCTICA SOCIOCULTURAL DEL PIANO. A SU VEZ REPRESENTAN, LA TRANSICIÓN E INICIO, AL SEGUNDO PERIODO ORGANIZACIONAL DE ESTA TRADICIÓN DEL PIANO (1821- 1867)</p>		
 	<p>SEGUNDO PERIODO DE LA TRADICIÓN DEL PIANO, CARENCIA DE PATRONAZGO INSTITUCIONAL DEL NUEVO PODER POR CUATRO DÉCADAS Y MEDIA (1821-1867). ÉPOCA DE FORMACIONES SOCIOCULTURALES AUTOCREADAS POR PIANISTAS PARA SALVAGUARDAR Y CONTINUAR EL DESARROLLO DE LA MAA A TRAVÉS DEL PIANO</p> <p>HORCASITAS, EL PIANISTA FANTASMA A INICIOS DE LA TRADICIÓN DEL PIANO DEL MÉXICO DECIMONÓNICO, SE MENCIONA ASÍ, EN DIARIOS DE LA ÉPOCA</p> <p>PIANISTAS DE LA TRADICIÓN EUROPEA (PTE)</p> <p>PTE, QUE TRANSMITEN SUS ENSEÑANZAS A PIANISTAS MEXICANOS, COMO ES EL CASO PARTICULAR DE ELORDUY, FORMADO EN CONSERVATORIOS DE DICHO CONTINENTE</p>		
  	<p>CONSERVATORIO DE LA TERCERA SOCIEDAD FILARMÓNICA, FORMACIÓN AUTOORGANIZADA POR PIANISTAS EN 1866, AL AÑO SIGUIENTE JUÁREZ LE OTORGA SU APOYO OFICIAL. CON ELLO, LA MAA QUEDA INSTITUCIONALIZADA EN MÉXICO. Y DA INICIO EL TERCER PERIODO DE DICHA TRADICIÓN MUSICAL ENCABEZADA POR LA DEL PIANO (1867 A 1877). DICHO CONSERVATORIO SE TRANSFORMA EN EL ACTUAL CNM</p> <p>1877, EL CONSERVATORIO AMPARADO POR JUÁREZ SE NACIONALIZA EN EL HASTA HOY VIGENTE CNM, SÍMBOLO MODERNO, INSTITUCIONAL, OFICIAL Y GUBERNAMENTAL, PARTICULARMENTE DE LA TRADICIÓN DEL PIANO A SU SEGUNDO CICLO DE VIDA (1877-?)</p> <p>RICARDO CASTRO, PRIMER FRUTO RELEVANTE DEL TERCER PERIODO DE LA TRADICIÓN DEL PIANO, REPRESENTADA POR LA NUEVA RELACIONALIDAD PATRONAL ENTRE TRADICIÓN MUSICAL Y PODER</p>		
O	ORGANISTA	MC	MAESTRO DE CAPILLA
P	PIANISTA	CL	CLAVECINISTA
C	COMPOSITOR DE DIVERSOS GÉNEROS PERO NO DEL PIANO	SDSC	SIN DATOS SOCIOCULTURALES
GP	COMPOSITOR DE DIVERSOS GÉNEROS MUSICALES INCLUIDO EL PIANO		

⁵²⁰ La tabla.- Linaje del primer ciclo de vida de la tradición del piano en el México decimonónico, es resultado de la consulta realizada a los datos biográficos sobre los pianistas más representativos de ese ciclo, quienes conforman a su vez, los tres periodos organizacionales de dicha tradición del fortepiano, abordados en los capítulos 2, 4 y 5 de este estudio. La foto de la Catedral metropolitana, que presenta esta tabla, se muestra tal y como se le conoce hasta la fecha. Dicha institución se termina de edificar en el año de 1813. *Vid.*, “Estilos artísticos de la Catedral de México”. <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Estilos%20Artisticos.html> [Consultado el 10 de enero de 2012] Asimismo, la foto que muestra el fortepiano, probablemente construido en Italia y de constructor desconocido, data su fabricación alrededor de 1800 y se encuentra en México. *Vid.*, http://zenker-instrumentos.blogspot.mx/2007_09_01_archive.html [Consultado el 9 de junio de 2013]; la foto del edificio de color amarillo que muestra la tabla, presenta al Conservatorio de la tercera Sociedad Filarmónica institucionalizado por Juárez y previo ha ser el actual CNM, ubicado en el actual cruce de las calles de Moneda y Seminario, ciudad de México. *Vid.*, <http://ciudadanosenred.com.mx/articulos/calle-moneda> [Consultado el 9 de abril de 2013]. Por su parte, la foto del CNM que presenta ésta tabla, muestra el edificio que alberga actualmente a dicha institución, el cual se inaugura el 18 de marzo de 1949. <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=12005> [Consultado el 5 de abril de 2013]; Finalmente, la foto de la bandera mexicana que se presenta en la tabla, es la primera que surge al independizarse México.

CONCLUSIONES

La música consiste en una serie de prácticas que la gente hace, modos de acción humana, “tradiciones compartidas y estándares de esfuerzos”.

Wayne D. Bowman en: David J. Elliott (2005)⁵²¹

[...] la tradición es una fuente original, que no puede ser agotada, remplazada [, ella] sirve de vehículo a ideas susceptibles de forma lógica, [...] también encarna una vida que comprende a la vez sentimientos, pensamientos, aspiraciones y acciones. Ello entrega por una especie de contacto fecundante aquello de que las generaciones sucesivas tienen igualmente que impregnarse y que tienen que legar como una condición permanente de vivificación, de participación de una realidad en la que el esfuerzo individual y sucesivo puede indefinidamente beber sin agotarla. Por lo tanto implica comunión espiritual de almas [...] bajo la unidad de un mismo ideal... es, por eso mismo también, condición de progreso en la medida en que permite hacer pasar de lo implícito vivido a lo explícito conocido algunas parcelas del lingote de la verdad que no podría nunca ser completamente amonedado: pues, principio de unidad, de continuidad, de fecundidad, la tradición, a la vez inicial, anticipadora y final precede a toda síntesis reconstructiva y sobrevive a todo análisis reflexivo.

Paul Bourget en: Fabio González-Zuleta (1980)⁵²²

La introducción de la presente investigación plantea algunas preguntas de estudio, toca en este apartado final retomarlas, con el propósito de reflexionar si el desarrollo inquisitivo al que han derivado las mismas, permiten una mejor comprensión y valoración del fenómeno de la tradición del piano en México durante su primer ciclo de vida en el siglo XIX.

⁵²¹ BOWMAN, Wayne D. “Why Musical Performance? Views Praxial to Performative”. En: David J. Elliott, *Practical Music Education : Reflections and Dialogues*. New York, Oxford University Press, 2005, pp. 148-149.

⁵²² BOURGET, Paul. *Études de portraits*. en: Fabio González-Zuleta. “Adiestramiento del artista en el medio social”. En: Isabel Aretz (relatora). *América Latina en su música*. Siglo XXI editores-UNESCO (2ª Ed.), México, 1980, pp. 98-99.

A fin de ponderar su fruto, es importante resaltar el papel fundamental y central que juega la perspectiva teórica interdisciplinaria que relaciona el concepto de tradición, desde la etnomusicología y la sociología, con la historiografía de la música. El enfoque interdisciplinario orientó los planteamientos presentados en esta investigación, los cuales permitieron elaborar respuestas claras y objetivas sobre el significado del fenómeno histórico y sociocultural de la tradición musical del piano en su primer ciclo de vida.

A través de éste fue posible dilucidar, reestructurar y determinar las propiedades fundamentales y constitutivas que conforman el inicio y el desarrollo organizacional de vida del fenómeno de la tradición del piano.

A su vez se espera que la perspectiva de este estudio sea propositiva, por el hecho de inquirir y determinar cómo acontece la tradición del piano en México durante el siglo XIX, al presentar tanto sus bases organizacionales como el desarrollo de las mismas. Ello permite introducirnos con el entorno de vida de este fenómeno y, al mismo tiempo, conocer y apreciar sus propiedades.

La investigación presentada permite responder que, en efecto, en México sí existe una tradición del piano, la cual cuenta con un origen y un desarrollo organizacional deseable a lo largo del siglo XIX, asimismo, que ésta continúa dentro de un segundo ciclo de vida pendiente a investigar, el del siglo XX.

Durante el primer ciclo de vida de la tradición del piano en México (1786-1877), ella presenta características tanto propias como compartidas. Propias, en cuanto a que su desarrollo está contenido dentro de un entorno histórico, político, social y cultural específicos, el del siglo XIX y donde particularmente, brota una de sus propiedades fundamentales, la de su literatura musical nacional, como muestra del impulso creador de sus «pianistas-compositores» representativos. Así como compartidas, en cuanto a que parte esencial de su desarrollo, se nutre principalmente de la tradición del piano europea.

El análisis de este primer ciclo, se ha dividido en tres periodos organizacionales. El primero da inicio dentro del régimen «Virreinal-Católico-Español» el cual abarca desde finales del siglo XVIII hasta 1821, donde el piano junto con su tradición de origen, la MAA, se aúna para conformar dentro de la IC, una de las prácticas musicales más representativas e importantes de sus músicos.

El primer periodo se caracteriza fundamentalmente, por observar la mutua relación y patrocinio institucional entre tradición musical y poder clerical, donde la MAA es una tradición musical viva e integral, legada de Europa a México desde tiempos de la Conquista y donde ésta toma su propia forma y continuidad deseada.

La MAA funge como el principio integral de toda una serie de tradiciones musicales y de prácticas instrumentales esparcidas por el mundo, mismas que se perpetúan y se conforman de manera consecutiva, a través de sus actores representativos y que a su vez están relacionadas y conectadas entre sí, como es el caso de la del piano mexicana.

El acontecimiento histórico del arribo del fortepiano a México se da dos siglos y medio después de que la implantación de la MAA, ya ha creado todo un campo idóneo para su cultivo eficaz, así como un gusto propio, a través de un proceso paulatino de conversión, de apropiación y de aprehensión cultural, material y simbólica por la práctica sociocultural de ella.

Es así que la tradición que el piano genera durante su primer ciclo de vida, se continúa y se diversifica, hasta hallar las formas para producirse y reproducirse en un sentido deseado, manteniendo el legado de su música extranjera, pero adquiriendo también su propia producción y sincretismo, a través de la creación de su música.

El segundo periodo organizacional de esta tradición del piano, se da a partir de los acontecimientos de la Independencia mexicana, donde emerge una nueva relacionalidad entre la tradición de la MAA encabezada por la del piano, con el nuevo orden independiente. Dicho periodo abarca aproximadamente cuatro décadas y media (1821-1867) y se caracteriza por el hecho de que el poder, no muestra mucho interés para encontrar las vías institucionales a fin de consolidar su práctica sociocultural, a través del reconocimiento oficial de esta tradición integral y a semejanza del que gozaba de antaño por parte de la IC.

De tal manera, el nuevo orden central se muestra a veces tibio y desdeñoso, y otras, inestable e indiferente frente a ella a lo largo de ese tiempo, lo cual redundaría de manera seria, tanto en su cultivo, como en su sustentabilidad de forma continua y progresiva. Por ende, su producción y su reproducción social y cultural quedan bajo el cuidado de las incipientes formaciones sociales. Pese a todo ello, la MAA, encuentra a través de la tradición del piano, su cauce para continuar su marcha, de forma independiente al poder, a

fin de lograr tanto su desafiante sobrevivencia, continuación y organización, así como su desarrollo en un sentido posible y deseable.

Durante esas casi cinco décadas en la circunstancia descrita que la tradición del piano se cobijó en tres tipos de formaciones sociomusicales independientes:

1. Las Sociedades Filarmónicas. Cuentan con sus propias escuelas y academias para la enseñanza de la MAA. Fueron fundadas y gestadas por los pianistas representativos egresados de la institución católica y se encargaban de organizar los conciertos públicos realizados en teatros e iglesias de la metrópoli
2. Los incipientes recitales caseros, reuniones familiares e íntimas, organizadas en los salones de casas pudientes, específicamente con la finalidad de disfrutar la música del piano
3. Las tertulias, reuniones festivas de carácter familiar, donde el piano y el salón, forman parte fundamental de la organización de las mismas

Es gracias a estas organizaciones decimonónicas independientes que México cuenta hoy en día con una tradición del piano, mismas que jugaron un papel fundamental, al constituirse, junto con sus espacios materiales y emblemáticos, en las formas de proteger y dar sobrevivencia deseada a esta tradición, a fin de asegurar su producción y su reproducción.

Por otro lado, todas ellas hablan de la lucha intelectual, del desafío estoico y del valor simbólico con que esta tradición musical e instrumental, a través de sus dos grupos de actores representativos, los maestros y los practicantes, que enfrentan a los nuevos gobiernos independentistas de México a lo largo de ese tiempo, a fin de garantizar la continuidad de su práctica.

La práctica sociocultural del piano en el México decimonónico, cobra un papel substancial y predominante, al ser el instrumento solista y acompañante por excelencia, así como el medio de producción y de reproducción predilecto e indispensable, tanto para sus pianistas-compositores más destacados, como para sus practicantes de diverso nivel de ejecución. Ello se ve reflejado en:

1. Que éste permite la producción-reproducción de su propia literatura musical, tanto la creada en suelo propio, como la de hechura internacional y principalmente europea. Ello incluye las paráfrasis de óperas y de sinfonías, compuestas expresamente para este instrumento musical
2. El estudio y aprendizaje teórico de la MAA
3. Acompañar el canto tanto individual como grupal
4. Acompañar a otros instrumentos musicales como el violín
5. Apoyar los ensayos de ópera y de zarzuela, llevadas a efecto principalmente en teatros de la metrópoli decimonónica

Por lo anterior, se puede afirmar que la tradición del piano mexicana, como cualquier otra producida en el mundo por medio de este instrumento musical, se constituye asimismo como autónoma.

Otro hecho fehaciente de la sobrevivencia deseada, simbólica y material, lo es que, pese a que el poder prácticamente veda la importación del piano por poco más de tres décadas, las fábricas y el mercado nacional de este instrumento siguen en pie de lucha, junto con el mercado de la música impresa (1821-1867). Todo ello es lo que le da relevancia, peso, valor, fortaleza histórica y sociocultural a esta tradición musical y a su legado, lo cual pasa desapercibido por las historias de la MAA en México.

Por otra parte, Esta investigación, reflexiona sobre las etiquetas bajo las que se ha construido históricamente esta tradición musical; particularmente al referirse al grupo categorizado bajo el estigma ideológico e histórico y un tanto despectivo de los aficionados y las aficionadas del piano, segundo y vital grupo de agentes involucrados en la práctica de este instrumento en ese tiempo; por ende, considera de mucho mayor aporte y reflexión sociocultural, tratar a este grupo como practicantes del piano.

Lo anterior, es a fin de hacerles un poco de justicia y que así, estas líneas sirvan de homenaje a todo ese colectivo mayoritariamente anónimo. Probablemente en la actualidad, se desearía que muchas de las presentes y dominantes aficiones que ofertan principalmente gran parte de los medios masivos de comunicación, se asemejaran a lo que representa en un sentido biopsicosocial, el simple hecho de ejecutar un piano. En su tiempo esos grupos de

la sociedad civil, velaron porque la práctica sociocultural se mantuviera y, tal vez sin proponérselo de manera consciente, que en el futuro se mantuviera.

Finalmente, la práctica del piano, después de continuarse y de organizarse de forma independientemente al poder, gana la batalla para que la tradición a la que da nombre sea reivindicada y deificada en 1867, por parte del patrocinio juarista, conformando con este hecho el paso a un tercer y último periodo organizacional de esta tradición, durante su primer ciclo de vida (1867-1877). Dentro de este periodo, Juárez la incluye como uno de los modelos culturales benéficos para el desarrollo, la participación, la cohesión y la transformación de la sociedad, consagrando dicha tradición, como un gusto social preferente.

Diez años más tarde, en 1877, el régimen de Díaz privilegia simbólica, material y económicamente aún más este amparo institucional, otorgando a la tradición del piano y a su tradición integral en acción, la relevancia de nacional a través de la creación del CNM, lo que significa que la MAA se fortalece substancialmente como proyecto sociocultural de Nación, garantizando el gusto por su inculcación, su difusión y su progreso.

Dentro de la etapa de su nacionalización, se pueden señalar dos aspectos importantes que atañen e involucran directamente a la tradición del piano mexicana. El primero es que gracias a este hecho, se logra concebir uno de los frutos del piano más legitimados en la historiografía de la MAA mexicana, Ricardo Castro, quien gracias al privilegio del nuevo apoyo institucional y a su gran talento, se convierte en el primer pianista mexicano reconocido oficialmente, hecho que lo impulsa dentro y fuera de las fronteras mexicanas.

El segundo, la especialización y profesionalización del pianista-concertista en México, es consecuencia de la institucionalización, nacionalización y amparo oficiales hecha a la MAA, y, consecuentemente, ello cambia el estado generalizado que hasta antes de estos hechos mostraban la mayoría de los pianistas representativos decimonónicos, quienes también y como parte de su hacer cotidiano, ejecutaban otros instrumentos musicales de teclado y realizaban diversas actividades musicales.

En este sentido, Meneses constituye un parteaguas, al ser el último maestro y pianista representativo del siglo decimonónico mexicano, así como el primer pedagogo dedicado a la enseñanza del piano, dentro de la etapa oficial o amparada de la tradición,

además de considerarse históricamente, como el primer director de orquesta relevante del país.

Este personaje, inculca exitosamente su propia escuela de piano dentro de la oficialización, lo cual se refleja, a través del brillante y destacado enjambre de pianistas de las primeras décadas del siglo XX, significando con ello, una especie de paradigma humano en un sentido simbólico, de la nueva relacionalidad entre arte y poder.

La tradición del piano en el México decimonónico, logra su patronazgo y su consecuente institucionalización, prácticamente durante el periodo final de su primer ciclo de vida (1867-1877), por tanto, el mayor peso de su construcción, se forja al margen del poder y con una base formacional y por ende no institucional.

A través de este hecho se puede afirmar que ello también corona la institucionalización de la tradición de la MAA, gracias al papel hegemónico y preponderante que el piano toca a lo largo de esa etapa de orfandad política. Lo anterior representa y muestra, el gran mérito con el que los agentes representativos de ese entonces, forjan la tradición del piano mexicana decimonónica, lo cual a su vez, le da gran parte de su identidad y valía.

El develar esta realidad, fundamental y significativa, conlleva un motivo de orgullo y de admiración patrios, al mostrar el gran temple y fuerza que esta tradición del piano, cobra durante su primer ciclo de vida, al desarrollarse bajo circunstancias históricas y socioculturales constantemente cambiantes y complejas.

Por lo tanto, también cabe reconocer que la falta casi total de patronazgo, por la que esta tradición atravesó en su mayor parte de vida decimonónica, es una de las causas principales que impidieron su continuo desarrollo, así como la plena realización de sus pianistas representativos. El arte, a semejanza de la industria, sigue un mismo principio económico, el de la competencia con otros países más avanzados, a fin de fomentarlas y de garantizar su progreso y perpetuidad.

A su vez, esta tradición del piano, además de ser autónoma, también es económica en términos musicales, por el hecho de que su ejecución y su difusión, no necesitan ni de un suntuoso escenario, para el cual, otros muchos trabajaban hasta el agotamiento físico para que los grupos que en él se presentaban, pudieran llevar a efecto sus representaciones públicas; ni de muchos otros medios complementarios, ni de una importante y numerosa

fuerza de trabajo; simplemente se reducen en ese tiempo, a la condición material, humana y simbólica, de contar con un salón con piano y con actores practicantes de diverso nivel de éste, ello también demuestra, la fuerza de este proceso de reproducción en acción.

Por otra parte, también se espera y se aspira, que el replantear y reconstruir significativamente el tema del presente estudio, ayude enormemente a erradicar y a superar juicios de valor, plagados por una ideología dominante y eurocéntrica, con los que algunos investigadores han tratado a la MAA mexicana, particularmente la forma en que han abordado el tema de su propia tradición del piano.

La muestra más fehaciente de esa ideología la constituye el artículo de Jorge Velazco *El pianismo mexicano del siglo XIX* (1982). Donde este autor concretamente, evalúa el desempeño profesional de los pianistas mexicanos de esa época, comparándolo con el europeo, como si el fenómeno del concertismo tipo Liszt y de las orquestas sinfónicas hubieran nacido *quasi* de manera inmediata al nacimiento del piano, cuando en realidad dicho fenómeno, apenas comienza en ese continente, en los años cuarenta del siglo decimonónico europeo.

En otros planteamientos dicho autor considera a nuestra tradición del piano como inferior, en relación con la europea, cuando ambas tradiciones son interdependientes, a la vez de compartidas como ya se ha mencionado.

Asimismo, se espera mostrar una de las propiedades fundamentales del fenómeno de la tradición del piano, el de la música para piano mexicana decimonónica integrado como listado en el apéndice II. A través de un total de 649 de estas obras, compuestas por los pianistas-compositores de ese primer ciclo de vida de dicha tradición, el cual es tan sólo una muestra significativa y representativa, más no definitiva, de las dimensiones que comprende su repertorio general.

Lo anterior es un hecho inclusivo, que al parecer se realiza por primera vez dentro de las investigaciones que analizan este tema y que da una idea de la relevancia, de la fecundidad, de la envergadura y de las aspiraciones que esta tradición del piano cobra y toca como realidad sociocultural tanto de ese tiempo como de hoy en día.

Al mismo tiempo, la falta de un catálogo exhaustivo, refleja un estado asintomático e incluso anómico, que pareciera revelar la indiferencia, el descuido, la visión parcial, el

desdén, los prejuicios, la coacción ideológica y europeizante, con que se ha abordado, tratado y construido, la tradición del piano en el México decimonónico.

Dichos factores, pueden ser los que influyen y nublan la visión presente de gran parte de los pianistas y músicos, pertenecientes a esta tradición musical integral producida en México, particularmente en la forma con que miran y conciben su propia tradición del piano, cabe recordar, que finalmente de su existencia y de su desarrollo provenimos y formamos parte, los que ostentamos el bastión nacional de este instrumento musical, ¿esta realidad no es motivo de sobra para estar agradecidos y en deuda con ella?

Por lo anterior, es urgente que los agentes de hoy, involucrados de una manera u otra con esta tradición, la conozcamos, la divulguemos y la difundamos como parte de los conocimientos que conforman en buena medida nuestro ser pianistas, porque en la medida de ello, se creará el diálogo axiomático directo y que corresponde a los lenguajes de nuestros compositores del piano decimonónico.

Cabe agregar, que lo que aún queda pendiente a realizar sobre esta propiedad de la música escrita para piano mexicana decimonónica y compilada una parte de ella, a través del mencionado apéndice, es una titánica labor tanto bibliotecológica como fonográfica, que:

1. Se de a la tarea de localizar y catalogar, en qué acervos se encuentra el repertorio que comprende la misma, a fin de cotejar qué partituras sí existen y cuáles se encuentran extraviadas, así como conocer cuáles otras se encuentran depositadas allí.
2. Se encargue de dar cuenta de su estado, su conservación y su digitalización
3. Se de a la tarea de su conservación en formatos digitales

Realizados los dos pasos anteriores, urge llenar el hueco del análisis musicológico a gran parte de esta literatura musical, a través de esta evaluación, se contarán con los elementos para valorarla y resignificarla en su justa dimensión; pero más allá de cualquier tipo de examen, esta propiedad de la tradición tiene un valor intrínseco, al conformar una realidad tanto del pasado como del presente, que es producto y reflejo, de parte fundamental del devenir histórico y sociocultural de México.

El análisis musical motivará su difusión a través de clases; de música impresa; de música enlatada; de conferencias; de conciertos; de recitales; y de la publicación de un catálogo general, que de cuenta en la manera de lo posible, de todo el repertorio que conforma la música para piano mexicana decimonónica.

Sólo en la medida en que rescatemos, apreciemos y nos apropiemos de este patrimonio y bien sociomusical deseable, será la forma de revivificarlo, de preservar su continuidad, de retroalimentarnos con él; pero mientras esta propiedad de la tradición, siga simplemente sumida como un depósito bibliográfico y asumido como parte de una historia musical vetusta y olvidada, seguiremos en la negación, el aislamiento, la indiferencia, la afrenta, el rechazo, el menosprecio y la pérdida de una de nuestras realidades musicales identitarias.

En toda esta labor de rescate y de revivificación de esta tradición, es fundamental contar con el apoyo, el interés y la participación, de las instituciones encargadas en inculcar, custodiar, salvaguardar y difundir la propia MAA en México, a fin de que asumiendo de manera sensible, eficaz y madura su responsabilidad sociocultural, se pueda atender, reactivar, resignificar y potenciar este fenómeno, tanto en suelo nacional, como fuera de éste.

Esta tesis da respuesta, en la manera de lo posible, a las preguntas del apartado introductorio, concluyendo que la tradición del piano en el México decimonónico no es asunto del pasado, ni del olvido, ni tampoco nace por casualidad o generación espontánea, como parecen inferir diversos textos históricos sobre la MAA mexicana; sino que es una tradición que tiene su propio origen, organización, desarrollo y formas, la cual se continúa y sigue vigente hasta la fecha.

Ello se atribuye principalmente, al patrimonio que conforma el vínculo de ese pasado con este presente, el de su música escrita. Se espera asimismo que este estudio aporte tanto una nueva visión sobre el impacto social y cultural que posee nuestra importante tradición del piano en su primer ciclo de vida decimonónica, así como nuevos elementos para su valoración e historización.

Finalmente, la tradición del piano mexicana en relación con la de origen europeo, no es inferior a esta última, ni aquella por ser relativamente más antigua, sea unigénita o superior a la nuestra, ni al resto de las otras tradiciones del piano existentes hoy en día por

el mundo; sino que simplemente todas ellas son diferentes y parten de un mismo sistema musical, compartido a partir de esa primera tradición, para respectivamente tomar sus propias formas organizacionales y ese sentido de continuidad deseable, acorde a los entornos que las crean, las contienen, las organizan y les dan cohesión, perpetuidad, valía y vida.

He aquí presentadas las propiedades y las relaciones que conforman la tradición del piano mexicana en su primer ciclo de vida, las cuales están en espera de que nos apropiemos de ella.

APÉNDICE I

El presente apéndice, muestra tres formatos de programas de concierto, conforme a como se realizaban en Europa desde finales del siglo XVIII, así como en México durante el siglo decimonónico. Dicho formato presenta similar estructura en ambas áreas geográficas y está comprendido por música vocal, instrumental y orquestal. La utilidad del mismo, es para demostrar que el papel del piano durante ese tiempo en ambas partes, no está todavía concebido para el lucimiento unipersonal. Dicho fenómeno de los recitales y los conciertos a como son hoy en día, comienzan a sentar sus bases en Europa, al término de los años treinta del siglo XIX y en México acontece a partir del siglo XX.

- *Formato de programa de Concierto europeo con contenido de MAA, a la manera en que se conforman en dicho continente durante el siglo XVIII, a su vez realizado por Mozart, quien da cuenta del mismo a su padre a través de una carta, en el año de 1783 y consignado por Schonberg:*

1. La nueva Sinfonía *Haffner* (que Mozart dirigió desde el clave).
2. Madame Lange cantó el aria “Se il padre perdei” de mi ópera de Munich (*Idomeneo*), acompañada por cuatro [...] instrumentos.
3. Toqué el tercero de mis conciertos de abono (en Do, K. 415).
4. Adamberger cantó la escena (K. 369) que compuse para la condesa Baumgarten.
5. La breve sinfonía concertante de mi última *Finalmusik* (K. 320).
6. Toqué mi Concierto en Re mayor (K. 175) que aquí es un gran favorito, y del que te mandé el rondó y las variaciones.
7. Mlle. Teiber cantó la escena "Parto, m'affretto" de mi última ópera de Milán (Lucio Silla).
8. Toqué sólo una fuga breve (porque el Emperador estaba presente) y luego variaciones de una ópera llamada *Die Philosophen* que pidieron que repitiera. Entonces toqué variaciones sobre la melodía “Unser dummer Pöbel meint” de *Pilgrimme von Mekka*, de Gluck. (Sin Duda Mozart improvisó la fuga de las variaciones).
9. Madame Lange cantó mi nuevo rondó (K. 416).¹

- *Dos formatos de programa de Concierto mexicano, con contenido de MAA a como se conforman en el siglo XIX:*

- A. Concierto realizado para beneficio de la orquesta del Teatro Antiguo o Principal (1826-1931), en enero de 1826 en México, donde Elízaga interpreta como parte de éste, un concierto para clave y que a su vez es consignado por Enrique Olavarría y Ferrari, citado por Romero:²

"Obertura de la Italiana ; comedia en cuatro actos El opresor de su familia ; el primer entreacto se cubrirá con un concierto á clave por el profesor ciudadano ELÍZAGA, y concluído se cantará una aria de la composición del

¹ SCHONBERG, Harold C. *Op. Cit.*, pp. 29-30.

² OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México* (2ª Edición, T. I. p. 228. - México, 1895) En: ROMERO, Jesús C. *Jose Mariano Elizaga: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana.* México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 110.

*Maestro Paisiello ; en el segundo un concierto de violines por los ciudadanos Francisco Delgado y Vicente Castro ; en el tercero un obligado a flauta por los ciudadanos Matías e Ignacio Trujeque, finalizando con un bolero a cuatro.["]*³

- B. Nota sobre los Conciertos de la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana y Programa musical de uno de estos conciertos.⁴

“La Sociedad acostumbraba dar periódicamente conciertos para sus socios, la mayoría de ellos privados; pero también presentaba de tiempo en tiempo grandes conciertos y espectáculos teatrales públicos. Los programas nos enseñan que el plato fuerte era todavía la ópera, presentada en general bajo la forma de arreglos y variaciones; y que no faltaban valsecitos y el nunca olvidado *Carnaval de Venecia*. Esos arreglos eran a veces colosales: un tiempo de la *Tercera sinfonía* de Beethoven tocado a doce pianos y con cuarenta y ocho manos. Cuando los conciertos eran públicos, se pagaban las entradas; las de mayor distinción resultaban caras (dos pesos de aquellos buenos tiempos, la luneta), y las populares no dejaban de serlo (sesenta centavos la galería). En cambio, el espectador recibía por su dinero una buena dosis musical; véase, si no, este programa (*Correo de México*, 28 sept 67).”⁵

“PRIMERA PARTE: Obertura a dos orquestas de la ópera de Mercadante, *Emma d'Antiochia*, dirigida por Luis Morán. I l.-Coro de la ópera de Verdi, *Macbeth*, cantado por las niñas del Conservatorio de Música de la Sociedad, y dirigida por don Bruno Flores. III. -Terceto de Donizetti, *Lucrecia Borgia*, cantado por la Sra. María de Jesús M. de Sardaneta y los Sres. Alberto Hermosillo y Antonio Balderas, dirigido por don Agustín Balderas. IV.- Fantasía sobre la ópera de Verdi *Un ballo in maschera*, compuesta por Alard y ejecutada en el violín por el niño Jacinto Osorno, acompañado al piano por don Luis Morán. V.- Dueto de la ópera del maestro mexicano Melesio Morales, *Ildegonda*, cantado por la Sra. Clotilde Espino de Cardeña y el Sr. Alberto Hermosillo, bajo la dirección de don Agustín Balderas. VI.- *La invocación vespertina* de Donizetti, cantada por

³ OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México* (2ª Edición, T. I. p. 228. - México, 1895) En: ROMERO, Jesús C. *Jose Mariano Elizaga: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 110. Los corchetes son propios.

⁴ Tomados de: COSIO Villegas, Emma. “Un Viejo Ariete Musical”, (sin fecha ni año), p. 306. http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MDSQD1MQH6T323KNGMENN3I55IFM7L.pdf [Consultado el 22 de Abril de 2013]

⁵ COSIO Villegas, Emma. “Un Viejo Ariete Musical”, (sin fecha ni año), pp. 306-307. http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MDSQD1MQH6T323KNGMENN3I55IFM7L.pdf [Consultado el 22 de Abril de 2013]

los señores de la Sección de Orfeonismo de esta Sociedad, denominada Orfeón del Águila Nacional, y dirigido por su maestro, don Julio Ituarte. VII.- Obertura de la ópera de Herold, *Zampa*, arreglada a diez, pianos, expresamente para este concierto, por el Sr. Francisco Contreras. V I I I.- Gran coro, escena y vals de la ópera de Gounod, *Fausto*, instrumentados por el Sr. Cristóbal Reyes, cantada por varias señoras y señoritas aficionadas, y ciento cincuenta y dos alumnos del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, bajo la dirección de don Bruno Flores. (Después de esta pieza se bajará el telón, y volverá a alzarse de nuevo para la ejecución de la Sinfonía-himno, Dios salve a la Patria, que desde Florencia ha remitido el maestro Melesio Morales, encomendando su dirección a don Agustín Balderas. Ocupará el órgano obligado el Sr. J. Francisco Contreras. Tomarán parte en esta pieza la orquesta, bandas, las señoritas y socios aficionados y los alumnos del Conservatorio.) SEGUNDA PARTE: I. Coro de la ópera del maestro Morales, *Ildegonda* (qui posa el bianco balsamo) cantado por 138 niñas del Conservatorio, bajo la dirección de don Bruno Flores. I I.- Dueto de la ópera de Donizetti, *Poliuto*, cantado por la señorita Concepción Carrión y el Sr. Pánfilo Cabrera. III.-Adagio y variaciones para dos flautas y piano, sobre un tema de la *Semiramide* de Rossini, ejecutado por los Sres. José Ortiz y su discípulo don Mariano Jiménez, acompañados por don Francisco Contreras. IV.- Cuarteto de la ópera de Verdi *Rigoletto*, cantado por las Sritas. María de Jesús Contreras, Concepción Burguichani y los Sres. Pánfilo Cabrera y José Víctor González, bajo la dirección de don Bruno Flores. V.- *La caza del ciervo*, de L. Rillé (Plegaria a san Humberto, patrón de los cazadores; marcha de la cacería; toques de trompa; picadores; galope; la jauría; ecos; ¡hurra!), cantado por los señores del Orfeón. VI.- *Marcha Zaragoza* del Sr. Aniceto Ortega. VII.-*Marcha republicana*, del Sr. Aniceto Ortega, ejecutada por la orquesta, una banda y diez pianos a cuarenta manos, que ocuparán varias señoritas y señores socios. VIII.-Plegaria y gran Coro del Mercado, de la ópera de Auber *Muta di Portici*, cantado por las señoritas y señores socios y por los alumnos del Conservatorio, con acompañamientos de orquesta y de diez pianos a cuarenta manos.”⁶


⁶ COSIO Villegas, Emma. *Op. cit.*, pp. 307-308.
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MDSQD1MQH6T323KNGMENN3I55IFM7L.pdf [Consultado el 22 de Abril de 2013]

APÉNDICE II

CATÁLOGO DE OBRAS PARA EL PIANO, ESCRITAS POR MÚSICOS REPRESENTATIVOS DEL MÉXICO DECIMONÓNICO

El presente Apéndice II, muestra a su vez 8 tablas, con el contenido de 649 obras que conforman el catálogo o repertorio musical, de piezas compuestas para el piano, por parte de los pianistas y/o compositores mexicanos más prolíficos a lo largo del siglo XIX y que por lo extensa de su obra, se han compilado en este Apéndice. Tales son los casos de Aniceto Ortega; Tomás León; Julio Ituarte; Ernesto Elorduy; Felipe Villanueva; Ricardo Castro; Melesio Morales; y Juventino Rosas. Cabe mencionar que, sobre la música para piano de José Antonio Gómez Olguín y Luis Baca, de quienes se conocen contadas obras, éstas se presentan por la misma razón dentro del *corpus* de la tesis, al abordar su labor y aportación para con la tradición del piano en su primer ciclo de vida.

A su vez, cada una de las 8 tablas y la información que se presenta a continuación, hacen un intento por compilar, en la medida de lo posible, los nombres de cada una de ellas, junto con la categoría y/o forma musical, a la que pertenecen respectivamente. Asimismo, cuando el compilador se ha dado a la tarea de investigar donde se encuentran éstas, se consignan los datos de los acervos donde éstas se localizan. Cabe mencionar que para lograr dicho catálogo, se ha recurrido a: diversos autores de los que las mismas tablas hacen referencia; a discografía existente sobre dichos compositores del piano y; a casas editoriales de música impresa que han publicado algunas de las obras para este instrumento.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANODE TOMÁS LEÓN (tabla 1, primera de seis partes) ¹						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ²	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ³
			MAYER	HIROKAWA		
1	CAPRICHOS(S)	<i>Capricho melódico</i> <i>Mirando al cielo</i>	*	**	<p>A) Tomás León Obras para piano CNCA/INBA/CENIDIM (Edición fuera de impresión), posiblemente se halle una copia en el CENIDIM</p> 	<p>CD: <i>Una flor para ti: Música de Tomás León</i>. Quindecim Recordings (QP053) Contiene: Cuatro danzas habaneras; Guarda esta flor (Nocturno); Laura (Vals); Dolor profundo; Ilusión y desengaño (Romanza dramática); Mirando al cielo (Capricho); Angélica (Mazurca); Una flor para ti (Nocturno); Lamentos del corazón (Elegía); Jarabe nacional; El azahar (Schottisch); Pensamiento poético; ¿Por qué tan triste?; Elegía, a la memoria de José Ignacio Durán; Los jóvenes alegres (Polka) Pianista: María Teresa Frenk Nota.- Disco dedicado a la obra para piano de Tomás León</p>
1		<i>Capricho sentimental</i> <i>Dolor profundo</i>		**		
2	DANZA(S)	Contradanza. <i>Las dos amigas:</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>La seductora</i> • <i>La linda</i> 		**		
					<p>Elegía (a la memoria de José Ignacio Durán); Lamentos del corazón; Pensamiento poético; Gotas de rocío; 3 Nocturnos; Dolor profundo; Mirando al cielo; Estudio brillante; Ilusión y desengaño; Cuatro danzas habaneras (colección); Las dos amigas; Dos habaneras (colección); Jarabe nacional; Flores de mayo; Laura; Angélica; Diamela; Sara; Los jóvenes alegres; Siempre alegre; Sofía; Flor de primavera; Catalina; La sonorense; Azalea; La sensitivé; El Azahar</p>	

¹ Las obras para piano compuestas por Tomás León, que muestra la tabla 1, presentada en seis partes, han sido extraídas de CUATRO AUTORES que se citan RESPECTIVAMENTE en la columna “COMPILADA POR:” de esta misma tabla. En el caso de las piezas recopiladas por el primero de ellos, Mayer Serra, se indican con un asterisco (*), debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 549. En el caso de las obras para piano recopiladas por Kaoru Hirokawa, se indican con dos asteriscos (**), debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: Tomás León. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_leon/e_leonintro.html [Consultado el 10 de Junio de 2012]. En el caso de las obras para piano recopiladas por Aguilar Ruz, se indican con tres asteriscos (***), debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 282. Finalmente, en el caso de las obras para piano recopiladas por Jorge Velazco se indican con cuatro asteriscos (****), debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, 1982, pp. 214-215. De igual forma, tanto la información presentada en las columnas, “MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:”; y la de, “DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO”, refuerzan y/o complementan la información contenida, tanto en la columna “CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL”, como en la columna “NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA”, de esta tabla 1.

² La obtención de datos sobre música impresa de León, que aparecen en la presente columna a lo largo de sus seis partes de esta tabla 1, se obtuvieron de la fuente de Kaoru Hirokawa: “Tomás León”. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_leon/e_leonintro.html [Consultado el 10 de Junio de 2012]; *cf.* http://www.geocities.jp/latinamericapiano/index_eng.html [Consultado el 17 de mayo de 2014]

³ Los datos sobre la discografía que aparecen en la presente columna a lo largo de sus seis partes de esta tabla 1, se obtuvieron de la fuente de Hirokawa: “Tomás León”. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_leon/e_leonintro.html [Consultado el 10 de Junio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE TOMÁS LEÓN (tabla 1, segunda de seis partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO	LUGAR DE LOCALIZACIÓN
			MAYER	HIROKAWA	AGUILAR			
1	DANZA(S)	<i>Contradanza La Rosita</i>			*** Descubre <i>La Rosita</i> , en la Biblioteca <i>Cuicamatini</i>	B) <i>Valses mexicanos del siglo XIX</i> . Ediciones Mexicanas de Música (Edición disponible) • Vals Laura C) <i>La música de México, III. Antología, 2. Periodo de la independencia a la revolución</i> . Universidad Nacional Autónoma de México (Edición fuera de impresión) • Nocturno <i>¿Por qué tan triste?</i> D) <i>El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)</i> . Publicaciones de la Secretaria de Educación Pública. México (Edición fuera de impresión) • Polka <i>La azucena</i> .	a) CD: <i>Antología Pianística Mexicana: estampas del México Virreinal, Independentista y Porfiriano, de la disquera Clásicos Mexicanos (SDX27092)</i> Contiene: <i>La Azucena y Mirando al cielo</i> Pianista: Nadia Stankovitch	Posiblemente en el CENIDIM
2		1. <i>Dame tus ojos</i> 2. <i>Lo pensaré</i>		**				
4		Cuatro Danzas Habaneras 1. <i>La reina de las flores</i> 2. <i>La luz eléctrica</i> 3. <i>Yo se lo diré a usted</i> 4. <i>¿Qué le importa a usted?</i>	* Sólo menciona que son cuatro Danzas Habanera sin proporcionar sus nombres	**				
2		1. <i>¡Vaya una pregunta!</i> 2. <i>¿Quién sabe?</i>		**				

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE TOMÁS LEÓN (tabla 1, tercera de seis partes)							
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	AGUILAR		
3	DANZA(S)	Danzas Habaneras <ul style="list-style-type: none"> • <i>No tiene Nombre</i> • <i>Y qué</i> • <i>¿Mande Usted?</i> 	*			E) <i>Habaneras, Maxixes & Tangos: The syncopated piano music of Latin America.</i> Mel Bay Publications Inc.(Edición disponible) <ul style="list-style-type: none"> • <i>La Reina de las Flores</i> • <i>La Luz Eléctrica</i> • <i>Yo Se Lo Diré a Usted</i> • <i>¿Qué Le Importa a Usted?</i> • <i>Vaya Una Pregunta</i> • <i>Quien Sabe</i> 	b) CD: Aires Mexicanos : Música para piano del siglo XIX, grabado por Sanborn Hermanos Contiene: su vals <i>Flores de Mayo</i> Pianista: Silvia Navarrete
2	ELEGÍA(S)	<i>Elegía</i> dedicada a la memoria de su amigo el Sr. Dr. Dn. José Ignacio Durán		**			
		<i>Lamentos del corazón</i>		**			

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE TOMÁS LEÓN (tabla 1, cuarta de seis partes)							
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	AGUILAR		
1	ESTUDIO	<i>Estudio brillante</i>		**		F) En esta página electrónica, http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%20para%20web/leon8.pdf [Consultado el 11 de junio de 2012], se encuentran las partituras <i>Guarda esta flor</i> , <i>Vaya una pregunta</i> y <i>Quien sabe</i> ⁴	c) CD: Ecos de México: Música para piano del siglo XIX. Clásicos Mexicanos (SDX 27106) Contiene: Sofía Pianista: Silvia Navarrete
1	JARABE	<i>Jarabe Nacional</i>	*	**			
4	MAZURKA(S)	<i>Mazurka de salón Angélica</i>		**			
		<i>Diamela</i>		**			
		<i>Sara</i>	*	**			
		<i>Una Flor por tí</i>	*				
					G) Se conoce que la casa H. Nagel de México, editó alguna vez su música; ⁵ pero se desconoce actualmente, quién tendrá una edición de la misma		

⁴Vid., “CONSERVATORIANOS” : Revista de Información, Reflexión y Divulgación Culturales. Año dos. No. 8, Marzo-Abril de 2004, distribución gratuita. En: <http://www.conservatorianos.com.mx/indiceocho.htm> [Consultado el 6 de Junio de 2012]. Dicha fuente tiene un apartado especial dentro de su publicación, para las partituras de diversos músicos mexicanos y del mundo.

⁵ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 549.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE TOMÁS LEÓN						
(tabla 1, quinta de seis partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			LUGAR DE LOCALIZACIÓN
			MAYER	HIROKAWA	AGUILAR	
3	NOCTURNO(S)	<i>Guarda esta flor</i>		**		
		<i>¿Por qué tan triste?</i>	*	**		
		<i>Una flor para ti</i>		**		
1	LIBRE	<i>Pensamiento poético</i>	*	**		
3	POLKA(S)	<i>La azucena</i>		**		Posiblemente una de sus polkas, se encuentra en la Biblioteca Cuicamatini de la ENM-UNAM ⁶
		<i>Los jóvenes alegres</i>		**		
		<i>Siempre alegre</i>		**		
8	OCHO POLKAS-MAZURKAS	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Azálea</i> • <i>Catalina</i> • <i>Flor de Primavera</i> • <i>La amabilidad</i> • <i>La sensitivé</i> • <i>La sonoreense</i> • <i>Las tres gracias</i> • <i>Sofía</i> 		**		

⁶ AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *Op. cit.*, p. 289.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE TOMÁS LEÓN						
(tabla 1, sexta de seis partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	VELAZCO	
1	REVERIE	<i>Gotas de rocío</i>		**		46
1	ROMANZA	<i>Dramática Ilusión y desengaño</i>		**		
1	SCHOTTISCH	<i>El azahar</i>	*	**		
4	VALS(ES)	<i>Flores de mayo</i>	*	**		
		<i>La amistad (dedicado a Aniceto Ortega)</i>		**		
		<i>Laura</i>		**		
		<i>El Mexicano (Se estrena en 1869)</i>			*	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, primera de nueve partes) ⁷					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
1	BALADA	<i>Balada</i>	Se desconoce	Catálogo de Nagel	Se desconoce
1	BARCAROLA	<i>Barcarola</i> , Hoja de álbum	Se desconoce	Se desconoce	Se desconoce
6	CAPRICHOS	<i>La llegada de las golondrinas</i> , Capricho y Estudio de concierto (PC) ⁸	Fa	H. NagelSuc.	AGN

⁷ Las obras para piano de Julio Ituarte que presenta esta tabla 2, dividida en nueve partes, han sido extraídas de la tesis: CASCO Centeno, Emilio. *Op. cit.*, pp. 199-207, 210-251, 253-274, 282-283, estas páginas, muestran la información musicológica de cada una de las piezas que integran el catálogo para piano de Ituarte y están conformadas la mayoría de ellas, por los siguientes datos: *Título; Categoría; Extensión; Localización; Fuentes Editadas; Forma estructural (de la pieza/obra musical); Localización; Número de plancha; Impresor y litógrafo; Fuente bibliográfica; Incipits*. Por consiguiente, para los fines de este estudio, los datos que retoma la tabla 2 de este Apéndice de la tesis de Centeno son, los nombres de sus piezas u obras para piano; la categoría/forma musical a la que pertenecen; el tono en que están compuestas; la edición que la publica; así como los acervos donde éstas se localizan y que a su vez se muestran, en la columna 'LOCALIZACIÓN' de esta tabla 2. Dichas abreviaturas se han consignado respetando la forma en que Casco las categoriza en su obra, es decir: AGN significa Archivo General de la Nación; BACNA significa Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes; BCNM significa Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música; BENM significa Biblioteca de la Escuela Nacional de Música; BESM significa Biblioteca de la Escuela Superior de Música; BCNM significa Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música; FMGS significa Fondo Musical Gabriel Saldívar (*vid.*, página 178 de la tesis de Casco).

⁸ La abreviatura PC significa Pieza de Concierto.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE

(tabla 2, segunda de nueve partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	CAPRICHOS	<i>Ecos de México (Aires nacionales)</i> . Capricho de concierto (PC)	(Mi b – La b) Re b	H. Nagel Suc.; A. Wagner y Levien Sucs.	BCNM; BENM; BACNA; FMGS
		<i>La aurora</i> , Capricho elegante (PC)	La	H. Nagel Suc.	BCNM; FMGS
		<i>La tempestad</i> , Capricho brillante sobre motivos de esta zarzuela (transcripción y PC)	Sol b	H. Nagel Suc.	BCNM; BENM; FMGS
		<i>Marina</i> , Capricho característico de concierto, sobre temas de esta zarzuela (transcripción y PC)	do	H. Nagel Suc.; A. Wagner y Levien Sucs.	BCNM; BENM; FMGS
		Romeo y Julieta, Opera de Charles Gounod, Capricho potpourri de Concierto (transcripción y PC)	Sol – Fa	H. Nagel Suc.	BENM
108 danzas, de las cuales sólo se sabe de la existencia de 13, a su vez impresas	DANZAS	<i>Ay!... Que mirada!!</i> , Danza	Se desconoce	Catálogo de H. Nagel Sucs..	Se desconoce
		<i>Bacante</i> , Danza	Se desconoce	Catálogo de H. Nagel Sucs..	Se desconoce
		<i>Humorada</i> , Danza	Re (– Mi b – Sol)	H. Nagel Suc.	AGN
		<i>Las travesuras de Fito</i> , Danza	Do	H. Nagel Suc.	AGN

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE

(tabla 2, tercera de nueve partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
	DANZAS	<i>Tres danzas:</i> 1. <i>Lupe</i> 2. <i>Tonche</i> 3. <i>Lola</i>	1. Reb 2. Mib – Lab 3. Mi	H. NagelSuc.	AGN; BENM (Sólo <i>Lupe</i> y <i>Tonche</i>)	CD: <i>ECOS DE MÉXICO - Música para piano del siglo XIX, Clásicos Mexicanos</i> , SDX 27106 Contiene: <i>Ecoss de México, Capricho de Concierto</i> Pianista: Silvia Navarrete
		<i>Ven a mí</i>	Se desconoce	Catálogo de H. Nagel	Se desconoce	CD: <i>Latin-American Recital, Vol. 1 Mexico</i> Piano21, P21 002 Contiene: <i>La Ausencia y Ecos de México</i> Pianista: CyprienKatsaris

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, cuarta de nueve partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	DANZAS	<p><i>El bouquet de flores</i>, Colección de 100 danzas habaneras 1. <i>Jasmín</i>, 2. <i>Cardo</i>, 3. <i>Clavel</i>, 4. <i>Lirio</i>, 5. <i>Helioptero</i>, 6. Laurel, 7. <i>No me olvides</i>, 8. <i>Acacia</i>, 9. <i>Pasionaria</i>, 10. <i>Geranio</i>, 11. <i>Jacinto</i>, 12. <i>Rosa</i>, 13. <i>Manzanillo</i>, 14. <i>Antirrino</i>, 15. D. Juan de noche, 16. Nardo, 17. <i>Amapola</i>, 18. <i>Narciso</i>, 19. Violeta, 20. <i>Alelí</i>, 21. <i>Imperial</i>, 22. <i>Malvavisco</i>, 23. <i>Rosa Reina</i>, 24. <i>Tulipán</i>, 25. <i>Azahar</i>, 26. <i>Margarita</i>, 27. Mirto, 28. <i>Rosa Te</i>, 29. <i>Girosella</i>, 30. <i>Adelafa</i>, 31. <i>Azucena</i>, 32. <i>Sensitiva</i>, 33. Anémona, 34. <i>Nopalillo</i>, 35. <i>Begonia</i> *Las 6 en negritas son las existentes actualmente</p>	<p>Laurel : Sol : : Do : </p> <p><i>D. Juan de noche</i> Do</p> <p>Nardo re – Fa</p> <p>Violeta Reb – Sol b</p> <p>Mirto Mi b – La b</p> <p>Anémona Re</p>	A. Wagner y Levien	BACNA
1	CHOTIS	<i>Schottisch del Eliseo Madrileño</i> (Schottisch/Chotis)	Se desconoce	Se desconoce	AGN

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, quinta de nueve partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
1	ELEGÍA	<i>Canto Elegíaco</i> (pieza de salón)	do	H. Nage lSucs.	AGN
1	ESTUDIO	<i>La tempête, Grande Etude de Trémolo d'apres le Solo pour Violond'Antonietti</i> (transcripción y PC)	Re b	H. Nagel Sucs.	BCNM; BENM
6	FANTASÍA(S)	<i>Aída</i> , Fantasía sobre la Opera de Verdi (transcripción y PC)	Mi b – Sol b	H. Nagel Suc.; A. Wagner y LevienSucs.	BCNM; BENM; FMGS
		<i>Fantasía Dramática</i> sobre motivos de “ <i>Carmen</i> ”, Opera de G. Bizet (transcripción y PC)	Re b – Sol b	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>Gioconda</i> , Fantasía de salón (transcripción y PC)	Fa	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>Gran Jota</i> , en la zarzuela “ <i>Las nueve de la noche</i> ”, Fantasía (transcripción y PC)	Re b	Wagner y Levien	BCNM
		<i>Ruy Blas</i> , pequeña fantasía	Fa	H. Nagel Sucs.	AGN; BENM
		<i>San Franco de Sena</i> , Drama lírico de E. Arrieta, Fantasía Brillante (transcripción y PC)	Si b – Mi b – Si	H. Nagel Sucs.	AGN; BENM; BCNM
1	GAVOTA	<i>GAVOTA</i> (pieza de salón)	Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN; BENM
4	HÍBRIDA(S)	<i>Berta</i> , Capricho-schottisch (pieza de salón)	Mi b	H. Nagel Sucs.	BCNM
		<i>Rompe Pianos</i> , Capricho-polka (PC)	La b	H. Nagel Sucs.	AGN; BENM
		<i>Perlas y flores</i> , Fantasía-mazurka (pieza de salón)	Si b	H. Nagel Sucs.	BCNM; BENM
		<i>Capricho-Valz</i> (PC)	Mi b	Wagner y Levien	BENM; BCNM; FMGS

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, sexta de nueve partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
1	HIMNO	<i>Dios salve á la Patria</i> , Sinfonía-Himno de maestro Melesio Morales (Transcripción y PC)	do – Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN; BCNM
7	HOJA(S) DE ÁLBUM	<i>Azucena</i> (pieza de salón) Diferente a la colección <i>El bouquet de flores</i>	Fa	H. Nagel Sucs.	AGN; FMGS
		<i>Violeta</i> (pieza de salón) Diferente a la colección <i>El bouquet de flores</i>	La b	H. Nagel Sucs.	AGN; FMGS
		<i>Ingenuidad</i> (pieza de salón)	No especifica	H. Nagel Sucs.	BENM
		<i>Dos pensamientos musicales</i> 1. <i>Melancolía</i> 2. <i>Una flor sobre la tumba de mi madre</i> (piezas de salón)	1. Si b 2. mi b	H. Nagel Sucs.	BCNM
		<i>Flor de los cielos</i> (Meditación y pieza de salón)	La b – Do	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>Égloga</i> (pieza de salón)	No especifica	H. Nagel Sucs.	FMGS
2	IDILIO	<i>Vuelta al hogar</i> , Idilio (pieza de salón)	Sol	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>Serenata Morisca</i> (pieza de salón, Idilio)	la	H. Nagel Sucs. (muy probable)	AGN
1	JOTA	<i>Home, Sweet Home</i> , Jota en la zarzuela "Las nueve de la noche" (transcripción y PC)	No especifica	H. Nagel Sucs.	BENM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, séptima de nueve partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
8	LIBRE(S)	<i>L'Artiste meurt</i> (poesía musical sobre Lamartine) (PC, LIBRE)	Fa #	H. Nagel Sucs.	FMGS; BCNM
		<i>L'Harpe brisée</i> , Poesía sentimental (PC, LIBRE)	Mi b	H. Nagel Sucs.	BCNM; FMGS
		<i>Mater dolorosa</i> , Meditación (PC, LIBRE)	Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN; FMGS
		<i>Vendedor de pájaros</i> , Potpourri para piano basado en la Opereta de Carl Zeller, (transcripción y PC)	Mi b (– Sol – Si b – Mi b – Si b) – Do (– La – Do)	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>Esmeralda</i> , basado en la Ópera de Fabio Campana, <i>Reminiscencias</i> (transcripción y PC)	Fa	H. Nagel Sucs.	BCNM; BENM; FMGS.
		<i>Gino Corsini</i> , Drama Lírico de Melesio Morales, (Transcripción de salón y PC)	Fa	Se desconoce; La consigna Mayer en su obra Otto Mayer Serra, Música y Músicos de Latinoamérica, ed. Atlante, W. M. Jackson Inc., México, 1947.	BCNM; AGN
		<i>Ruy Blas</i> sobre motivos de la ópera de Filippo Marchetti (transcripción y PC)	Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN; BCNM; BENM
		<i>Ildegonda</i> , Transcripción de concierto, basado en la opera del mismo nombre sobre el Drama lírico de Melesio Morales (PC)	No especifica	No especifica	BCNM; AGN
3	MARCHA(S)	<i>Canto de Gloria, Marcha a paso doble con el Himno Nacional</i> (pieza de salón)	Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN
		<i>El Profeta</i> de G. Verdi, Marcha sacra arreglada para cuatro pianos, diez y seis manos y orquesta (transcripción y PC)	No especifica	No especifica	No especifica
		<i>Marcha sobre motivos de "Lilli" de Herre</i> (transcripción)	No especifica	<i>Catálogo de H. Nagel Sucs.</i>	No especifica

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, octava de nueve partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
5	MAZURKAS	<i>En los bosques</i>	Fa – Sol b	H. Nagel Sucs.	BCNM
		<i>Las auras del Anáhuac</i>	Sol	H. Nagel Sucs.	BCNM
		<i>Nereida</i> (pieza de salón)	Fa	B. Eslava Madrid	BENM; FMGS
		<i>El Estudiante Polaco</i>	Do	H. Nagel Sucs.	BCNM; ¿AGN? ⁹
		<i>Mazurka de los Marineritos</i> (Transcripción y PC)	No especifica	Sin portada	AG
1	MINUETO	<i>Minuetto</i> (pieza de salón)	La b	H. Nagel Sucs	BENM; AGN
2	NOCTURNO	<i>Un recuerdo</i> , Nocturno (pieza de salón)	Sol	H. Nagel Sucs	BCNM
		<i>Where are the friends of my youth?</i> , Nocturno sobre la romanza de G. Barker (transcripción y PC)	Fa – Si b	H. Nagel Sucs	AGN; BENM
1	OBERTURA	<i>La Primavera</i> , Obertura de Joaquín Beristáin, existe además versión a cuatro manos(transcripción y PC). <i>Vid.</i> , p. 259 de la tesis citada de Centeno	Re	H. Nagel Sucs.	AGN; BENM
10	POLKA(S) O POLCA(S)	<i>Carmen</i> , Polka	No especifica	Wagner y Levien	BCNM; BENM; FMGS
		<i>El 14 de Julio</i> , Polka	Se desconoce	Catálogo de H. Nagel Sucs	Se desconoce
		<i>La Mascotte</i> , Polka	Fa	H. Nagel Suc.	AGN; FMGS
		<i>Orfeo</i> , Polka	Mi b	H. Nagel Suc.	BCNM
		<i>Bocaccio</i> , Polka sobre motivos de la opereta <i>Bocaccio</i> de F. von Suppé (transcripción y PC)	No especifica	H. Nagel Suc.	No especifica
		<i>De Madrid á París</i> , Polka sobre motivos de esta zarzuela, música de Chueca y Valverde(transcripción y PC)	Mi b – La b	H. Nagel Suc.	AGN

⁹ Esta obra es probable que se encuentre en el AGN, acorde a lo que la tesis de Casco presenta e infiere sobre ella en las pp. 246-247 de su tesis. La abreviatura AGN, se presenta entre signos de interrogación, ya que acorde a las páginas de la tesis de este autor, en este pie de página citadas, tanto la *mazurka* como la *polca* de *El estudiante Polaco* están juntas, conforme a los datos que presenta la portada de dicha partitura, particularmente en la p. 246 de su tesis. No obstante, Centeno sólo indica para el caso de la *mazurka*, que ésta se localiza en la BCNM mientras que la polca, tal y como se presenta en su apartado correspondiente de esta tabla, la reporta localizada sólo en el AGN, por lo que es probable que por una leve imprecisión en la realización de su insumo, haya pasado desapercibido consignar respectivamente la *mazurka* también, como parte del AGN, así como la *polca* dentro de la BCNM (*vid.*, *polca* de *El estudiante Polaco* en esta misma tabla).

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JULIO ITUARTE (tabla 2, novena de nueve partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN	Total de obras compuestas para el piano
	POLKAS O POLCAS	<i>El estudiante polaco</i> , Polka sobre motivos de la opereta de Carl Millöcker (transcripción y PC)	Mi b	H. Nagel Sucs.	AGN; ¿BCNM? ¹⁰	178
		<i>El murciélago</i> , Opereta de Juan Strauss, Polka (transcripción y PC)	Fa	H. Nagel Sucs.	AGN	
		<i>La Gran Vía</i> , Zarzuela un acto. Música de Chueca y Valverde, Polka (transcripción y PC)	Fa	H. Nagel Sucs.	AGN	
		<i>Polka de las Máscaras</i> (transcripción y PC)	Si b	H. Nagel Sucs.	BCNM	
3	ROMANZA(S)	<i>La ausencia</i> , Romanza sin palabras (pieza de salón)	La – Do	H. Nagel Sucs.	BCNM	
		<i>Non ti scordar di me</i> , Romanza transcrita para piano (PC)	Mi b	A. Wagner y Levien, Sucs.	BENM; FMGS	
		<i>Alla Stella Confidente</i> , Romanza sobre música de V. Robaudi (Transcripción de salón, PC)	Mi b	A. Wagner y Levien, Sucs.	BCNM	
4	VALSES	<i>Bocaccio</i> , Vals de salón sobre motivos de la opereta <i>Bocaccio</i> de Franz von Suppé (transcripción y PC)	Se desconoce	H. Nagel Sucs.	Se desconoce	
		<i>Mignon</i> , vals sobre motivos sobre la ópera de Ambroise Thomas (transcripción y PC concierto)	No especifica	A. Wagner y Levien, Sucs.	BENM	
		<i>Feliz Año</i> , Vals	Mi b	H. Nagel Sucesores; edición especial.	AGN	
		<i>Vals del Caballero de Gracia</i> (transcripción y PC)	No especifica	No especifica	AGN	

¹⁰Vid., pie de página anterior.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, primera de siete partes) ¹¹					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ¹²
			MAYER	HIROKAWA	
2	BARCAROLA	<i>Barcarola</i>	*	**	 <p>CD: Alma y Corazón: Composiciones del Romanticismo Mexicano de Ernesto Elorduy, Vol. 1 (Quindecim Recordings, QP104) Pianista: Józef Olechowski Contiente: <i>Alma y Corazón</i> (Dos danzas de Salón) <i>Mazurkas María Luisa y Apasionada</i></p> <p><i>Tropicales</i> (Tres danzas) No.1 Vivo-Lento No.2 Vivo-Languido-Lento No.3 Lento <i>Dos Acuarelas</i> No.1 Lento Agitato No.2 Lento Agitato <i>Ila. Barcarola</i> <i>Rosita</i> (Mazurka) Dos danzas de Salón, <i>Ella y Juventud</i> <i>Je vous implore</i> (Nocturno) <i>Canción Árabe</i> Tres danzas, "<i>Brisas Costeñas</i>" 1. Lento 2. Lento 3. Lento <i>Soñadora</i></p>
		<i>Ila. barcarola</i>	*	**	
3	BERCEUSE	<i>Berceuse en FA</i>		**	
		<i>Berceuse en Sol</i>		**	
		<i>"Huichis" a Raquel, Berceuse</i>		**	
1	CAPRICO	<i>Divagación, Recuerdo del Baile en minería, Capricho</i>		**	
63	DANZAS	<i>Bailables, Tres danzas</i>		**	

¹¹ Las obras o piezas que conforman el repertorio pianístico compuesto por Ernesto Elorduy que muestra esta tabla 3, realizada y presentada en siete partes seguidas, han sido extraídas de dos autores indicados en la columna "COMPILADA POR:" de esta misma tabla. En el caso de las piezas recopiladas por el primero de ellos, Mayer Serra, se indican con un asterisco (*) debajo de la celda que lleva su nombre y se han obtenido de: Mayer Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo A-J), 1947, p. 346. En el caso de las obras para piano de Elorduy, recopiladas por Hirokawa, se indican de igual manera, debajo de la citada columna con dos asteriscos (**) y se han obtenido de las siguientes páginas electrónicas "Catálogo de obras para piano de Ernesto Elorduy" http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduyarti.html [Consultado el 18 de junio de 2012]. Así como de: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduycd.html [Consultado el 18 de junio de 2012]. De igual forma, tanto la información presentada en las columnas, "MÚSICA DE PIANO EDITADA Y PUBLICADA POR:"; y "DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO", refuerzan y/o complementan la información contenida, tanto en la columna "CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL" como en la columna "NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA" de esta tabla 3.

¹² La discografía presentada en esta tabla 3 y en sus diversas partes sobre Ernesto Elorduy, ha sido consultada en la página electrónica: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduycd.html [Consultado el 18 de junio de 2012].

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, segunda de siete partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ¹³	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA		
	DANZAS	<i>Brisas costeñas</i> , Tres danzas 1. Lento 2. Lento 3. Lento	*	**	Ediciones Mexicanas de Música <i>Valses mexicanos del siglo XIX</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Vals miniatura</i>¹⁴ H. Nagel Sucesores publicó: <i>Airam</i> , Canción oriental; <i>A Toi!</i> (Vals de salón); <i>Canción Árabe</i> ; Dos danzas de salón, <i>Souviens de toi</i> y <i>Rêve de Fée</i> ; <i>Divagación</i> (Capricho); <i>Flores silvestres</i> (3 Danzas); <i>Juguetonas</i> (3 Danzas); <i>María Luisa</i> (Mazurka de Salón); <i>Primaverales</i> (3 Danzas); <i>Serenata Árabe</i> ; <i>Soñadora</i> ; <i>Tardes de otoño</i> (3 Danzas); <i>Toujours</i> (Vals de salón); <i>Tropicales</i> (3 danzas)	CD: Obsesión: Composiciones del Romanticismo Mexicano de Ernesto Elorduy, Vol. 2 (Quindecim Recordings, QP105) Pianista: Józef Olechowski Contiene: <i>Caprichosas</i> (Cuatro danzas); <i>Toujours</i> (Vals); <i>Polaca</i> (Mazurka); <i>Recuerdo de Sevilla</i> ; <i>Berceuse en Fa</i> ; <i>Mazurka en Fa</i> ; <i>Juguetonas</i> (Tres danzas); <i>Mignon</i> (Mazurka); <i>La casita de marfil</i> (Danza); <i>A Toi!</i> (Vals); <i>Ojos Negros</i> (Mazurka); <i>"Huichis" a Raquel</i> (Berceuse); <i>Gavota</i> ; <i>Cariñosas</i> (Dos danzas); <i>Serenata Árabe</i> ; <i>Polonesa</i> ; <i>Nebulosa</i> (Hoja de álbum); <i>Berceuse en Sol</i> ; <i>Obsesion</i> (Romanza sin palabras)
<i>Caprichosas</i> , Cuatro nuevas danzas			**			
<i>Cariñosas</i> , Dos danzas		*	**			
<i>Danza oriental</i>			**			
Dos danzas de salón: 1. <i>Alma</i> 2. <i>Corazón</i>		*	**			
Dos danzas de salón 1. <i>Ella</i> 2. <i>Juventud</i>		*	**			
Dos danzas de salón: 1. <i>Rêve de fée</i> 2. <i>Souviens de toi</i>		*	**			
<i>Estivales</i> , Dos danzas			**			
<i>Flores silvestres</i> , Tres danzas	*	**				

¹³ Las Partituras para piano de Ernesto Elorduy que muestra la presente columna, se han obtenido principalmente de: 1) la recopilación de Hirokawa y se localizan en la siguiente dirección electrónica. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduyscore.html [Consultado el 18 de junio de 2012]. Seguido de 2) otras fuentes que se especifican con un pie de página, cuando así se presente el caso.


¹⁴ Hirokawa afirma que esta es la única obra de Elorduy que se encuentra a la venta. Las demás obras que a continuación se presentan están fuera de impresión.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, tercera de siete partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA		
	DANZAS	<i>Instantáneas</i> , Dos danzas	*	**	<p>Otto y Arzoz: Alma y Corazón (2 Danzas de salón); Barcarola; Berceuse; Caprichosas (4 nuevas danzas); Ella, Juventud, Danzas de salón; Gavota; Mazurka en fa menor; Sevillanas</p> <p>Wagner y Levien Bailables (Danzas); Berceuse; Bolero capricho; Brisas costeñas; Danza oriental; Ensueño (Hoja de álbum); Horas de la madrugada (3 danzones); Je vous implore! (Nocturno); Liedchen (Hoja de álbum); Mazurka apasionada; Mignon (Mazurka); Minueto; Nebulosa (Hoja de álbum); Obsesión (Romanza sin palabras); Polonesa; Potosinas (Dos danzas); Primaverales, Tres Danzas; Romanza sin palabras; Soñadora; Suspiro (Hoja de álbum); Tarantela; Vals-Capricho</p>	<p>CD: ECOS DE MÉXICO - <i>Música para piano del siglo XIX</i>, Clásicos Mexicanos, SDX 27106 Pianista: Silvia Navarrete. Contiene: • <i>Airam</i> • <i>Tardes de otoño</i> (Tres danzas)</p> <p>CD: <i>Mazurcas Mexicanas</i>, Quindecim Recordings, QP130 Pianista: Józef Olechowski. Contiene cuatro Mazurkas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Polaca</i> • <i>María Luisa</i> • <i>Ojos Negros</i> • <i>Apasionada</i>
		<i>Invernales</i> , Dos danzas		**		
		<i>Juguetonas</i> , Tres danzas	*	**		
		<i>La casita de marfil</i> , Danza		**		
		<i>Oaxaqueñas</i> , Dos danzas	*	**		
		<i>Opalinas</i> , Dos danzas	*	**		
		<i>Potosinas</i> , Dos danzas	*	**		
		<i>Primaverales</i> , Tres danzas	*	**		
		<i>Risueñas</i> , Dos danzas	*	**		
		<i>Tardes de otoño</i> , Tres danzas	*	**		
		<i>Tropicales</i> , Tres danzas		**		
		1. Vivo-Lento 2. Vivo-Languido-Lento 3. Lento		**		
		<i>Pálidas</i>	*			
		<i>Tapatías</i>	*			
	<i>Graciosas</i>	*				
	<i>Sonorenses</i>	*				
	<i>Sevillanas</i>		**			

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, cuarta de siete partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA		
	DANZAS	<i>Viajeras</i> , Ocho danzas de salón		**	<p>Publicaciones de la Secretaria de Educacion Pública. México</p> <p>EL FOLKLORE Y LA MUSICA MEXICANA: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Contiene su pieza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Ella</i> <p>EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES: Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Alma</i>. Danza • <i>Corazón</i>. Danza • <i>Toujours</i>. Vals <p>Mozaic Editions</p> <ul style="list-style-type: none"> • Airam, <i>Oriental Song</i>¹⁵ 	<p>CD: <i>Aires Mexicanos música para piano del siglo XIX</i>. Sanborn Hermanos</p> <p>Pianista: Silvia Navarrete.</p> <p>Contiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Ella</i> • <i>Corazón</i> <p>CD: <i>La campana de la independencia</i>, Sanborn Hermanos</p> <p>Pianista: Silvia Navarrete</p> <p>Contiene:</p> <p><i>La Campana de la Independencia</i></p>
		<i>Violetas</i> , Danza		**		
3	DANZONES	<i>Horas de la madrugada</i> , Tres danzones		**		
1	GAVOTA	<i>Gavota</i>		**		
2	HIBRIDA	<i>Vals-Capricho</i>		**		
		<i>Bolero capricho</i>		**		
4	HOJA DE ÁLBUM	<i>Ensueño</i> , Hoja de álbum		**		
		<i>Liedchen</i> , Hoja de álbum		**		
		<i>Nebulosa</i> , Hoja de álbum		**		
		<i>Suspiro!</i> , Hoja de álbum		**		
11	LIBRE	<i>Dos acuarelas</i> 1. <i>Lento Agitato</i> 2. <i>Lento Agitato</i>		**		
		<i>Airam</i> , Canción oriental		**		
		<i>Aziyadé</i> , Canción oriental	*	**		
		<i>La Campana de la Independencia</i>		*		

¹⁵ Esta obra para piano de Elorduy, se puede conseguir hoy en día, con un costo de €1. 95 euros, en la siguiente página electrónica: <http://www.mozaic.cat/store/elorduy-airam-partitura-score-partitura-pdf> [Consultado el 5 de julio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, quinta de siete partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA		
	LIBRE	<i>En el bosque</i>		**	<p>Cuatro 40 Ediciones. Colección Clásicos Latinoamericanos para piano, México. Ernesto Elorduy (1854-1913) Contiene: <i>Danzas para piano</i>¹⁶</p>	<p>CD: Latin-American Recital, Vol. 1 Mexico Piano21, P21 002 Pianista: Cyprien Katsaris, Contiene:</p> <p><i>Tropicales:</i> Danza No. 3</p> <p>CD: Música Mexicana de Salón LUZAM, CD-90-001-C</p> <p>Pianista: Raúl Herrera, Contiene: <i>Tropicales</i> (Tres danzas)</p>
		<i>Pensamiento árabe</i>	*	**		
		<i>Serenata árabe</i>		**		
		<i>Soñadora</i>		**		
		<i>Canción árabe</i>		**		
		<i>Arrulladora</i>	*			
7	MAZURKA	<i>María Luisa, Mazurka de salón</i>		**		
		<i>Mazurka apasionada</i>		**		
		<i>Mazurka en Fa menor</i>	*	**		
		<i>Mignon, Mazurka</i>	*	**		
		<i>Ojos negros, Mazurka</i>		**		
		<i>Polaca, Mazurka</i>		**		

¹⁶ Esta edición con obras para piano de Elorduy, que al parecer está dedicado a varias de sus danzas, son de la editora española Cuatro 40 Ediciones y se pueden conseguir hoy en día con un costo de 10.50 €, en la siguiente dirección electrónica: http://www.cuatro40ediciones.com/#!ernesto_elorduy/c5h [Consultado el 5 de julio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, sexta de siete partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	
	MAZURKA	<i>Rosita</i> , Mazurka	*	**	CD: Mas Música Mexicana de Salón. LUZAM, 2000-001CD Pianista: Raúl Herrera. Contiene: <i>Cariñosas</i> (dos danzas) <i>Nebulosa</i>
1	MINUETO	<i>Minueto</i>	*	**	
1	NOCTURNO	<i>Je vous implore!</i> , Nocturno		**	
1	PASODOBLE	<i>El cadete</i> , Pasodoble militar	*	**	
1	POLONESA	<i>Polonesa</i>		**	
2	ROMANZA	<i>Romanza sin palabras</i> , Dueto romántico		**	CD: Valses Mexicanos de Concierto. Quindecim Recordings, QP 129 Pianista: Józef Olechowski. Contiene: <i>Valse miniatura</i>
		<i>Obsesión</i> , Romanza sin palabras		**	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ERNESTO ELORDUY (tabla 3, séptima de siete partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA EL PIANO
			MAYER	HIROKAWA	
1	SEGUIDILLAS	<i>Recuerdo de Sevilla</i>	*	**	111
1	TARANTELA	<i>Tarantela</i>		**	
6	VALS	<i>Alto!, Vals</i>		**	
		<i>A orillas del Elba, Vals</i>		**	
		<i>A Toi!, Vals</i>		**	
		<i>Toujours, Vals de salón</i>	*	**	
		<i>Vals de las flores</i>		**	
		<i>Vals miniatura</i>		**	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE FELIPE VILLANUEVA (tabla 4, primera de cinco partes) ¹⁷						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ¹⁸	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ¹⁹
			MAYER	HIROKAWA		
16	DANZAS	<i>El último adiós</i> , danza (1873?)		**		CD: <i>Latin-American Recital</i> , Vol. 1 Mexico. Piano21, P21 002 Contiene: <i>Vals poético</i> y su <i>Nocturno Amar</i> Pianista: Cyprien Katsaris
		<i>La brisa</i> , danza (1879)		**		
		<i>La erupción del peñol</i> , danza (1879)	*	**		
		<i>La llegada del ciclón</i> , danza (1879)	*	**		CD: <i>México Romántico</i> , VOL. 2 <i>Empresas Artísticas S.A., STE-102</i> Contiene: <i>Chotis luz</i> , <i>Causerie</i> ; <i>Vals poético</i> ; Una serie de <i>Danzas humorísticas</i> Pianista: José Sandoval
		<i>La Pedrada</i> , danza (1880)	*	**	Wagner y Levien de México	
		<i>Tres danzas humorísticas</i> , primera colección: 1. <i>Algo se pesca</i> 2. <i>¿Y por qué?</i> 3. <i>¡Oh!, la, la</i>		**		

¹⁷ Las obras o piezas que conforman el repertorio pianístico compuesto por Felipe Villanueva que muestra esta tabla 4, realizada y presentada en cinco partes seguidas, han sido extraídas de tres autores indicados en la columna “COMPILADA POR:” de esta misma tabla. En el caso de las piezas recopiladas por el primero de ellos, Mayer Serra, se indican con un asterisco (*) debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086. En el caso de las obras para piano recopiladas de Villanueva por Hirokawa, se indican de igual manera debajo de la citada columna con dos asteriscos (**) y se han obtenido de la página electrónica *Catálogo de obras para piano de Felipe Villanueva*. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevaarti.html [Consultado el 21 de junio de 2012]. Finalmente Velazco, el tercer autor que aporta información del repertorio compuesto por Villanueva, se obtuvo de: VELAZCO, Jorge. *Op. cit.* p. 227. Respecto a la información presentada en las columnas: “MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:”; y la de: “DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO”, refuerzan y/o complementan, en esta tabla 4, tanto la información contenida en la columna “CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL”, como en la columna “NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA”.

¹⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086.

¹⁹ La discografía que aparece en esta columna ha sido obtenida de la página: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de junio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE FELIPE VILLANUEVA (tabla 4, segunda de cinco partes)							
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ²⁰	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ²¹
			MAYER	HIROKAWA	VELAZCO		
	DANZAS	<i>Tres danzas humorísticas, segunda colección:</i> 1. <i>Amorosa</i> 2. <i>Adelante</i> 3. <i>Enredo</i>	*	**		Wagner y Levien de México	CD: <i>Mas Música Mexicana de Salón.</i> LUZAM, 2000-001CD. Contiene: <i>Vals Poético</i> y su <i>Tercera Mazurka</i> Pianista: Raúl Herrera CD: <i>Valses Románticos Mexicanos.</i> LUZAM, LUMC 8603. Contiene: <i>Vals poético</i> y <i>Vals amor</i> Pianista: Miguel García Mora CD: <i>Mazurcas Mexicanas</i> Quindecim Recordings, QP130 Contiene: Segunda mazurka en la menor y tercera mazurka en re bemol mayor Pianista: Józef Olechowski CD: <i>Valses Mexicanos de Concierto.</i> Quindecim Recordings, QP 129. Contiene: <i>Vals poético</i> Pianista: Józef Olechowski
		Dos danzas: 1. <i>Cupido</i> 2. <i>Venus</i>		**			
		<i>En el paraíso, dos danzas:</i> 1. <i>Adán</i> 2. <i>Eva</i>		**			
		<i>Un sueño después del baile. Danza</i>		**			
1	FANTASÍA	<i>Fantasia sobre temas de la zarzuela El Molinero de Subiza, de C. Oudrid dedicada a julio Ituarte</i>	*				
3	GAVOTA	<i>Gavota, a cuatro manos (1887)</i>		**			
		<i>Dos gavotas</i>		**			
1	HOJA DE ÁLBUM	<i>Hoja de álbum</i>			*		

²⁰ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086.

²¹ La discografía que aparece en esta columna ha sido obtenida de la página: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de junio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE FELIPE VILLANUEVA (tabla 4, tercera de cinco partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ²²	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA		
4	LIBRE	<i>Lamento, a la memoria del gran patricio Benito Juárez</i> (1890)		**	Cuatro 40 Ediciones ²⁴	Libro con CD: <i>Felipe y su Música: Cuéntame de Felipe Villanueva</i> . Dedicado a Villanueva y su música para piano Contiene: <i>Sueño dorado</i> (mazurka); <i>En el baile</i> (mazurka); <i>Lamento, a la memoria del gran patricio Benito Juárez</i> , <i>Primera mazurka</i> , Op. 20; <i>Segunda mazurka</i> , Op. 25; <i>Tercera mazurka</i> , Op. 27; <i>Idolina</i> (melodía); Tres danzas humorísticas, 1. <i>Algo se pesca</i> , 2. <i>¿Y por qué?</i> , 3. <i>¡Oh, la, la!</i> ; <i>Minueto</i> ; Dos danzas: <i>Cupido y Venus</i> ; <i>En el paraíso</i> , dos danzas, <i>Adán y Eva</i> ; <i>Causerie</i> (vals lento); <i>Vals poético</i> ; <i>Un sueño después del baile</i> Pianista: Eva María Zuk ²³
		<i>Idolina</i> , melodía	*	**	Wagner y Levien de México Cuatro 40 Ediciones ²⁵	
		<i>La Redoma encantada</i>	*		Wagner y Levien de México	
		<i>Potpourri sobre motivos de la zarzuela El Rey que rabió, de Ruperto Chapí</i>	*		Wagner y Levien de México	
8	MAZURKA	<i>La despedida</i> , mazurka (1872)		**		
		<i>Sueño dorado</i> , mazurka (1891)		**	Cuatro 40 Ediciones ²⁶	
		<i>Ebelia</i> , mazurka de salón		**		
		<i>En el baile</i> , mazurka		**		
		<i>María</i> , mazurka		**		
		<i>Primera mazurka</i> , Op. 20	*	**		
		<i>Segunda mazurka</i> , Op. 25	*	**		
<i>Tercera mazurka</i> , Op. 27	*	**				

²² MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086.

²³ “Libro Felipe y su Música”. <http://neoplastic.blogspot.mx/2009/11/libro-felipe-y-su-musica.html>. [Consultado el 22 de Junio de 2012]. De igual manera, se puede consultar el contenido musical del disco compacto en: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de junio de 2012]

²⁴ Estas piezas de Villanueva las edita la casa española Cuatro 40 Ediciones. *Vid.*, http://media.wix.com/ugd//28a9cc_552e2525c38ddd7a27fb8acac1bed0ab.pdf [Consultado el 5 de julio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE FELIPE VILLANUEVA (tabla 4, cuarta de cinco partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ²⁷
			MAYER	HIROKAWA		
1	MINUETO	Minueto (1892)		**		CD: <i>Vals Poético</i> Luzam, CD-LUMC-8803. Contiene: <i>Vals Poético; Ana</i> (schottisch); <i>Minueto; Primera mazurka; Luz</i> (schottisch); <i>Amor</i> (Vals lento); <i>Segunda mazurka; Causerie</i> (Vals lento); <i>Tercera mazurka; Seis</i> danzas humorísticas Pianista: Edison Quintana CD: <i>Música Mexicana para Piano Vol. 3</i> Raduga, MAG-003 Contiene: <i>Vals poético</i> Pianista: Gustavo Rivero Weber CD: <i>Déco De vases y otras danzas.</i> Quindecim Recordings, QP126 Contiene: <i>Vals poético y Causerie</i> Pianista: Alberto Cruzprieto
1	NOCTURNO	<i>Amar...</i> Nocturno	*	**	Wagner y Levien de México ²⁸ Cuatro 40 Ediciones ²⁹	
1	POLKA	<i>Mariquita</i> , polka		**		
3	SCHOTTISCH	<i>Ana</i> , schottisch (1880)	*	**	Wagner y Levien de México ³⁰	
		<i>¡Ay qué dos!</i> , schottisch (1880)	*	**	Wagner y Levien de México ³¹	
		<i>Luz</i> , schottisch (1880)	*	**	Wagner y Levien de México ³²	

²⁵ Estas piezas de Villanueva, las edita la casa española Cuatro 40 Ediciones. *Vid.*, http://media.wix.com/ugd//28a9cc_552e2525c38ddd7a27fb8acac1bed0ab.pdf [Consultado el 5 de julio de 2012]

²⁶ *Ibid.*

²⁷ La discografía que aparece en esta columna ha sido obtenida de la página: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de Junio de 2012]

²⁸ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086.

²⁹ Estas piezas de Villanueva, las edita la casa española Cuatro 40 Ediciones. *Vid.*, http://media.wix.com/ugd//28a9cc_552e2525c38ddd7a27fb8acac1bed0ab.pdf [Consultado el 5 de julio de 2012]

³⁰ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 1086.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE FELIPE VILLANUEVA (tabla 4, quinta de cinco partes)							
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ³³	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ³⁴	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA EL PIANO
			MAYER	HIROKAWA			
11	VALS(ES)	<i>La caída de las montañas de Tecámac, vals (1874)</i>		**		CD: ECOS DE MÉXICO - Música para piano del siglo XIX. Clásicos Mexicanos, SDX 27106 Contiene: Tercera mazurca, Op. 27. Pianista: Silvia Navarrete CD: La campana de la independencia Sanborn Hermanos Contiene: Lamento, a la memoria del gran patricio Benito Juárez Pianista: Silvia Navarrete CD: Canciones y vales mexicanos, Finales del siglo XIX y principios del XX Contiene: Vals poético Pianista: James Pullés CD: Latin American Classics Mexico. LAC Music, LAC20051 Contiene: Vals Poético y Minueto Pianista: Yukio Miyazaki	50
		<i>A orillas del Guadalquivir, vals (1876)</i>		**			
		<i>Natalia, vals (1876)</i>		**			
		<i>Causerie, vals lento (1888)</i>	*	**	Wagner y Levien de México		
		<i>Vals poético (1888)</i>		**			
		<i>Amor, vals lento de salón (1892)</i>		**			
		<i>El cariño, vals</i>		**			
		<i>Recuerdo, vals</i>		**			
		<i>Vals</i>		**			
		<i>Vals de concierto</i>		**			
		<i>Vals lento</i>		**			

³³ *Ibid.*

³⁴ La discografía que aparece en esta columna ha sido obtenida de la página: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de junio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, primera de trece partes) ³⁵					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA ³⁶	COMPILADA POR:		
			MAYER	HIROKAWA	ALBA HERRERA
1	BALADA	<i>Ballade en sol mineur, Op. 5</i> (circa 1889)		**	****
5	BARCAROLA(S)	<i>Deux pieces intimes, Op. 30</i> (1906?-1907) 1. « <i>Valse sentimentale</i> » 2. <i>Barcarolle</i>	*	**	****
		<i>Barcarolle, Op. 37-1</i> (1906?-1907)		**	

³⁵ Las obras o piezas que conforman el repertorio pianístico compuesto por Ricardo Castro que muestra esta tabla 5, realizada y presentada en trece partes seguidas, han sido extraídas de cuatro autores indicados en la columna “COMPILADA POR:” a lo largo de esta misma. En el caso de las piezas recopiladas por el primero de ellos, Mayer Serra, se indican con un asterisco (*) y se han obtenido de: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo A-J), 1947, pp. 209-211. En el caso de las obras para piano de Castro, recopiladas por el segundo de ellos Hirokawa, se indican con dos asteriscos (**) y se han obtenido de dos página electrónicas que conforman parte de la compilación hecha por él, la primera es: “Catálogo de obras para piano de Ricardo Castro”. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castroarti.html [Consultado el 25 de junio de 2012] y la segunda es: “Discografía de obras para piano de Ricardo Castro” http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castrocd.html [Consultado el 27 de junio de 2012] El tercer autor que aporta información del repertorio compuesto por Castro es Velazco y las obras recopiladas por éste se indican con tres asteriscos (***) y se obtuvo de: VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230. Finalmente, Alba Herrera es la cuarta autora que compila obras sobre Castro, mismas que se indican con cuatro asteriscos (****) y se han obtenido de su obra: HERRERA y Ogazón, Alba. *Op. cit.*, pp. 150, 154.

³⁶ A lo largo de esta columna se indican piezas para piano que aparecen en doble ángulo («»), a fin de apreciar cómo está integrado el *opus* completo cuando así corresponda el caso; dichas obras por tanto, no pertenecen a la *forma musical* indicada en la columna del lado izquierdo de esta tabla. Estas mismas piezas mostradas entre comillas angulares, se repiten ya sin éstas, al mostrarse dentro de su *estructura/forma musical* correcta, ello, a fin de facilitar su consulta. De igual forma, tanto la información presentada en las columnas, “MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:”; y la de, “DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO”, refuerzan y/o complementan, en esta tabla 5, tanto la información contenida en la columna, “CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL”, como en la columna, “NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA”.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, segunda de trece partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		COMENTARIO
			HIROKAWA	VELAZCO	
	BARCAROLA(S)	<i>Deux morceux de concert, Op. 24</i> (1904-1905) 1. <i>Gondoliera (Souvenir de Venise)</i> 2. « <i>Tarantella</i> »	**		
2	BERCEUSE	<i>Berceuse, Op. 26 N° 2</i> (1904-1905)	**		
		<i>Berceuse, Op. 36 No. 1</i> (1906?-1907)	**		
2	CANCIÓN SIN PALABRAS	<i>Deux chants sans paroles (Dos Canciones sin palabras)</i> (1906?-1907)	**		
3	CAPRICHOS	<i>Aires nacionales mexicanos, Capricho brillante, Op. 10 (circa 1883)</i>	**		
		<i>Capricho-Allegro</i> (1884)	**		
		<i>Capricho op. 18-3 (Ricardo Castro)</i>	**		
1	CONCIERTO	Concierto para piano y orquesta op. 22 I. <i>Allegro Moderato</i> II. <i>Andante</i> III. <i>Polonesa: Allegro moderato</i> ³⁷		***	Castro estrena en Amberes en 1904, su <i>Concierto para piano</i> con él como solista. ³⁸
20	DANZA(S)	Cuatro danzas (1906) 1. <i>Coquetería</i> 2. <i>Declaración</i> 3. <i>Si...</i> 4. <i>En vano</i>	**		

³⁷En la siguiente dirección electrónica se encuentra videograbado en su totalidad, el concierto para piano de Castro interpretado al piano por Rodolfo Ritter, de allí particularmente se han extraído los nombres de los movimientos que integran este concierto para piano. *Vid.*, <http://www.rodolforitter.blogspot.mx/> [Consultado el 11 de Mayo de 2013]. A su vez, las partes musicales que integran al mismo se toman como una sola obra.

³⁸VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, tercera de trece partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		COMENTARIOS
			HIROKAWA	ALBA HERRERA	
	DANZA(S)	<i>Improvisaciones, 8 danzas características mexicanas, Op. 29 (1906?-1907)</i>	**	****	Varias de las obras pianísticas de Castro fueron editadas en Francia y en Alemania ³⁹ Velazco afirma que de las más de cien obras para piano de Castro, no se tiene una colección completa, varias están perdidas o para tocarlas, es preciso acudir a los centros de investigación musicológica en Alemania y los Estados Unidos. ⁴⁰
		Cuatro danzas (1906?-1907): 1. <i>Allegretto</i> 2. <i>Allegretto moderato</i> 3. <i>Allegretto espressivo</i> 4. <i>Allegro</i>	**		
		Dos danzas (Obra póstuma) (1906?-1907)	**		
		<i>Danza frívola</i> (Obra póstuma) (1906?-1907)	**		
		<i>Danza de salón</i> (Obra póstuma) (1906?-1907)	**		
		<i>Douze études pour piano d'après Clementi, Op. 7 (1898-1902)</i>	**		
14	ESTUDIOS	<i>Deux études de concert, Op. 20 (1903-1904)</i> 1. <i>Allegro</i> 2. <i>Allegro animato</i>	**	**** Sólo menciona su segundo estudio, en su obra <i>El arte musical en México</i> , p. 154	

³⁹ MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo A-J), 1947, p. 209.

⁴⁰ VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 230.


REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, cuarta de trece partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR: ⁴¹
			MAYER	HIROKAWA	ALBA HERRERA	
5	FANTASÍA(S)	<i>Amor filial, Fantasía poética, Op. 4 (-1882)</i>		**		<ul style="list-style-type: none"> • Ediciones Mexicanas de Música. Ricardo Castro, Obras escogidas Vol. II. Contiene: Minué, para orquesta de arcos, reducción para piano, Op. 23; Mazurca melancólica; Mazurca en si menor; Berceuse, Op. 36-1; Canto de amor; Capricho, Op. 18-3 • Ediciones Mexicanas de Música. Ricardo Castro, Obras escogidas Contiene: Preludio, Op. 18-1; Sarabanda, Op. 18-2; Minueto en La bemol, Op. 9-2; Appassionato, Op. 8-1; Barcarola, Op. 30-2; Impromptu en forma de polca, op. 28-2 • Ediciones Mexicanas de Música. Valses mexicanos vol. II. Contiene: <i>Vals cariñoso; Vals sentimental</i>, Op. 30, No. 1; <i>Vals primaveral</i>, Op. 39; <i>Vals bluettes; Vals melancólico</i>, Op. 36, No. 2; <i>Vals de concierto</i>, Op. 25
		<i>Fantasía sobre temas de "Dinorah" de Meyerbeer (-1882)</i>		**		
		<i>Norma, Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Bellini (1882)</i>		**	****	
		<i>Fantasía elegante sobre el Himno Nacional del Brasil de Gottchalk (circa 1885)</i>		**	****	
		<i>Fantasía sobre el miserere de El Trovador (circa 1885)</i>		**		
4	HÍBRIDA(S)	<i>Caprice-Valse (Vals Capricho), Op. 1 (circa 1893)</i>	*	**	****	

⁴¹ El repertorio de música impresa presentado en esta tabla 5, cuarta y quinta partes de esta columna denominada “MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:”, se ha tomado de las siguientes dos direcciones electrónicas: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castroscore.html [Consultado el 27 de junio de 2011]; [http://www.cuatro40ediciones.com/#!/Ricardo Castro](http://www.cuatro40ediciones.com/#!/Ricardo%20Castro)[ctij [Consultado el 10 de julio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, quinta de trece partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:
			MAYER	HIROKAWA	ALBA HERRERA	
	HÍBRIDA(S)	<i>Vals Capricho para Piano y Orquesta, Op. 2.</i> ⁴³			**** No especifica en su obra <i>El arte musical en México</i> , p. 154, si se trata del <i>opus 1</i> o del <i>opus 2</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ediciones Mexicanas de Música. Valses mexicanos del siglo XIX. Contiene: <i>Vals capricho</i>, Op. 1 • Zen-On music company. Latin american classics México. Contiene: <i>Capricho</i> Op. 18 N°-3 y el <i>Vals bluette</i> • Cuatro 40 Ediciones Colección Clásicos Latinoamericanos para piano, México. Ricardo Castro (1864-1907) Contiene: <i>Impromptu en forma de polca</i>; <i>Preludio</i> Op. 18; <i>Danza Frívola</i>; <i>Nostalgia</i>; <i>Vals Íntimo</i>; <i>Gavotte et Musette</i>; <i>Sarabanda</i>⁴²
		<i>Valse-impromptu, Op.17 (1903)</i>	*	**	****	
		<i>Gavotte et Musette, Op. 45 (1906?-1907)</i>		**		
1	HIMNO	<i>Himno nacional mexicano</i> (transcripción para piano) (circa 1885)		**		
3	IMPROMPTU(S)	<i>Deux impromptus, Op. 28</i> (1906) 1. <i>En forme de valse</i> 2. <i>En forme de polca</i>		**		
		<i>Impromptu, Op. 41 (1906?-1907)</i>		**		

⁴² Estas piezas para piano de Castro, publicadas por la editora española Cuatro 40 Ediciones, se pueden conseguir hoy en día entre los 3 y 5.50 € en la siguiente dirección electrónica: [http://www.cuatro40ediciones.com/#!Ricardo Castro](http://www.cuatro40ediciones.com/#!Ricardo%20Castro)[Consultado el 10 de julio de 2012]

⁴³Se encuentra una versión de esta obra de Castro en la siguiente dirección electrónica: <http://www.youtube.com/watch?v=I5yVUcmBuQE> [Consultado el 25 de junio de 2012]. La interpreta Eva María Zuk al piano, bajo la dirección de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, sexta de trece partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO ⁴⁴
			MAYER	HIROKAWA	ALBA HERRERA	
20	LIBRE(S)	<i>Souvenir, Méditation, Op. 9 (Recuerdo) (-1882)</i>		**		 <p>CD: <i>Composiciones de Ricardo Castro. Clásicos Mexicanos, SDL21032</i> Contiene: <i>Près du Ruisseau, Op. 16; Thème Varié, Op. 47; Mazurka, Op. 46; Polonesa, Op. 11; Suite, Op. 18; Plainte, Op. 38 n. 2; Fileuse, Op. 43</i> Pianista: Eva María Zuk</p>
		<i>Los campos, Pastoral, Op. 16 (1882)</i>		**		
		<i>Allegro de concierto (circa 1885)</i>		**		
		<i>Potpourri de aires nacionales de los Estados Unidos (circa 1885)</i>		**		
		<i>Rigoletto, Transcrizione elegante per pianoforte sui migliori motivi dell' opera, Op. 1 (circa 1885)</i>		**	****	
		Trois pensées musicales, Op. 8 (circa 1889) 1. <i>Appassionato</i> 2. <i>Méridie</i> 3. « <i>Menuet</i> »		**		
		<i>Chant d' Amour (1896)</i>	*	**	****	
		<i>Laendler, Op.12-1 (1898-1902)</i>		**		

⁴⁴ La discografía sobre Castro, que aparece a lo largo de su columna correspondiente de esta tabla 5, de su parte sexta a la doceava, ha sido obtenida de la página electrónica: http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castrocd.html [Consultado el 21 de Junio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, séptima de trece partes)							
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR				DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	VELAZCO	ALBA HERRERA	
	LIBRE(S)	<i>Près du Ruisseau</i> , Op. 16 (Junto al Arroyo) (1903)		**	***	****	<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>La campana de la independencia</i> Sanborn Hermanos. Contiene: <i>Atzimba, potpourri. Drama lírico en tres actos</i> Pianista: Silvia Navarrete • CD: <i>Latin-American Recital</i>, Vol. 1 Mexico. Piano21, P21 002. Contiene su: <i>Caprice valse (Vals Capricho)</i> Pianista: Cyprien Katsaris • CD: <i>México Romántico, VOL. 1</i> Empresas Artísticas Contiene su: <i>Canto de amor; Vals bluette; Vals capricho</i> Pianista: José Sandoval
		<i>Plainte</i> , Op. 38-2 (Queja) (1906?-1907)		**			
		<i>Fileuse</i> , Op. 43 (Hilandera) (1906?-1907)		**			
		<i>Nostalgie</i> , Op. 44 (1906?-1907)		**			
		<i>Thème Varié</i> , Op. 47 (1906?-1907)		**			
		<i>Trozo en estilo antiguo</i> (1906?-1907)		**			
		<i>Atzimba, potpourri. Drama lírico en tres actos</i>		**			
		<i>Baile Sagrado</i>	*				
		<i>Serenata</i>	*				
<i>Réve (Sueño)</i>	*			****			
1	MARCHA	<i>Petite Marche Militaire (Pequeña Marcha Militar)</i> , Op. 34-2 (1906?-1907)	*	**		****	
7	MAZURKA(S)	<i>Enriqueta</i> , Mazurka (circa 1883)		**			

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, octava de trece partes)				
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:	
			HIROKAWA	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
	MAZURKA(S)	Deux mazurkas, Op. 3 (circa 1889) 1. <i>Nerveux</i> 2. <i>Gracieux</i>	**	<p>1. CD: <i>Valses Mexicanos de Concierto</i>. Quindecim Recordings, QP 129. Contiene sus obras: <i>Valse melancólico</i>, Op. 36, no. 2; <i>Valse de concierto</i>, Op. 25; <i>Valse blurette</i>; <i>Vals Capricho</i>, Op. 1; <i>Vals caressante</i>; <i>Valse primaveral</i>; <i>Vals sentimental</i>, Op. 30, no. 1 Pianista: Józef Olechowski</p> <p>2. CD: <i>Música Mexicana para Piano Vol. 1</i>. Raduga, CD-GRW 001. Contiene su: <i>Vals caressante</i>; <i>Berceuse</i>; <i>Vals capricho</i> Pianista: Gustavo Rivero Weber</p> <p>3. CD: <i>Música Mexicana para Piano Vol. 3</i> Raduga, MAG-003 Contiene: <i>Vals Blurette</i> Pianista: Gustavo Rivero Weber</p>
		<i>Mazurca en si menor</i> (1906?-1907)	**	
		<i>Mazurca mélancolique</i> (1906?-1907)	**	
		<i>Mazurka</i> , Op. 46 (1906?-1907)	**	
		<i>Esquisse-Mazurka</i> (1906?-1907)	**	
10	MINUETO(S)	Deux morceaux, Op. 9 (1898-1902) 1. « <i>Valse intime</i> » 2. <i>Minueto</i>	**	<p>• CD: <i>México Romántico Vol. V</i>. Empresas Artísticas S.A., EAR-002. Contiene su: <i>Minué</i>; su <i>Mazurka melancólica</i> y su <i>Berceuse</i> Pianista: José Sandoval</p> <p>• CD: <i>Más Música Mexicana de Salón</i>. LUZAM, 2000-001CD. Contiene su <i>Mazurka Mélancolique</i> Pianista: Raúl Herrera</p> <p>• CD: <i>Valses Románticos Mexicanos</i>. LUZAM, LUMC 8603. Contiene su: <i>Vals melancólico</i>; <i>Vals blurette</i>; <i>Vals caressante</i>; <i>Vals capricho</i> Pianista: Miguel García Mora</p> <p>• CD: <i>Mazurcas Mexicanas</i> Quindecim Recordings, QP130 Contiene sus mazurcas: <i>Mélancolique</i> y la Op. póstuma en si menor Pianista: Józef Olechowski</p>
		<i>Menuet pour orchestre d'archets, Reducción para piano (Minué, para orquesta de arcos reducción para piano)</i> , Op. 23 (1904)	**	
		<i>Menuet à Ninon</i> , Op. 32 (1906?-1907)	**	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, novena de trece partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			HIROKAWA	ALBA HERRERA	
	MINUETO(S)	<i>Menuet rococo</i> , Op. 38-1 (1906?-1907)	**		<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>ECOS DE MÉXICO - Música para piano del siglo XIX</i>. Clásicos Mexicanos, SDX 27106. Contiene su: <i>Berceuse, Op. 26/2</i>. Pianista: Silvia Navarrete • CD: Antología Pianística Mexicana. Clásicos Mexicanos, SDX27092. Contiene: Ocho improvisaciones, Op. 29; Impromptu - polca, op. 28, no. 2; Impromptu, Op.41 Pianista: Nadia Stankovitch
		<i>Menuet humoristique</i> , Op. 40 (1906?-1907)	**		
		Trois pensées musicales, Op. 8 (circa 1889) 1. « <i>Appassionato</i> » 2. « <i>Mélodie</i> » 3. <i>Menuet</i>	**		
		<i>Minueto en la bemol</i> Op. 9 N ^o , 2	**	****	
3	NOCTURNO(S)	<i>Nocturno</i> , Op.15 No.5	**		<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>Música Mexicana de Salón</i>. LUZAM. CD-90-001-C. Contiene: Mazurka <i>Mélancolique</i> Pianista: Raúl Herrera • CD: <i>MEXICO: 100 years of Piano Music</i>. North/South Recordings, N/S R 1010. Contiene: Nocturno, Op.15 No. 5; <i>Vals Bluette; Suite</i>, Op. 18. Pianista: Max Lifchitz
		<i>Primer nocturno en Si menor</i> , Op. 48, (circa 1889)		****	
		<i>Segundo nocturno en fa# menor</i> , Op. 49, (circa 1889)		****	
3	POLONESA(S)	<i>Première polonaise</i> (circa 1885)	**		<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>Azulejos</i>. Quindecim Recordings, QP 037. Contiene: <i>Dos estudios de concierto</i> Pianista: Armando Merino
		<i>Deuxième polonaise</i> (circa 1885)	**		
		<i>Polonaise</i> , Op. 11 (1898-1902)	**		

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, décima de trece partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			HIROKAWA	VELAZCO	ALBA HERRERA	
7	PRELUDIO(S)	Six préludes, Op. 15 (1903): 1. <i>Feuilled'album</i> 2. <i>Barcarole</i> 3. <i>Rêve</i> 4. <i>Sérénade</i> 5. <i>Nocturne</i> 6. <i>Etude</i>	**	*** Sólo menciona el prelude 1 hoja de álbum, en su artículo, "El pianismo mexicano del siglo XIX". p. 230	**** Sólo menciona el prelude 1 hoja de álbum, en su obra <i>El arte musical en México</i> , p. 154	<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>Americana inventio I</i>. Quindecim Recordings, QD 02164. Contiene: Cuatro danzas Pianista: Raúl Herrera • CD: <i>100 años de música mexicana para piano</i>. Quindecim Recordings, QP 114 Contiene: Estudio de concierto No. 1, Op. 20; Estudio de concierto No. 2, Op. 20 Pianista: Jean Baptiste Müller
		<i>Preludio Op. 18</i> ⁴⁵				
3	ROMANZA(S)	Deux romances sans paroles, Op. 37 (1885) 1. <i>Ilusión</i> 2. <i>Dulce recuerdo</i>	**			<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>Genio y Figura</i>. Quindecim Recordings, QP 189 Contiene: Vals capricho Pianista: Guadalupe Parrondo
		<i>Romance, Op. 31-1</i> (1906?-1907)	**			
3	SCHERZO(S)	<i>Scherzino, Op. 6 (circa 1898)</i>	**		****	<ul style="list-style-type: none"> • CD: <i>Déco De valeses y otras danzas</i>. Quindecim Recordings, QP126. Contiene su: <i>Vals sentimental</i> Pianista: Alberto Cruzprieto • CD: <i>Canciones y valeses mexicanos, Finales del siglo XIX y principios del XX</i> Contiene: <i>Vals caressante</i> Pianista: James Pullés
		<i>Scherzando, Op. 42</i> (1906?-1907)	**			
		Scherzetto (Obra póstuma) (1906?-1907)	**			

⁴⁵ Se hace la aclaración de que esta pieza para piano de Castro, se halla publicada por la editora española Cuatro 40 Ediciones y no se compiló a través de ninguno de los cuatro autores mencionados en la columna "COMPILADA POR:" de esta tabla 5. Dicho *preludio* se puede consultar en la siguiente dirección electrónica: <http://www.cuatro40ediciones.com/#!RicardoCastro|tj> [Consultado el 10 de julio de 2012]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, onceava de trece partes)					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:		DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			HIROKAWA		
1	SUITE	Suite, Op. 18 (1903) 1. <i>Prélude - Moderato</i> 2. <i>Sarabande - Andante</i> 3. <i>Caprice - Vivo</i>	**		<ul style="list-style-type: none"> • CD: CAPRICHÓ, <i>Los vales completos de Ricardo Castro</i> Quindecim Recordings, QP 178 Contiene: <i>Valse printanière; Valse bluette; Valse amoureuse; Valse intime; Valse impromptu; Valse revéuse; Valse sentimental; Valse caressante; Valse de concert; Valse arabesque; Valse mélancolique; Valse elegante "Clotilde"; Valse capricieuse; Valse fugitive; Moment de valse; Impromptu en forme de valse; Soirées mondaines (Cinq vales légères); Caprice - valse</i> Pianista: Armando Merino
2	TARANTELA	Deux morceaux de concert, Op. 24 (1904-1905): 1. « <i>Gondoliera (Souvenir de Venise)</i> » 2. <i>Tarantella</i>	**	4. CD: <i>Latin American Classics Mexico.</i> LAC Music, LAC20051. Contiene su: <i>Capricho op.18-3; Vals bluette</i> Pianista: Yukio Miyazaki	
23	VALS(ES)	<i>Alegría del corazón, Vals brillante, Op. 6</i> (-1882)	**	5. CD: <i>Aires Mexicanos música para piano del siglo XIX.</i> Sanborn Hermanos Contiene: Aires Nacionales Mexicanos Pianista: Silvia Navarrete	
		<i>Josefina, Vals</i> (-1882)	**		
		<i>Clotilde, Vals elegante, Op. 4</i> (circa 1882)	**		

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO (tabla 5, doceava de trece partes)						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:			DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	HIROKAWA	ALBA HERRERA	
	VALS(ES)	<i>Deux morceaux, Op. 9</i> (1898-1902) 1. <i>Valse intime</i> 2. « <i>Minueto</i> »		**	***	 <p>• CD: RICARDO CASTRO Contiene: Ocho Improvisaciones Op. 29; Barcarola Op. 30 No. 2; Chantd'Amour; «Le secret, Mélodie»; Atzimba, potpourri. Drama lírico en tres actos; Soirées Mondaines (Parfums de Vienne); Soirées Mondaines (Fleurs, Femmes et Chant); Soirées Mondaines (Frivole Passionée); «Je T'aime, Melodie»; Trois Pensées Musicales Op. 8; Rigoletto Op. 1 (Trascrizione elegante) Pianista: Silvia Navarrete (pf), «Fernando de la Mora (Tenor)»⁴⁶</p>
<i>Valse-blurette, Op. 12 No. 2</i> (1898-1902)		*	**			
<i>Valse revéuse, Op. 19</i> (1903-1904)			**			
<i>Valse de concert, Op. 25</i> (1904-1905)			**			
<i>Valse arabesque, Op.26-1</i> (1904-1905)			**			
<i>Valse amoureuse, Op. 31-2</i> (1906?-1907)			**			
<i>Valse mélancolique, Op. 36 No. 2</i> (1906?-1907)			**			
<i>Valse fugitive, Op. 37-2</i> (1906?-1907)			**			
<i>Valse printanière (Vals Primavera), Op. 39</i> (1906?-1907)			**			
<i>Valse capricieuse</i> (1906?-1907)			**			

⁴⁶ Las obras musicales que aparecen entre comillas angulares, pertenecen a piano y voz. Se incluyen a fin de presentar el contenido completo del disco compacto. De igual manera el cantante de la Mora aparece entre ángulos para señalar que él ejecuta la parte de la voz en dichas obras.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE RICARDO CASTRO				
(tabla 5, treceava de trece partes)				
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADA POR:	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA EL PIANO
			HIROKAWA	
	VALS	<i>Valse caressante</i> (<i>Vals cariñoso</i>) (1906?-1907)	**	144
		<i>Soirées mondaines</i> (<i>Cinq valse légères</i>) (1906?-1907) 1. <i>Vibration d'amour</i> 2. <i>Parfums de Vienne</i> 3. <i>Paris entraînant</i> 4. <i>Fleurs, femmes et chant</i> 5. <i>Frivole passionnée</i>	**	
		<i>Moment de valse, Op. 34-1</i>	**	
		Deux pieces intimes, Op. 30 (1906?-1907) 1. <i>Valse sentimentale</i> 2. « <i>Barcarolle</i> »	**	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, primera de nueve partes)⁴⁷

GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO SOLISTA

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
31	FORMAS LIBRES	Pieza de Concurso	La b	Otto y Arzoz	BCNM
		Al Canti Dell'amor il ciel sorride, Fantasía Poética	La b	F. Lucca, núm. 25245	BCNM
		Amour de Mère, Morceau Sentimental	Sol	F. Gavin, núm. 1601	Sin datos de localización
		Angélica, Alborada	Fa	H. Nagel Sucesores	BCNM
		Ayes del alma, Poesía musical	Re b	F. Lucca, núm. 34953; Wagner y Levien, 1877.	BCNM
		Canto de Amor, Fantasía Poética	Mi b	H. Nagel Sucesores, núm. 194	BCNM
		Cumplimiento, Humorada Musical	Mi b	H. Nagel Sucesores, núm. 193	BCNM

⁴⁷ La compilación de la producción musical completa para piano de Melesio Morales, presentadas a lo largo de esta tabla 6 compuesta en 9 partes, se han agrupado respetando la clasificación hecha en el catálogo de Bellinghausen, de donde se ha extraído la información de la misma. Es así que lo que se consigna de dicho catálogo, son particularmente para el caso que ocupa a este estudio, las obras para piano solista, comprendidas por las denominadas *formas libres*, en las cuales Bellinghausen agrupa *Nocturnos*, *Fantasías*, *Caprichos* y *Romanzas*, etc.; seguido de sus *valses* para piano; sus *polkas*; sus *polkas mazurkas*; sus *mazurkas*; sus *marchas* y sus *schottisch*: Seguido de *transcripciones* y *paráfrasis* para piano solo y concluyendo con la música para piano a cuatro manos y la música de cámara para piano y otros instrumentos musicales, que Bellinghausen categoriza como *música instrumental*. La tabla 6 además, consigna datos relevantes de la obra de este autor, tales como nombres de las piezas u obras; tonalidades de éstas, edición y localización, los cuales pueden variar siempre y cuando el autor del catálogo, omita algún dato o simplemente especifique alguna observación, respecto a alguna de las obras en esta tabla presentada. Dichos datos que presenta la tabla 6 son relevantes para los objetivos del presente estudio. Vid., BELLINGHAUSEN, Karl. *Melesio Morales: Catálogo de Música*. México, CENIDIM, 2000, pp.64-65, 69-85.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, segunda de nueve partes)

GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO SOLISTA

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	FORMAS LIBRES	El Arpa degli Angeli, Pensiero Elegante	Re b	G. Venturini, núm. 122.	BCNM
		Fantasia Poética	Fa	Ms. julio 17 de 1869	BENM, UNAM.
		Flores y Recuerdos, Nocturno Romántico	Mi	G. Venturini, núm. 25; H. Nagel Sucesores, núm. 180; Mayence les fils de B. Schort, núm. 1.	BCNM
		Gentil Pensée	Mi b	F. Lucca, núm. 34951	BCNM
		Il Bambino Jesu, instante musical muy fácil para piano, propio para niños	No indica tonalidad	Otto y Arzoz	AGN
		La primera comunión, Meditación religiosa	Sol	H. Nagel Sucesores, núm. 36	BCNM
		Un recuerdo, Pensamiento Poético	Sol #	Edición del autor	BCNM
		Le Départ des Hirondelles, Morceau de Salón	Fa.	E. Paoletti, núm. 288.	BCNM
		Le Retour des Bergers, Romance Sans Paroles	Mi b	G. Venturini, núm. 142	BCNM
		Lejos de la Patria, Ensueño	Sol	G. Venturini, núm. 123; H. Nagel Sucesores, núm. 181	BCNM
		Lola, Sonatina fácil	Mi	Edición del autor	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES					
(tabla 6, tercera de nueve partes)					
GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO SOLISTA					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	FORMAS LIBRES	Manuelita, Morceau de Salón	Re b	E. Paoletti, núm. 323	BCNM
		María Santa Vergine, Instante Musical muy fácil para piano, propio para niños	Sol	Otto y Arzoz	AGN
		Mírame mis ojos, últimas palabras que pronuncio la dulce niña Enriqueta Morales	Do	F. Lucca, núm. 34954; H. Nagel Sucesores, núm.186.	BCNM
		Notre Dame de Lourdes, Oraison Musical	Sol	F. Lucca, núm. 34952; H. Nagel Sucesores, núm.3.	BCNM
		Ombre Celesti, Pensiero Fantastico	Re	G. Venturini, núm. 143; H. Nagel Sucesores, núm. 188	BCNM
		Pauvre Mère, Nocturno	Re	E. Paoletti, núm. 287.	BCNM
		Primer Capricho Elegante	Sol	F. Lucca, núm. 37974; H. Nagel Sucesores, núm.43.	BCNM
		¿Sabes lo que es amar? ¡Es vivir loco! Fantasía Poética	Fa.	F. Lucca, núm. 34955; A. Wagner y Levien, núm. 43	BCNM
		Secondo Capricho Elegante	Fa	Otto y Arzoz	BCNM
		[Sin título Núm. 1] (El título de este único ejemplar fue arrancada)	Re b	A. Wagner y Levien, núm. 1	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, cuarta de nueve partes)

GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO SOLISTA

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	FORMAS LIBRES	Sulla tomba de mia madre, Meditazione	Sol	E. Paoletti, núm. 328	BCNM
		Un canto Nel'Esilio, Reverie	La	E. Paoletti, núm. 329; H. Nagel Sucesores, núm.187.	BCNM
		Un sueño en el mar, Capricho elegante	Re	G. Venturini, núm. 121; H. Nagel Sucesores, núm. 142	BCNM
4	VALSES	Addio a Firenze, Valzer da Sala	Mi b	G. Venturini, núm. 128.	BCNM
		El Republicano	Mi b	Autógrafo* *Esta fuente no está editada es un manuscrito	BCNM
		Netzahualcóyotl, Valzer Elegante	Mi b	F. Lucca, núm. 34949; A. Wagner y Levien (1877)	BCNM
		Vals-Gentile* *El único ejemplar encontrado está incompleto	Fa	Otto y Arzoz	BCNM
2	POLKAS	El Infierno, Polka	Si b	Ms. original	BCNM
		La Farfalletta, Polka	Re	F. Lucca, núm. 24353	BCNM
5	POLKAS MAZURKAS	Clotilde	Fa.	H. Iriarte y C ^a .	Sin datos de localización
		La Messicana	La b	G. Venturini, núm. 129.	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, quinta de nueve partes)

GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO SOLISTA

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	POLKAS MAZURKAS	La Perla del Teatro	Fa	Litografía H. Iriarte, 27 de agosto de 1859	BCNM
		María. Polka-Mazurka	Fa	A. J. Bablot y R. Araujo. Litografía de Arteaga, México, Grabado de Padilla	CENIDIM
		Sólo a ti miran mis ojos* *obra inconclusa	Mi	Fuente no editada, es una partitura posiblemente manuscrita	BCNM
3	MAZURKAS	Azalea	Mi b	Otto y Arzoz	BCNM
		Mazurka	Fa	Autógrafo* *Esta fuente no está editada es un manuscrito	BCNM
		[Sin título Núm. 2]* *Dice de mano del autor: "En el álbum de Adela Cobarrubias" Puede tratarse, por tanto de una copia	Mi	Esta fuente no está editada es un ológrafo	BCNM
3	MARCHAS Y SCHOTTISH	Independencia, Marcha Polka	Si b	Litografía de Rivera Hijo y C ^a ., núm. 32	BCNM
		Las Flores, Schottish	Fa.	Edición del autor	BCNM
		Marcha a Paso Doble	Mi b	H. Nagel Sucesores.	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES (tabla 6, sexta de nueve partes)					
GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO, TRANSCRIPCIONES Y PARÁFRASIS					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
15	TRANSCRIPCIONES DE MORALES SOBRE OBRAS DE OTROS COMPOSITORES	Aroldo, gran Capricho Gimnástico de G. Verdi	No especifica tonalidad	H. Nagel Sucesores	BCNM
		Ecos de un Vals, Fantasía Brillante de J. Strauss	Re b	H. Nagel Sucesores, núm 243. Publicada como la entrega núm. 20 del <i>Álbum musical</i> , Tomo II, 1885	BCNM
		El Guarany, pieza de tertulia de Carlos Gomes	No especifica tonalidad	H. Nagel Sucesores, núm 187. Publicada como la entrega núm. 13 del <i>Álbum musical</i> , Tomo I, 1884	BCNM
		Trovador, Capricho de bravura, de G. Verdi	No especifica tonalidad	G. Venturini, núm. 124; H. Nagel Sucesores, núm. 241	BCNM
		Fantasía sobre la plegaria de Moisés, de G. Rossini (para la mano izquierda)	Sol	Autógrafa* *Esta fuente no está editada es un manuscrito	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES (tabla 6, séptima de nueve partes)					
GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO, TRANSCRIPCIONES Y PARÁFRASIS					
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN
	TRANSCRIPCIONES DE MORALES SOBRE OBRAS DE OTROS COMPOSITORES	Faust, Illustrationes, de Ch. Gounod, en dos movimientos: 1. <i>Extase d'amour</i> 2. <i>Caprice Valse</i>	No especifica tonalidad	G. Venturini, núm. 126 y 127	BCNM
		Il Matrimonio Segreto, Transcripción Fantasía, de D. Cimarosa	Fa	E. Paoletti, núm. 309	BCNM
		La Gran Duquesa de Gerolstein, ilustración de J. Offenbach	Mi b	F. Lucca, núm. 24731; H. Nagel Sucesores	BCNM
		La Traviata, Capricho de Concierto sobre el aria final, de G. Verdi	No especifica tonalidad	E. Paoletti, núm. 289	BCNM
		Les Cloches de Corneville, Rapsodia, de Robert Planquette	No especifica tonalidad	F. Lucca, núm. 34950; H. Nagel Sucesores	BCNM
		Los Brigantes, Divertimento, de J. Offenbach	No especifica tonalidad	H. Nagel Sucesores	BCNM
		Mignon, Arrulladora, de Charles Louis Ambroise Thomas	No especifica tonalidad	H. Nagel Sucesores, núm. 149	BCNM

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, octava de nueve partes)

GÉNERO: MÚSICA PARA PIANO, TRANSCRIPCIONES Y PARÁFRASIS

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA EL PIANO
	TRANSCRIPCIONES DE MORALES SOBRE OBRAS DE OTROS COMPOSITORES	Ruy Blas, de Filippo Marchetti Transcripción	Mi b	F. Lucca, núm. 21752; H. Nagel Sucesores, núm. 189	BCNM	64
		Saffo, gran Pezzo di Concerto de Giovanni Pacini	Mi b	F. Lucca, núm. 24732	BCNM	
		Spirto Gentile, de Gaetano Donizetti, Transcripción	Do	E. Paoletti, núm. 335	BCNM	
1	TRANSCRIPCIONES DE MORALES SOBRE OBRAS DE ÉL MISMO	Cleopatra, Brano per pianoforte de Melesio Morales	Fa	H. Nagel Sucesores, núm 1094.	BCNM	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE MELESIO MORALES

(tabla 6, novena de nueve partes)

GÉNERO: MÚSICA INSTRUMENTAL

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	TONALIDAD	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	LOCALIZACIÓN	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS DE MÚSICA DE CÁMARA CON PIANO
4	DE CÁMARA PARA PIANO O CON PARTICIPACIÓN DEL PIANO	Treno de piacere Piano a 4 manos	La b	E. Paoletti	BCNM	4
		Flor de un día, mazurka para piano Piano a 4 manos	Sol	Esta fuente no está editada es un manuscrito, copiado por Sabás Contla, escribiente de música	Archivo musical de la Colegiata de Guadalupe	
		Pezzo di Bravura Trompeta y Piano	Mi b	Fuente no editada, es un manuscrito, partitura original	BCNM	
		Pieza de Concurso Tuba en do y Piano	Do	Fuente no editada, es un manuscrito, partitura	BCNM	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JUVENTINO ROSAS

(tabla 7, primera de dos partes)⁴⁸


TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO	LOCALIZACIÓN	
6	DANZA	4 Danzas for piano: 1. Juanita 2. ¡Qué bueno! 3. A Lupe 4. En el Casino	 <p>CD: Clásicos Mexicanos. Juventino Rosas - Obras para Piano Vol. 1 Prodisc SDX21017 Pianista: Nadia Stankovitch</p>	Cuatro Danzas para piano: 1. Juanita 2. ¡Qué bueno! 3. A Lupe 4. En el Casino 5. Josefina, waltz 6. Ojos negros, polka 7. Último Adiós, mazurka 8. Carmela, polka 9. Carmen, waltz 10. Flores de Romana 11. El sueño de las flores 12. La cantinera, polka 13. Ilusiones juveniles, waltz 14. Salud y pesetas 15. Ensueño Seductor, waltz 16. Flores de México, polka 17. Sobre las olas	Se sabe por la investigación del musicólogo Brenner, que la obra de Rosas se encuentra en el Archivo General de la Nación de México ⁴⁹
		¿Y para qué? No me acuerdo			
		Flores de Romana El sueño de las flores Salud y pesetas Sobre las olas Último Adiós			
4	LIBRE/NO ESPECÍFICA				
4	MAZURKA	Juanita			

⁴⁸ Tanto el catálogo de obras de Juventino Rosas para piano, como la discografía que aparecen en las columnas de esta tabla 7 conformada en dos partes, fueron extraídas de la siguiente dirección electrónica: *Juventino Rosas - Obras para Piano Vol. 1 & 2*. <http://radiomelasudas-beaumarchais.blogspot.mx/2012/10/juventino-rosas-obras-para-piano-vol-1-2.html> [Consultado el Lunes 18 de Marzo de 2013]. Sólo el vals “Último adiós”, se ha tomado de BRENNER, Helmut. “La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico”. En: *Latin American Music Review*, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), p. 90. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. *Juventino Rosas: más allá del vals “Sobre las Olas”*. http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013]

⁴⁹ BRENNER, Helmut. “La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico”. En: *Latin American Music Review*, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), pp. 58-77. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. *Juventino Rosas: más allá del vals “Sobre las Olas”* http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE JUVENTINO ROSAS

(tabla 7, segunda de dos partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO	MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA PIANO
	MAZURKA	Acuérdate	 <p>CD: <i>Clásicos Mexicanos.</i> <i>Juventino Rosas - Obras para Piano Vol. 2</i> Prodisc SDX27102 Pianista: Nadia Stankovitch</p> <p>1. Flores de Margarita, Vals; 2. Juanita, Mazurka; 3. Dos pensamientos, Vals; 4. Julia, Schottish; 5. Eva, Vals; 6. El espirituano, Schottish; 7. Acuérdate, Mazurka; 8. Amelia, Vals; 9. Floricultura, Schottish; 10. Soledad, Vals; 11. Juventa, Schottish; 12. Lejos de tí, Mazurka; 13. Lazos de amor, Schottish; 14. Aurora, Vals; 15. ¿Y para qué?, danza; 16. No me acuerdo, danza; 17. Sobre las olas, Vals</p>	Valses editados por Wagner y Levien, México ⁵⁰	34
		Lejos de ti			
4	POLKA	Ojos negros			
		Carmela			
		La cantinera			
		Flores de México			
5	SCHOTTISH	El espirituano			
		Floricultura			
		Juventa			
		Lazos de amor			
		Julia			
		Josefina			
		Carmen			
11	VALSES	Ilusiones juveniles			
		Ensueño Seductor			
		Flores de Margarita			
		Dos pensamientos			
		Eva			
		Amelia			
		Soledad			
		Aurora			
		Sobre las olas			

⁵⁰ BRENNER, Helmut. “La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico”. En: Latin American Music Review, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), pp. 58-77. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. *Juventino Rosas: más allá del vals “Sobre las Olas”* http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013]

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ANICETO ORTEGA (tabla 8, primera de tres partes) ⁵¹						
TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADO POR:			DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	VELAZCO	NAVARRETE	CD: <i>Ecos de México: Música para piano del siglo XIX.</i> Clásicos Mexicanos (SDX 27106) Contiene: <i>El Canto de la Huilota</i> Pianista: Silvia Navarrete
7	LIBRE	<i>Invocación a Beethoven (Op. 2),</i>		**		
		<i>Viola Tricolor</i>		**		
		<i>Un Pensamiento</i>	*			
		<i>Amor e Inocencia</i>	*			
		<i>El Canto de la Huilota.</i>	*		***	

⁵¹ Las obras para piano compuestas por Aniceto Ortega que muestra la tabla 8, conformada en seis partes, han sido extraídas de dos autores, así como de la grabación de una pianista, que se citan respectivamente en la columna “COMPILADO POR” de esta misma tabla. En el caso de las piezas recopiladas por el primero de ellos, Mayer Serra, se indican con un asterisco (*) debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: MAYER Serra, Otto. *Op. cit.*, 1941, p. 77; MAYER Serra, Otto. *Op. cit.* (tomo K-Z), 1947, p. 712. En el caso de las obras para piano recopiladas por Velazco, se indican con dos asteriscos (**) debajo de la columna que lleva su nombre y se han obtenido de: VELAZCO, Jorge. *Op. cit.*, 213. Velazco, en lo que respecta a los *Nocturnos* y *Romanzas* de Ortega, sólo los menciona como forma musical, más no consigna sus nombres. *Vid.*, VELAZCO. *Ibid.* De igual forma ha sido útil la aportación de la discografía de la pianista Silvia Navarrete, quien ha grabado obras de Ortega y se indican con tres asteriscos (***), tal información se ha obtenido de su página electrónica. *Silvia Navarrete*: <http://www.silvianavarrete.com/> donde además se puede consultar el resto de su discografía [Consultado el 18 de Junio de 2012] Asimismo, tanto la información presentada en las columnas, “MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:”; y la de, “DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO”, refuerzan y/o complementan en esta tabla 8, tanto la información contenida en la columna “CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL”, como en la columna “NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA”.

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ANICETO ORTEGA

(tabla 8, segunda de tres partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADOR POR:		DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO
			MAYER	VELAZCO	
	LIBRE	<i>Elegía a Jacobo</i>	*		<p align="center">CD: <i>La campana de la independencia,</i> Sanborn Hermanos Contiene: <i>Vals-jarabe;</i> <i>Valse Brillante Marche</i> <i>Zaragoza</i> Pianista: Silvia Navarrete</p>
		<i>Elegía</i>	*		
1	MAZURKA	<i>Luna de miel</i>		**	
2	MARCHA	<i>Marcha Potosina</i>	*		
		<i>Marcha Riva Palacio</i>	*		
1	NOCTURNO			**	
2	TRANSCRIPCIONES	Obertura de la ópera <i>Zamba</i>	*		
		Himno <i>Dios salve a la Patria</i>	*		
1	POLCA	Polca marcial <i>Victoria</i>	*		
2	ROMANZAS	Romanza, <i>Luna de Miel</i>	*	**	
		<i>Romanza sin palabras</i>	*	**	

REPERTORIO DE COMPOSICIONES MUSICALES ESCRITAS PARA EL PIANO DE ANICETO ORTEGA

(tabla 8, tercera de tres partes)

TOTAL DE PIEZAS POR CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	CATEGORÍA Y/O FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA PIEZA/OBRA	COMPILADO POR:			MÚSICA DE PIANO IMPRESA Y PUBLICADA POR:	DISCOGRAFÍA SOBRE SU OBRA PARA PIANO	TOTAL DE OBRAS COMPUESTAS PARA EL PIANO
			MAYER	VELAZCO	NAVARRETE			
6	VALSES	<i>Vals-jarabe (tras las huellas de Gómez)</i>		**	***		CD: "Aires Mexicanos: Música para piano del siglo XIX" Sanborn Hermanos Contiene: <i>Vals- brillante;</i> <i>Valse Brillante Marche Zaragoza</i> Pianista: Silvia Navarrete	22
		<i>Recuerdo de Amistad</i>		**				
		<i>Valse Brillante Marche Zaragoza para/por Piano</i>	*		***	W. A. Pond & Co., de Nueva York		
		<i>Vals inédito Lore</i>	*					
		<i>Enriqueta</i>	*					
		<i>Vals brillante</i>			***			

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

ATLAS

CONTRERAS Arias, Juan Guillermo. Atlas cultural de México : Música. México, SEP- INAH- Grupo Editorial Planeta, 1988.

CATÁLOGOS

BELLINGHAUSEN, Karl. Melesio Morales: Catálogo de Música. México, CENIDIM, 2000.

Catálogo de pianos Bösendorfer. Printed in Austria by Gutenberg Ges. m. b. H., Wiener Straße 66 (sin fecha ni año).

DICCIONARIOS

PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Guadalajara, Secretaría de cultura de Jalisco/CONACULTA, 1995, pp. 83.522. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

RANDEL, Michael Don. *Diccionario Harvard de música*. México, Diana, 1984 (1ª ed.).

DIRECTORIOS

“Anuncios de Veracruz”: En la Nomenclatur[a] comercial, agrícola, industrial, artes y oficios y directorio General para 1884-1885. De la México, isla de Cuba, y principal comercio de Nueva York. Segunda serie. Habana: Centro editorial de obras ilustradas de Molinas y Juli, Rayo 30. 1884.

ENCICLOPEDIAS

Instrumentos, Intérpretes y Orquestas I. Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores (tomo 16). Juan Salvat (director). México, Salvat mexicana de ediciones, S.A., 1983.

"La música para piano". En: Enciclopedia de la Música. Barcelona, Grijalbo (Tomo 2), 1981. Fred Hamel & Martin Hürlimann (9ª ed., traducida y adaptada por Otto Mayer Serra).

MAYER Serra. Otto. Música y músicos de Latinoamérica (tomo A-J). México, Editorial Atlante S. A., 1947.

MAYER Serra. Otto. Música y músicos de Latinoamérica (tomo K-Z). México, Editorial Atlante S. A., 1947.

CAMPOS, Rubén M., En: Revista Musical de México, 15 de agosto de 1919. En: MAYER Serra, Música y músicos de Latinoamérica (tomo K-Z). México, Editorial Atlante S. A., 1947.

LIBROS

BABLOT, Alfredo. "Ensayos". En: periódico la armonía, órgano oficial de la sociedad filarmónica, abril de 1867. No. 11, pp. 83-87. En: ROMERO, Jesús C. Chopin en México. México, Imprenta Universitaria, 1950.

BOJORGES Granillo, Néstor. Felipe Villanueva: Biografía. Su vida y su Obra. México, EDAMEX, 1989.

BOURDIEU, Pierre, Sociología y Cultura, México, Grijalbo-CONACULTA (Col. Los Noventa), 1990.

BOURDIEU Pierre, La Distinción, España, Taurus Humanidades, 1991.

BOURGET, Paul. Études de portraits, en: Fabio González-Zuleta. "Adiestramiento del artista en el medio social". En: Isabel Aretz (relatora). América Latina en su música. México, Siglo XXI editores-UNESCO (2ª Ed.), 1980.

BOWMAN, Wayne D. "Why Musical Performance? Views Praxial to Performative". En: David J. Elliott, Practical Music Education : Reflections and Dialogues. New York, Oxford University Press, 2005.

CAHERO Robles, José Antonio. "Occidentalización, mestizaje y "guerra de los sonidos": hacia una historia de las músicas mestizas en México". En: Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present (Selected Reports in Ethnomusicology, vol. XI) Proceeding of an International Conference University of California, Los Angeles May 28-30, 1999 (Steven Loza, editor). Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. University of California, Los Angeles. United States of America, 2003.

CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*, p. 182. En: ROMERO, Jesús C. Chopin en México. México, Imprenta Universitaria, 1950.

CARREDANO, Consuelo. "El piano". En: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX (vol. 6). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010, Consuelo Carredano y Victoria Eli, editoras. La música en España e Hispanoamérica (colección).

Carta escrita en Roma por el propio Liszt, el 4 junio 1839. Sin datos de la obra y de su impresión En: SCHONBERG, Harold C. Los Grandes Pianistas. Argentina, Javier Vergara editor, 1990.

- COSÍO Villegas, Daniel. Bernal, Ignacio. Et al. Historia mínima de México. México, El Colegio de México-Harla (7ª reimp.), 1983.
- CHÁVEZ, Ezequiel A. La Educación Nacional, Sección del libro México: su Evolución Social, México, 1900, p. 945. En: LARROYO, Francisco. Historia Comparada de la Educación en México. México, Porrúa (decimotercera edición actualizada), 1979.
- CHIANTORE, Luca. Historia de la técnica pianística. Madrid, Alianza Editorial (3ª reimpresión), 2004.
- DE GRIAL, Hugo. Músicos Mexicanos. México, Diana (7ª reimp), 1977.
- GARCÍA Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*, pp.187-188 (México, 1904). En: ROMERO, Jesús C. Chopin en México. México, Imprenta Universitaria, 1950.
- GONZÁLEZ Obregón, L. México viejo, 1521-1821, París-México, 1900. En: MAYER Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana : Desde la Independencia hasta la actualidad*. México, FCU-COLMEX, 1941.
- HERRERA y Ogazón, Alba. El arte musical en México. DEBA, México, 1917.
- LARROYO, Francisco. Historia Comparada de la Educación en México. México, Porrúa (decimotercera edición actualizada), 1979.
- LERDO de Tejada, Miguel M. Apuntes Historicos de la Heroica Ciudad De Vera-Cruz. México, Imprenta de Vicente García Torres (Tomo III), 1858.
- LOTTA M. Spell, “The First Music_Books Printed in America”, en *Musical Quarterly*, 1929; Tomo XV, pp. 50-54, Oxford University Press, vid., imagen No. 4. En: AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario. La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.
- MALMSTRÖM, Dan. Introducción a la Música Mexicana del siglo XX ; trad. De Juan José Utrilla – México : FCE, 1977.
- MAYER Serra, Otto. El estado presente de la música en México/The Present State of Music in Mexico Pan American Union (Music Division) - General Secretariat of the Organization of American States, Washington DC, 1960 (reprint of the Third Edition, 1953)
- MAYER Serra, Otto. Panorama de la música mexicana : Desde la independencia Hasta la Actualidad. México, FCU-COLMEX, 1941.
- MORENO Rivas, Yolanda. Historia de la Música Popular Mexicana. México, 2ªed. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Patria. (Colección Los Noventa)

- NETTL, Bruno. "Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music". En: *Year book for Traditional Music*, Vol. 30. (1998)
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology : Thirty-one Issues and Concepts* New Edition. Champaign Il., University of Illinois Press, 2005.
- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México* (2ª Edición, T. I. p. 228. - México, 1895) En: ROMERO, Jesús C. *Jose Mariano Elizaga: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana.* México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- PADILLA, Alfonso. *Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.* Hakapaino Oy, Helsinki, 1995.
- PONCE, Manuel M. *Nuevos escritos musicales.* Stylo, México, 1948, pp. 9-10.
- ROMERO, Jesús C. *JOSE MARIANO ELIZAGA: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana.* México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- ROMERO, Jesús C. "Documentos inéditos Relativos a la Organización de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana, a la fundación del Primer Conservatorio y a la fundación de la primera imprenta de Música Profana", México, 1931. En: ROMERO, Jesús C. *JOSE MARIANO ELIZAGA: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana.* México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- ROMERO, Jesús C. *Chopin en México.* México, Imprenta Universitaria, 1950.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México.* México, D.F., SEP/Ediciones Gernika, S.A., coedición (serie varia invención : El Nigromante), 1987.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía (1650-1900)* (vol. I). México, CNCA-INBA-CENIDIM, 1991.
- SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas.* Argentina, Javier Vergara Editor, 1990.
- SMALL, Christopher. *Música, Sociedad y Educación : Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación.* México : CONACULTA : Alianza, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura : Sociología de la comunicación y del arte*. España, Paidós Comunicación, 1981.

MÉTODOS DE MÚSICA

LLACER Pla, Francisco. «Guía Analítica de Formas Musicales para estudiantes». Madrid, Real Musical, 1982.

TESIS

AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

CASCO Centeno, Emilio. *Julio Ituarte (1845 -1905): Vida y Obra*. Universidad Veracruzana-Facultad de Música. Tesis de Maestría en Música con Especialización en Musicología, Jalapa de Enríquez Veracruz, Agosto de 2005.

MENTZ, Brígida von et. al., *Los pioneros del imperialismo alemán en México*. México, Ediciones de la Casa Chata, No. 14, 1982, p. 466. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

MORENO Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento: La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)*. Tesis de licenciado en historia. Facultad de Filosofía y Letras Colegio de historia, UNAM. 2002.

KURI Trujeque, María Delta. *El Conservatorio de Música y Declamación del Estado de Puebla, 1916-1967*. Tesis de Licenciatura en Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía Y Letras, Colegio de Historia. Otoño 2001, Puebla, Pue.
http://h1cu1.dosmildiez.net/marcov/wpcontent/uploads/2009/09/31_Delta_21Nov01.pdf [Consultado el 12 de Julio de 2012]

Portada del primer gran catálogo de A. Wagner y Levien, publicado por dicha casa comercial en la ciudad de México en 1886, incluye litografías de sus dos establecimientos, el "Gran Repertorio de música y almacén de instrumentos", en Coliseo Viejo No. 15 y la "Gran fábrica de pianos" en Zuleta No. 14, páginas IV y V. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

Remnant Historia de los instrumentos musicales. Revisión y adaptación Ramón Andrés. Traducción José María Pinto, Teià, *Música ma non troppo*. Barcelona, 2002, pp. 93 -95. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

ROMERO, Jesús C. “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música”, en: *Heterofonía*, núm. 93, abril-junio, 1986, pp. 7, 18. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *La profesionalización de la enseñanza musical en México : El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. Tesis de Doctor en Historia (volumen I). México, UNAM (División de Estudios de Posgrado), 1997.

ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *La profesionalización de la enseñanza musical en México : El Conservatorio Nacional de Música (1866 -1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. Tesis de Doctor en Historia (volumen I). México, UNAM (División de Estudios de Posgrado), 1997.

HEMEROFRÁFICAS PERIÓDICOS

El Imparcial, 5 de mayo de 1901.

“El Progreso. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios.”
Director y Editor responsable: LAINÉ, R., H [.] Veracruz-Domingo [.] Enero 26 de 1873. Tomo VII, Núm. 23.

“El Progreso. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios.”
Director y Editor responsable: LAINÉ, R., H [.] Veracruz-Miércoles [.] Febo. 12 de 1873. Tomo VII, Núm. 37.

“El Progreso. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios.”
Director y Editor responsable: LAINÉ, R., H [.] Veracruz-Domingo [.] Junio 15 de 1873. Tomo VII, Núm. 141.

“El Progreso. Segunda Epoca: Periodico de política, comercio, variedades y anuncios.”
Director y Editor responsable: LAINÉ, R., H [.] Veracruz-Viernes [.] Junio 20 de 1873. Tomo VII, Núm. 145.

El Sol, 3ª época, Núm. 1084, pp. 4, 348, 29 de julio de 1832. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011, p. 73.

Periódico *El Sol*, número 674, columna segunda, domingo 17 de abril de 1825, p. 1264. En: ROMERO, Jesús C. JOSE MARIANO ELIZAGA: *Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

Periódico El Sol, s/n, columna segunda, jueves 28 de abril de 1825, p. 1307. En: ROMERO, Jesús C. JOSE MARIANO ELIZAGA: Fundador del primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

REVISTAS

Armonía, México, tomo II, año II, núm 7, 1 de febrero de 1867. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. La profesionalización de la enseñanza musical en México : El Conservatorio Nacional de Música (1866 -1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Tesis de Doctor en Historia (volumen I). México, UNAM (División de Estudios de Posgrado), 1997.

Armonía, México, tomo II, año II, núm 12, 15 de abril de 1867. En: ZANOLLI Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. La profesionalización de la enseñanza musical en México : El Conservatorio Nacional de Música (1866 -1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Tesis de Doctor en Historia (volumen I). México, UNAM (División de Estudios de Posgrado), 1997.

BELLINGHAUSEN, Karl. “Dos Cantatas desconocidas de Sumaya”. En: Heterofonía, Revista Musical Trimestral, Órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XV, No. 78, Segunda Época, Julio-Agosto Septiembre de 1982 / No. 3. Directora Esperanza Pulido.

CONTRERAS Soto, Eduardo. "El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado". En: Heterofonía: voces de hoy, ecos de ayer. El siglo XIX en la música de México. Revista musical semestral / Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical / TERCERA ÉPOCA / Vol. XXV número 107 / julio-diciembre 1992.

MIRANDA, Ricardo. “Y la música se vuelve mexicana: una breve cronología”. En: *artes de México: Música de la Independencia a la Revolución*. Revista-libro bimestral, número 97, Marzo 2010.

MIRANDA, Ricardo. “La seducción y sus pautas”. En: *artes de México: Música de la Independencia a la Revolución*. Revista-libro bimestral, número 97, Marzo 2010.

“Música”, Revista Mexicana (Número 2, volumen 1), 15 de Mayo de 1930, Editorial “Cvltvra” p. 49, Rep. Argentina 5, México, D. F.

PULIDO, Esperanza. “La mujer mexicana en la música”. En Heterofonía, revista musical trimestral, Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e

Información Musical, tercera época, volumen XXII, Números 104-105, Enero-Diciembre, México, 1991.

ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio nacional de música: Historia de la Academia Municipal de Música". En: Heterofonía, Revista Musical Trimestral, Órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XV, No. 78, Segunda Época, Julio-Agosto Septiembre de 1982 / No. 3. Directora Esperanza Pulido.

ROMERO, Jesús C. "Historia del Conservatorio Nacional de Música". En: Heterofonía, revista musical trimestral, órgano del Conservatorio Nacional de Música, volumen XIV, segunda época, directora Esperanza Pulido. Número especial (74 Y 75), julio diciembre de 1981.

SANDI, Luis. "El nacimiento del Conservatorio". En : Heterofonía 93. Revista musical trimestral. Órgano del Conservatorio Nacional de Música. Volumen XIX, Número 1, enero-febrero-marzo de 1986.

Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860. México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2011.

VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX". En: Revista Anales del Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM, no. 50/2. México, 1982.

ZURIÁN De la Fuente, Karla. "Porfiriato: La fiesta de Porfirio". En: Quo historia: Suplemento mensual, Otoño 2010.

EN LÍNEA

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

BRENNER, Helmut. "La obra de Juventino Rosas: un acercamiento musicológico". En: Latin American Music Review, vol. 16, no. 1 (Spring/Summer 1995), pp. 58-77, 90, 102. En: Chávez Villa, Micaela y Tarragó, Rafael. Juventino Rosas: más allá del vals "Sobre las Olas" http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2013]

CAMPBELL, Sara. "¿Quién lleva los pantalones? El ángel del hogar y la disforia de género en Conspiración femenina y La mujer igual al hombre". University of Virginia, pp. 85-86 <http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia8/9campbell.pdf> [Consultado el 27 de Marzo de 2013]

"Capítulo III: La iglesia Católica en México." p. 49. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/garcia_m_m/capitulo3.pdf [Consultado el 24 de Marzo de 2013]

- Casa Española Cuatro 40 Ediciones, Vid.,
http://media.wix.com/ugd//28a9cc_552e2525c38ddd7a27fb8acac1bed0ab.pdf
 [Consultado el 5 de julio de 2012]
- “Catálogo de obras para piano de Ricardo Castro”
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castroarti.html [Consultado el 25 de junio de 2012]
- “Catálogo de obras para piano de Ernesto Elorduy”.
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduyarti.html
 [Consultado el 18 de Junio de 2012]
- Catálogo de obras para piano de Felipe Villanueva.
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevaarti.html
 [Consultado el 21 de junio de 2012]
- CLAUSEN, D. Hughes, B. and stuart, W. “Analisi di progetto del telaio di un pianoforte a coda Stuart and Sons” <http://www.hsh.info/xpianotx.htm> [Consultado el 10 de Junio de 2013]
- “CONSERVATORIANOS” : Revista de Información, Reflexión y Divulgación Culturales. Año dos. No. 8, Marzo-Abril de 2004, distribución gratuita. En: <http://www.conservatorianos.com.mx/indiceocho.htm> [Consultado el 6 de Junio de 2012]
- COSÍO Villegas, Emma. “Un viejo ariete musical”. En: Historia Mexicana, El Colegio de México, Vol. 1 No. 2 (Octubre-diciembre, 1951), pp. 307-308. En: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MDSQD1MQH6T323KNGMENN3I55IFM7L.pdf [Consultado el 3 de Marzo de 2013]
- “Cronología del teatro en México”. En: Artes e historia de México. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=664140 [Consultado el 19 de marzo de 2013]
- “Discografía de obras para piano de Ernesto Elorduy”.
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduycd.html [consultado el 18 de junio de 2012]
- “Discografía de obras para piano de Felipe Villanueva”.
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html
 [Consultado el 21 de Junio de 2012]
- “Discografía de obras para piano de Ricardo Castro”.
http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castrocd.html [Consultado el 27 de Junio de 2012]

“El Chopin mexicano Aniceto Ortega del Villar (Medico y Músico Tulancinguense)”.
<http://www.arqperea.com/modules/news/article.php?storyid=226> [Consultado el 10 de junio de 2012]

“El Coliseo de la Ciudad de México”. <http://www.musiquesdumonde.net/El-Coliseo-de-la-Ciudad-de-Mexico.html> [Consultado en Abril 21 de 2012]

“El Conservatorio Nacional de Música de México: 140 años de historia”. En: Conservatorianos.
<http://www.conservatorianos.com.mx/CONSERVATORIANOS%2010/10zanolli.htm> [Consultado el 14 de mayo de 2012]

“El Cronista de México, 3ª- época, t. vi, núm. 55 (lunes 5 mar. 1866)”, p. 2. En: ZÁRATE Toscano, Verónica. Gruzinski, Serge. Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: Ildegonda De Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes. Historia Mexicana [en línea], vol. LVIII, núm. 2, octubre-diciembre, 2008, pp. 811-812. El Colegio de México, México. <http://www.redalyc.org/pdf/600/60012796005.pdf> [Consultado el 11 de Marzo de 2013] El Colegio de México. México.

El Siglo XIX, Núm. 808, 10 de febrero de 1844. En: AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. Op. cit., (vid. su pie de página no. 241) p. 131; “El Viejo Gran Teatro Nacional de México”. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8658480>, [Periódico en línea, Consultado el Lunes 18 de Marzo de 2013]

Elízaga, Mariano: Últimas Variaciones para teclado, reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994. En: http://sepiensa.org.mx/librero/1_mexXX/clasico/elizaga/mariano2.htm
http://sepiensa.org.mx/librero/1_mexXX/clasico/elizaga/mariano2.htm

ERRO, Sara. Domínguez, José María. Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: Análisis contextual desde una perspectiva codicológica. Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid.
http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/Dominguez_RealesSitios177.pdf

“Estilos artísticos de la Catedral de México”.
<http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Estilos%20Artisticos.html> [Consultado el 10 de enero de 2012]

“Frases musicales”.
<http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/extras/kexfra.html> [Consultado el 26 de Abril de 2013]

FREEMAN, Daniel E. “Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata In Italy”, pp. 111-112. <http://anuariomusical.revistas.csic.es> [Consultado el 22 de Abril de 2013]

GUERBEROF Hahn, Lidia. “Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe” <http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/conociendonos/musical.htm> [Consultado el 13 de Julio de 2012]

HERRERA, Jesús. “Manuel Antonio del Corral” http://sepiensa.org.mx/librero/l_mexXX/clasico/corral/1.htm [Consultado el 13 de Julio de 2012]

HIROKAWA: “Tomás León”. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_leon/e_leonintro.html [Consultado el 10 de Junio de 2012]

http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042771/1080042771_59.pdf [Consultado el 25 de abril de 2012]

<http://ciudadanosenred.com.mx/articulos/calle-moneda> [Consultado el 9 de abril de 2013]

<http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=12005> [Consultado el 5 de abril de 2013]

http://www.cuatro40ediciones.com/#!ernesto_elorduy/c5h [Consultado el 5 de julio de 2012]

http://www.cuatro40ediciones.com/#!Ricardo_Castro|ctij [Consultado el 10 de julio de 2012]

http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castrocd.html [Consultado el 21 de Junio de 2012]

http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castroscore.html [Consultado el 27 de Junio de 2011]

http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_elorduy/e_elorduyscore.html [Consultado el 18 de junio de 2012]

http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_villanueva/e_villanuevacd.html [Consultado el 21 de Junio de 2012]

http://media.wix.com/ugd//28a9cc_552e2525c38ddd7a27fb8acac1bed0ab.pdf [Consultado el 5 de julio de 2012]

http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=67 [Consultado el 11 de Junio de 2013]

http://www.stuartandsons.com/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=68 [Consultado el 11 de Junio de 2013]

http://zenker-instrumentos.blogspot.mx/2007_09_01_archive.html. [Consultado el 9 de Junio de 2013]

Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a La Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1ª ed. 2010). Edición y coordinación: Sergio López Sánchez pp. 7-8,16. <http://citru.cnatr.mx/html/archivos/descargas/presentacion.pdf> [Consultado el 18 de Marzo de 2013]

“Juventino Rosas: José Juventino Policarpo Rosas Cadena”. <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=03416> [Consultado el 19 de marzo de 2013]

Juventino Rosas - Obras para Piano Vol. 1 & 2. <http://radiomelasudas-beaumarchais.blogspot.mx/2012/10/juventino-rosas-obras-para-piano-vol-1-2.html> [Consultado el Lunes 18 de Marzo de 2013]

“La música y el Palacio de Minería” en XXV ANIVERSARIO. Orquesta Sinfónica de Minería. <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el 18 de abril de 2012]

“La Reforma, el Segundo Imperio y la República Restaurada” <http://www.palacionacional.gob.mx/visita-informativa/la-disputa-por-lanacion/historia/81-la-reforma-el-segundo-imperio-y-la-republica-restaurada.html>

LEÓN Lozada, Guadalupe. “Celebridades. Tomás León (1826-1893)” <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%20%20para%20web/lozada8.pdf> [Consultado el 4 de julio de 2012]

“Libro Felipe y su Música”. <http://neoplastic.blogspot.mx/2009/11/libro-felipe-y-su-musica.html>. [Consultado el 22 de Junio de 2012]

MIRANDA, Ricardo. Elízaga, Mariano: Últimas Variaciones para teclado, reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994. En: http://sepiensa.org.mx/librero/l_mexXX/clasico/elizaga/mariano1.htm [Consultado el 9 de junio de 2012]

“Muzio Clementi (1752–1832): Life and Work”. <http://www.clementisociety.com/Clementi-lifeandwork.html>. La traducción es propia. [Consultado el 21 de abril de 2012]

Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería http://www.mineria.org.mx/?page_id=20 [Consultado el 19 de Enero de 2013]

Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería
http://www.mineria.org.mx.php53-2.ord11.websitetestlink.com/?page_id=20
[Consultado el 25 de Marzo de 2013]

Orquesta Sinfónica de Minería - Academia de Música del Palacio de Minería
http://www.mineria.org.mx.php53-2.ord1-1.websitetestlink.com/?page_id=20
[Consultado el 25 de Marzo de 2013]

PAPINI, Giovanni. *El Libro Negro (extracto)*. “El pianista celebre - Giovanni Papini”
http://www.google.com.mx/#hl=es&client=psy-ab&q=giovanni+papini+piano&oq=giovanni+papini+piano&aq=f&aqi=&aql=&gs_l=hp.3...3859415207510153191119117111111018141508910j1j13j0j2j0j111910.frgbld.&pbx=1&fp=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.,cf.osb&cad=b [Consultado el 29 de Marzo de 2012]

Partitura Airam. <http://www.mozaic.cat/store/elorduy-airam-partitura-score-partitura-pdf>
[Consultado el 5 de Julio de 2012]

Real Seminario de Minería/El Colegio de Minería
http://www.palaciomineria.unam.mx/historia/colegio_de_mineria_4.php
[Consultado el 12 de Febrero de 2012]

RIVEROLL, Julieta. “Reúnen obra de Elorduy”. En: Reforma.com : Cultura
<http://images.reforma.com/cultura/articulo/685/1368097/> [Consultado el 9 de abril de 2013]

ROMERO, Jesús C. El camino de Bach, p. 577.
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KRBS6MXLERVHM5PAI7NCVLD2RK43CM.pdf [Consultado el 23 de Junio de 2012]

<http://www.rodolfoitter.blogspot.mx/> [Consultado el 11 de Mayo de 2013]

SANCHÍS, Juan Cervera. “Teatros de México, memoria e historia”. En: La palabra y las ideas sin fronteras - Mundo Cultural Chobojos.
<http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2010/04/25/teatros-de-Mexico-memoria-e-historia.html> [Consultado el 18 de Marzo de 2013]

Silvia Navarrete: <http://www.silvianavarrete.com/> [Consultado el 18 de Junio de 2012]

SOSA, Francisco. Mexicanos Distinguidos, p. 110.
http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017329/1080017329_012.pdf [Consultado el 16 de Marzo de 2013]

SOSA, José Octavio. “Historia: La Ópera en México 1841-1843” en Pro ópera,
http://www.proopera.org.mx/pasadas/novdic_3/Revista/42-44historia-nov11.pdf
[Consultado el Lunes 18 de Marzo de 2013]

- SOSA, Octavio. "140 años del Conservatorio Nacional de Música". En: Operacalli.com. http://www.operacalli.com/conservatorio_140_art_sosa.html [Consultado el 21 de Marzo de 2013]
- VARGAS, Ángel. "Recupera Lidia Gerberof 'la primera' obra musical del México independiente". México D.F. Sábado 13 de septiembre de 2003. En: <http://www.jornada.unam.mx/2003/09/13/03an1cul.php?printver=1&fly=1> [Consultado el 2 de julio de 2012]
- "XXV Aniversario Orquesta Sinfónica de Minería : La música y el Palacio de Minería. Academia de Música del Palacio de Minería". <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> [Consultado el Miércoles 18 de abril de 2012]
- ZANOLLI Fabila, Betty Luisa, El Conservatorio Nacional de Música de México. <http://www.conservatorianos.com.mx/1zanolli.htm> [Consultado el 2 de Febrero de 2012]
- ZANOLLI Fabila, Betty Luisa. "La sociedad filarmónica mexicana y su vigencia secular". <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/58/58zanolli.pdf> [Consultado el 11 de enero de 2012]
- ZÁRATE Toscano, Verónica. Gruzinski, Serge. Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: Ildegonda De Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes. Historia Mexicana [en línea], vol. LVIII, núm. 2, octubre-diciembre, 2008. El Colegio de México, México. <http://www.redalyc.org/pdf/600/60012796005.pdf> [Consultado el 11 de Marzo de 2013] El Colegio de México. México.
- "6 de febrero de 1838 inicia la "Guerra de los Pasteles". <http://www.sedena.gob.mx/index.php/conoce-la-sedena/antecedentes-historicos/sedena/efemerides-del-ejercito-mexicano/febrero/93-6-de-febrero-de-1838-inicia-la-guerra-de-los-pasteles>. [Consultado el 1 de Agosto de 2012]
- 250 Years in the History of Broadwood Pianos <http://www.piano-tuners.org/history/wilkinson.html>. [Consultado el 27 de abril de 2012]

AUDIOVISUALES

DISCOGRAFÍA

KATSARIS, Ciprien. CD: Latin-American Recital, Vol. 1 Mexico Piano21, P21 002.

Videos

Brahms Hungarian Dance No. 1 (Stuart & Sons Piano)
https://www.youtube.com/watch?v=RuqLl_F4rCk [Consultado el 11 de Junio de 2013]

Stuart & Sons piano maker. <https://www.youtube.com/watch?v=zyTclacOTkc> [Consultado el 11 de Junio de 2013]

Vals Capricho de Ricardo Castro, interpreta Eva María Zuk al piano, bajo la dirección de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.
<http://www.youtube.com/watch?v=I5yVUcmBuQE> [Consultado el 25 de junio de 2012]

PELÍCULAS

Bugambilia. Película mexicana, basada en la historia de Rodolfo Usigli, dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz en 1945.